

HELOISA MARINA DA SILVA

**NARRATIVAS PESSOAIS: POSSIBILIDADES DE CONFRONTOS COM
O REAL NA CENA**

FLORIANÓPOLIS, SC

MARÇO DE 2012

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO - MESTRADO

HELOISA MARINA DA SILVA

**NARRATIVAS PESSOAIS: POSSIBILIDADES DE CONFRONTOS COM
O REAL NA CENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel

FLORIANÓPOLIS, SC
MARÇO DE 2012

HELOISA MARINA DA SILVA

**NARRATIVAS PESSOAIS: POSSIBILIDADES DE CONFRONTOS COM O
REAL NA CENA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós - Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

Banca Examinadora:

Orientador: _____
Prof. Dr. Stephan Arnülf Baumgärtel
UDESC

Membro: _____
Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira
UDESC

Membro: _____
Prof. Dr. Walter Lima Torres
UFPR

FLORIANÓPOLIS, SC

MARÇO DE 2012

Aos meus (queridos) parceiros de descobertas artísticas, as atrizes e os atores da *Dearaque Cia*, *Cia Entrecontos*, Eliza e os integrantes do *Àqis*.

Obrigada

Sergio Mercurio, Janaina Leite, Felipe Pinto e todos os integrantes do grupo Mapa Teatro, em especial Heidi Abderhalten, por disponibilizarem materiais (textos, fotos, vídeos, entrevistas) e se mostrarem tão prontamente abertos para dialogar e falar sobre suas criações e perspectivas artísticas.

Stephan Baumgärtel, pelas inúmeras conversas e pela parceria de já alguns anos de compartilhamento de pesquisa.

PROMOP, pela bolsa concedida no primeiro ano de pesquisa e CAPES, pela bolsa concedida no segundo.

Coordenação, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Teatro do CEART-UDESC, em especial às secretárias Sandra Siggelkow e Emília Leite, pela atenção e carinho que dedicam à vida burocrática dos alunos dentro do programa.

Valmir Santos, por ter enviado material de pesquisa e por ter, tão generosamente, aberto as portas de sua casa e me recebido em São Paulo durante a pesquisa de campo.

André Carreira, pelo empréstimo de grande parte da bibliografia que consta nesta pesquisa (indisponível nas bibliotecas locais).

Ana Luiza Fortes, além da parceria artística de já dez anos (!!) e por dividir relatos, reflexões e experiências teatrais, pela revisão crítica que fez do trabalho.

Elisza Ribeiro, pela ajuda nas traduções e pela revisão ortográfica e crítica do trabalho que, mesmo estando além-mar, se dispôs a fazer.

Maíra Imenes Ishida, por ter lido o trabalho e ter feito questionamentos que me fizeram pensar e refletir a partir de outros pontos de vista.

Daerty, pelas palavras de incentivo, pelo ombro “mais-que-amigo” e pela ajuda na revisão e formatação.

Pai e Mãe, pelo cantinho à beira da praia, de onde escrevi quase todas as páginas desse trabalho e pelo incentivo incondicional.

Tania e Eriberto, pela recepção calorosa em sua casa nas semanas finais de digitação.

Ligia, Julia, Maria Carolina, Luana, Vinicius e André, meus amigos e parceiros de cena, por compartilhar ideias, reflexões e ambições artísticas (isso tudo se reflete na maneira como penso a arte hoje), pelas palavras e recadinhos de motivação e incentivo, e pela compreensão nos momentos de stress agudo!

SILVA, Heloisa Marina da. **Narrativas pessoais: possibilidades de confronto com o real na cena.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2012.

RESUMO

A presente pesquisa busca refletir sobre a exploração de narrativas pessoais na cena teatral contemporânea como possibilidade de gerar confronto entre *realidade* e *ficção* no âmbito na encenação. O trabalho está organizado em duas partes: a primeira parte foi estruturada a partir de formulações teóricas que ponderam acerca da concepção do *real* no contexto da sociedade pós-moderna e visa refletir sobre as estratégias e motivações que fizeram com que despontassem diferentes formas de exploração do *real* na cena teatral contemporânea e como as *narrativas pessoais* interagem nesse processo. Pondera, ainda, acerca dos possíveis desdobramentos que o uso de *autobiografias em cena* geram no intuito de provocar tensão entre realidade e ficção no instante do acontecimento cênico. Na segunda parte serão apresentadas análises de trabalhos do bonequeiro argentino Sergio Mercurio; do grupo colombiano Mapa Teatro e de um espetáculo nascido da parceria entre a atriz Janaina Leite, o músico Fepa e o diretor teatral Luiz Fernando Marques, três brasileiros. O foco da segunda parte é realizar uma análise que leva em consideração os pressupostos assinalados na primeira parte. Busco compreender em que medida estes trabalhos, que exploram o uso de *autobiografias*, geram tensão entre realidade e ficção e quais estratégias cênicas utilizam no intento de articular o campo privado, pessoal dos artistas, com indagações que concernem ao campo social.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativas pessoais, realidade, ficção.

ABSTRACT

This research seeks to reflect on the exploitation of personal narratives in the contemporary theatre scene as a possibility to generate confrontation between reality and fiction in the context of staging. The paper has been divided into two parts. The first part was structured from theoretical formulations which ponder on the concept of reality in the context of postmodern society and aims to reflect about the strategies and motivations that gave birth to different forms of exploitation of the real in the contemporary theatre scene and how personal narratives interact in this process. It ponder also on the possible developments that the use of autobiographies on the stage generate in order to cause tension between reality and fiction at the time of the performance event. The second part will present the work of the Argentinian puppeteer Sergio Mercurio, the Colombian group Mapa Teatro and a spectacle born of a partnership between the actress Janaina Leite, the musician Fepa, and the theatre director Luiz Fernando Marques, all Brazilians. The aim of the second part is to the works of these artistes taking into account the assumptions indicated in the first part. I am seeking to understand how these works, which explore the use of autobiographies, generate tension between reality and fiction and what performing strategies they use in their attempts to portray the private field of the personal narratives of the artistes, with questions that also concern the social field.

KEYWORDS: Personal narratives, reality, fiction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. El Titiritero de Banfield.	74
Figura 2. Espetáculo En Camino - El Titiritero de Banfield. Foto: Maria Jose Muriel .	76
Figura 3. Espetáculo En Camino - El Titiritero de Banfield. Foto: Maria Jose Muriel .	76
Figura 4. Espetáculo En Camino - El Titiritero de Banfield. Foto: Roberto Bernal	78
Figura 5. Proyecto Prometeo – Mapa Teatro.....	98
Figura 6. Proyecto Prometeo, armando o cenário – Mapa Teatro.....	101
Figura 7. Proyecto Prometeo – Mapa Teatro.....	101
Figura 8. Testigo de las Ruinas – Mapa Teatro.....	105
Figura 9. Testigo de las Ruinas – Mapa Teatro.....	105
Figura 10. Espetáculo Festa de Separação – Janaina Leite e Fepa. Foto: Marília Vasconcelos	118
Figura 11. Espetáculo Festa de Separação – Janaina Leite e Fepa. Foto: Marília Vasconcelos	118
Figura 12. Espetáculo Festa de Separação – Janaina Leite e Fepa. Imagem congelada da gravação em DVD.	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I	
AS NARRATIVAS PESSOAIS E O CONFRONTO COM O REAL - APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS	23
1. PRESSUPOSTOS DE CRIAÇÕES CÊNICAS QUE DESTACAM A TENSÃO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO	24
1.1 O REAL E A CENA CONTEMPORÂNEA Estratégias e motivações para explorar, teatralmente, a tensão entre realidade e ficção	27
1.2 CRISE DA REPRESENTAÇÃO: <i>A presença</i> como possibilidade geradora de tensão	37
1.3 TEATRO DOCUMENTÁRIO Os confrontos entre arte e vida nos 1960 e 1970 e seus desdobramentos nas décadas seguintes	49
1.4 PEQUENAS NARRATIVAS E HISTÓRIA ORAL A possibilidade de sublinhar a tensão entre realidade e ficção, histórica e artisticamente, a partir de relatos pessoais	57
1.5 NARRANDO EXPERIÊNCIAS PESSOAIS A necessidade (antropológica) de narrar e a crise do narrador.....	61
1.5.1 Argumentação acerca do inútil (um parêntese)	67
PARTE II	
AS NARRATIVAS PESSOAIS E O CONFRONTO COM O REAL NAS EXPERIÊNCIAS DE TRÊS CRIAÇÕES LATINO-AMERICANAS	70
2.1 VERDADES DE ESPUMA Narrativas pessoais e representação no trabalho de <i>El Titiritero de Banfield</i> (Argentina)	71
2.1.1 <i>El Titiritero de Banfield, En Camino e De Banfield a México</i> , a trilogia pessoal de Sergio Mercurio	74
2.1.2 A perspectiva das <i>pequenas narrativas</i> no trabalho de Sergio Mercurio	82
2.1.3 Sergio e a figura do narrador viajante.....	84
2.1.4 Representação ou presença? Sergio, personagens e suas <i>pequenas narrativas</i> pessoais	88
2.2 AUTOBIOGRAFIAS E A POSSIBILIDADE DE UMA CENA ENGAJADA As experiências de <i>Proyecto Prometeo e Tetisgo de las Ruinas</i> do Mapa Teatro (Colômbia).....	95

2.2.1 <i>Proyecto Prometeo</i> , histórias pessoais em face de um confronto social	98
2.2.2 <i>Testigo de las Ruinas</i> : imagens ausências, pessoas <i>presenças</i>	104
2.2.3 Das possíveis contradições que se processam entre <i>realidade</i> e <i>ficção</i> em <i>Proyecto Prometeo</i> e <i>Testigo de las Ruinas</i>	107
2.2.4 Teatro documentário e os confrontos entre <i>realidade</i> e <i>ficção</i> em <i>Proyecto Prometeo</i> e <i>Testigo de las Ruinas</i>	108
2.2.5 Representar x apresentar outras possibilidade de confronto (e contradição) entre <i>realidade</i> e <i>ficção</i> nos trabalhos de Mapa Teatro	114
2.3 FESTA DE SEPARAÇÃO, Um documentário cênico (Brasil).....	117
2.3.1 Da necessidade (pessoal) de falar: documentário de mim mesmo e seus possíveis contornos políticos	123
2.3.2 <i>Presença</i> ou <i>representação</i> de si mesmo?	127
2.3.3 A sugestão de que a verdade se constrói através de um pacto.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143

INTRODUÇÃO

“[...] de que não existe simplesmente uma história para o universo, mas sim, uma coleção de histórias possíveis para ele, todas igualmente reais”¹.

“As verdades são ilusões as quais foram esquecidas que o são”².

(ROCCA, 2006, p. 50 e p.55).

Terminava o espetáculo e o pequeno tablado que fazia as vezes de palco ficava vazio. Maria Carolina Vieira e eu, as duas atrizes da peça, saíamos pela porta de entrada do teatro, deixávamos passar alguns minutos de silêncio e regressávamos. Então o ritual teatral seguia como de praxe: alguns aplausos e lentamente a plateia se deslocava para fora do espaço cênico. Alguns espectadores porém, ficavam, como se faltasse alguma coisa a ser dita, feita, mostrada. Como se faltasse ainda alguma explicação.

“Eram de fato histórias reais, vividas por nós, as atrizes, aquilo que dizíamos quando abandonávamos a interpretação caricata? Havia momentos do espetáculo em que deixávamos de atuar? Nesses momentos era verdade o que fazíamos e falávamos?” Era esse tipo de questionamento que nos levantava essa parcela do público que não havia ido embora.

Este breve relato conta um pouco da experiência que tive ao participar da encenação do espetáculo “A Ponto de Partir”³, dirigido por Ligia Ferreira, atriz e diretora da Dearaque Cia, e criado com base nos textos de Ana Cristina César, poetisa carioca vinculada ao movimento da literatura marginal. Nesse trabalho, eu e Maria Carolina representávamos senhoras de idade que ao se lembrarem do passado retomavam seus corpos juvenis.

Essa transposição temporal que as personagens sublinhavam, se verificava através de uma interpretação de nível caricato, presente quando nós, as atrizes, representávamos as personagens em idade avançada, em contraponto a uma interpretação realista, que ocorria nos momentos em que as personagens eram jovens.

¹No intuito de tornar a leitura mais fluída optei por colocar as citações sempre em português, sendo que constarão no original, em notas de rodapé, aquelas que eu mesma tiver traduzido: *(...) de que no existe simplemente una historia para el universo, sino una colección de historias posibles para él, todas igualmente reales.*

²No original: *Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son [...].*

³Espectáculo desenvolvido no curso de graduação em artes cênicas, durante a disciplina de encenação I, ministrada pela professora Marisa Napolini no segundo semestre de 2007, na UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). O espetáculo ganhou autonomia do curso e entre os anos de 2008 e 2010 participou de diversos eventos e festivais dos quais se destacam: Mostra Local Festival Palco Giratório – SESC-SC; 17. Festival Isnard Azevedo – Floripa Teatro; Festival de Teatro de Campo Mourão.

Juntava-se a estas técnicas de representação uma dramaturgia fragmentada, construída a partir de poesias, cartas e diários de Ana Cristina César e também, de material pessoal (cartas e diários) das atrizes que participavam da encenação.

Tal jogo, proposto pela diretora do espetáculo, que misturava diferentes técnicas de atuação, com relatos pessoais das atrizes emaranhados aos textos de Ana Cristina, trouxe contornos autobiográficos ao nosso trabalho. Por isso os questionamentos que frequentemente nos eram feitos ao final das apresentações: em diversos momentos da peça passávamos a narrar situações de modo a criar, no espectador, certa dúvida quanto à possível autoreferencialidade do que falávamos.

O foco de interesse dessa presente pesquisa: *narrativas pessoais em cena*, não poderia ter nascido de nenhuma outra ânsia que não fosse uma ânsia pessoal, uma vontade e uma necessidade particular. Desde minhas primeiras experiências artísticas como atriz (e lá se vão cerca de dez anos) me inquietava muito assumir em cena palavras, papéis, ditados, referentes a “verdades” que não eram minhas, que diziam respeito a temas sobre os quais eu não tinha clareza de opinião por não possuir experiência alguma que me vinculasse a eles. Essa inquietação fez surgir no meu trabalho artístico determinados procedimentos de criação que têm como característica a apropriação, na composição do espetáculo, de aspectos vinculados ao universo pessoal, autobiográfico, meu e dos demais artistas com os quais eu compartilhe a criação cênica.

Há ainda outra experiência, que vivenciei durante o período em que cursava a graduação, que ilustra um pouco as motivações que fizeram com que me acompanhasse, tanto enquanto atriz como enquanto pesquisadora, esta forma de composição cênica: trata-se de um trabalho vinculado ao Núcleo de pesquisas sobre processos de criação artística (ÁQIS), coordenado pelo professor André Carreira. No ano de 2008 passei a participar do laboratório de pesquisa do grupo que estava investigando processos de atuação por estados⁴. Depois de alguns meses trabalhando, o grupo decidiu elaborar um espetáculo para apresentá-lo como forma de expor publicamente a pesquisa que vinha desenvolvendo. Este teve como base o texto *Circo Negro* do dramaturgo argentino Daniel Veronese.

Para a construção do espetáculo partimos da proposta de que cada ator iria falar sobre uma vingança pessoal que em algum momento da vida teve vontade de realizar.

⁴O processo desta pesquisa foi publicado em um livro que reúne artigos dos participantes do laboratório. Ver: CARREIRA, André; FORTES, Ana Luiza (Org.). **Estados: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação**. Florianópolis: Editora UDESC, 2010.

Na forma final do espetáculo esta vingança não é abertamente explicitada, mas ela foi trazida à tona em um dos encontros do grupo, quando cada um dos doze integrantes deixou revelar algum aspecto de sua vida íntima. A experiência de ter compartilhado algo pessoal com colegas de pesquisa permeou a criação do espetáculo e modificou as relações internas entre os participantes do laboratório.

Hoje me dou conta que a capacidade do artista de causar uma perturbação na plateia quando esta se vê confrontada com a possibilidade de que seja *realmente pessoal* o que se processa em cena, me instiga, gera uma inquietação que me acompanhava (e segue me acompanhando) não só como atriz mas também quando eu mesma estou na plateia. Percebi que, na condição de espectadora, tenho minha sensibilidade aflorada especialmente em trabalhos que carregam essa marca pessoal do artista. Espetáculos nos quais, de alguma forma, minha apreensão sobre *o que de verdade o teatro me mostra* fica confundida, mais ou menos da forma como parecia acontecer com os espectadores da peça “A Ponto de Partir”. Percebo que o que está em jogo nessa dimensão pessoal é uma relação direta e inquietante com aquilo que podemos denominar “o real”, pois a cena apresenta situações ou relatos que não aparecem como artisticamente fabricados. Essa percepção das diversas possibilidades de expor no teatro um entrelaçamento entre o ficcional e o real serve como ponto inicial para as análises do presente trabalho.

Partindo, então, do meu encanto e inclinação de, enquanto artista, trazer à cena aspectos pessoais e, igualmente, enquanto espectadora desfrutar intensamente trabalhos nos quais tenho abalada minha percepção acerca da *realidade* ou *ficção* do evento, é que defini os caminhos que orientariam a presente pesquisa. Esta terá como foco investigar processos de criação artística de alguns espetáculos que exploram material autobiográfico como pressuposto de criação; investigar se de início já é revelado ao espectador o caráter autobiográfico da obra, ou até que ponto são problematizadas as fronteiras entre realidade estética e realidade pragmática no âmbito da encenação; quais interfaces tais espetáculos exploram junto ao público. Ponderar acerca dos objetivos e motivações que diferentes encenações apresentam ao se apropriarem de narrativas pessoais na construção textual a partir de reflexões conceituais acerca das possíveis tensões e ambições que essa poética híbrida evoca na atualidade.

Além de minhas inclinações e gostos pessoais, a relativa ausência de estudos no Brasil acerca destas práticas também contribui como motivação para prosseguir nessa pesquisa. Algo que chamou minha atenção quanto cursei a graduação em teatro foi o fato de grande parte das correntes teóricas utilizadas para explicar manifestações teatrais

das últimas duas décadas não serem elaboradas a partir de uma perspectiva brasileira ou de países sul-americanos. Resultado disso é certa falta de conhecimento que muitos acadêmicos têm em relação aos grupos (alguns já canônicos) do nosso próprio continente. Na minha experiência como estudante de teatro o mais comum foi que refletíssemos sobre o teatro contemporâneo a partir das experiências do *Théâtre du Soleil* de Ariane Mnouchkine, *Tanztheater Wuppertal*, de Pina Bausch, dos trabalhos de diretores como *Bob Wilson*, *Peter Brook*, etc.

Esta falta de conhecimento a que faço referência me saltou aos olhos, de forma significativa, em 2006, quando realizei uma viagem de mochila pela Bolívia e Peru. Em Cochabamba fiz amizade com moradores da cidade que, ao saberem que eu estudava teatro, me perguntaram se eu conhecia *Teatro de Los Andes*. Minha resposta negativa os deixou muito surpresos: “mas é um grupo tão reconhecido internacionalmente, já viajou tanto para outros países da América do Sul, da Europa, Estados Unidos, é um grupo famoso, como você não o conhece”?

De fato eu não conhecia este grupo e poderia ter justificado que havia recém-iniciado meus estudos. Porém, até pouco antes de me formar, minha própria ignorância acerca da história (mesmo contemporânea) do teatro latino-americano não havia se desvanecido muito, eu ainda havia ouvido falar pouco, quase nada, sobre grupos e artistas como *Teatro de Los Andes*, *Teatro de La Candelaria*, *Yuyachkani*, *Emilio Wehbi*, para citar alguns dos nomes mais referenciados.

Assim, ao me propor a estudar e discorrer sobre trabalhos do artista argentino Sergio Mercurio, dois espetáculos do grupo colombiano Mapa Teatro e um espetáculo brasileiro idealizado pela atriz Janaina Leite e pelo músico Fepa, entendo que este projeto se presta a difundir e alimentar o interesse por formulações teóricas que visem conceituar o fenômeno teatral também a partir da perspectiva social e artística do Brasil e de outros países da América-Latina (ainda que, tratando-se de um continente, tampouco possa ser entendido como um fenômeno teatral homogêneo e único). Conseqüentemente, os espetáculos que serão analisados apresentam características e ambições, enquanto projetos artísticos, muito distintos entre si, embora apresentem uma premissa de composição comum: uso de *narrativas pessoais*.

Antes, porém, de me deparar com os espetáculos que me proponho a analisar, nas minhas primeiras leituras e reflexões sobre o uso teatral de autobiografias, me parecia que se tratava de um tipo de configuração estética que teria a ver com realidades socioculturais atreladas a um estado de desenvolvimento econômico avançado, onde a

convivência quase que integral com a tecnologia gera, por vezes, a aparência de uma fabricação maciça e constante da realidade.

Ao mesmo tempo eu me fazia sempre a mesma pergunta: seria mesmo essa uma problemática exclusiva dos países desenvolvidos? Será que perceber o caráter construído da realidade e refletir sobre este caráter e o impacto irrefutável de certos fatos não seria também uma possível necessidade humana, não estando ligada a apenas uma determinada cultura? De que forma o uso da autobiografia em cena, como possibilidade de gerar confrontos com o *real*, se configuraria em experiências brasileiras e de países vizinhos ao nosso?

O aparecimento da *irrupção do real*⁵ na cena teatral contemporânea parece ser uma estratégia, entre tantas, que tem sido explorada por apresentar o potencial de promover uma quebra que transgride ou ao menos, desestabiliza a fronteira que separa a função dos atores (agentes da ação dramática) da dos espectadores (receptores dessa ação), transformando tanto um quando outro em agentes e receptores. A busca por produzir essa desestabilização das ‘funções’ dos sujeitos envolvidos no acontecimento teatral não é nova, já foi explorada em diversas épocas por vários criadores da cena teatral⁶ mas, por mais que já tenha sido pensada e repensada, seria ainda essa uma das prerrogativas que estimulam os artistas que trabalham com o *real* na cena: incitar a que o público se veja confrontado com a possibilidade de estar presenciando uma verdade autêntica, ainda que teatralmente estabelecida?

Afinal, o teatro é *verdade*? Ou melhor, qual o significado da *verdade* no teatro? Que *verdade* se pode ou se deve *explorar* cenicamente? Qual é o impulso que leva atores, “não atores”, performers a expor aberta e publicamente, desejos, medos, sonhos, histórias pessoais frente a um auditório de desconhecidos?

A busca por uma dimensão do *real* no teatro, conduzida através da utilização de relatos pessoais, tem a chance de fazer refletir sobre a complexidade dos meios de representação da sociedade atual? É essa uma possibilidade de questionar o próprio teatro enquanto local de encontro, estrutura e legitimidade social, ponderando acerca do sutil limite entre arte e vida, realidade espetacular e pragmática, palco e espectador? É claro que não existe uma resposta definitiva para essas perguntas, elas são, pensando bem, apenas a “inquietação” com a qual inicio a presente pesquisa. Para desenvolver um estudo que visa refletir sobre *o real no teatro e a dimensão autobiográfica como*

⁵O termo aparece em textos de teóricos como Sánchez, Catani, Fèral e Cornago.

⁶Ver GUÉNOUN, Denis. O teatro é necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 18, 19, 38, 50.

expressão da verdade se torna propício ponderar, ainda que em caráter introdutório, acerca das aproximações históricas concernentes à noção de *verdade cênica*.

A pergunta levantada recentemente, *Afinal, o teatro, é verdade?*, pode parecer corriqueira mas basta ler alguns livros de história do teatro para perceber que palavras como *verossimilhança, veracidade, real, realismo, eficácia, ilusão, ilusionismo*, têm permeado, levantado e impulsionado acirradas discussões sobre como esta pretendida verdade reflete nos alcances da prática teatral ao longo dos séculos. Ou seja, a questão da *verdade cênica* (*o que é, que tipo de verdade praticar no palco, porque e como alcançá-la*) tem relação com a efetividade social do teatro, sua função, seus alcances estéticos, pedagógicos, sociopolíticos, doutrinários. Em suma, são perguntas que ainda hoje buscam responder que interface determinada concepção de *verdade* é capaz de produzir entre palco e plateia, teatro e meio social.

Pensando em uma perspectiva histórica da busca por alcançar algum nível de *verdade* em cena, Jean-Jacques Roubine comenta que “Cada geração, no fundo, experimenta a necessidade de inventar um novo sistema de convenções que dará, por algum tempo, a ilusão da vida, antes de ser por sua vez, percebido como tal e rejeitado em nome, precisamente, da vida” (2003, p. 113). Assim, as discussões acerca de como tornar “viva”, “verídica”, “crível” ou “real” a cena, se desenrolaram de forma que diferentes estratégias forem sendo buscadas.

Para Aristóteles, por exemplo, “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que efetivamente aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança e da necessidade.” (Aristóteles, 1996, p.39). Na Grécia Antiga seria, portanto, *verossímil* aquilo que fosse *possível* ou, como destaca Guénoun “Verossimilhança e necessidade resultam do que se poderia chamar uma *lógica das ações* [...]” (2004, p.30). No contexto aristotélico não é *o real*, aquilo que de fato aconteceu, que se mostra primordial para a construção do desenvolvimento dramático, mas sim a ideia de *verossimilhança*. O verdadeiro aparece dessa forma não como o *real* (factual) mas como um conceito que expressa uma força persuasiva devido a uma estrutura interna, que faz com que se aceite o desenvolvimento cênico como “verdadeiro”. Ou seja, atende a uma percepção interna do receptor. Por isso, a ficção pode (ou não) ser verdadeira, apesar de não ser real.

Embora meu objetivo não seja o de fazer um resumo cronológico acerca das diferentes abordagens históricas entre teatro e a concepção da verdade em cena, gostaria de refletir ainda sobre o assunto no contexto do século XX. Em uma perspectiva que se

estende até meados dos anos 1970, a *verdade* surgia nos discursos cênicos como um reduto atingível, um patamar que poderia (e deveria) ser alcançado e revelado através da arte, mas que também não se referia ao factual, ao *real* cotidiano, imediato. A aproximação das experiências de vida dos protagonistas da cena ao universo da encenação (justamente o foco da presente pesquisa) era uma das estratégias que recorrentemente aparecia nos discursos de diretores como Stanislavski, Brecht e Grotowski, como meio de alcançar a *verdade* em cena. Essa aproximação se realizou no teatro de forma diversa em função de pressupostos ideológicos distintos, como descreve Philip Auslander em seu artigo *Just be your Self* (AUSLANDER, 2007, p.28 – 38).

A transformação de estratégias de autorreferencialidade que exigiram de suas atrizes e de seus atores os diretores mencionados, em relação aos processos de exposição do *self* do artista que o teatro contemporâneo tem reivindicado é analisada por Philip Auslander de modo muito pertinente. O mais marcante, no meu ponto de vista, é que a presença do ator que Stanislavski, Brecht e Grotowski propunham que fosse trazida a cena, ainda que marcada por diferenças ideológicas, culminava invariavelmente na perspectiva de uma *presença total*, não contraditória nem descontínua do artista, que responde a concepção da existência de uma *verdade* “totalizante” do homem (uma verdade que está para além dos fatos cotidianos). Na contemporaneidade, porém, Auslander argumenta que a *verdade* ou a *parcela pessoal* que cada artista traz à cena já não está associada a uma ideia essencialista nem da arte e nem do homem, mas a uma ideia que lida com a descontinuidade:

O meu propósito não foi o de desacreditar as teorias discutidas aqui pois elas permanecem sendo conexões provocativas de atuação e de suas funções. Eu simplesmente quero indicar a dependência delas ao logocentrismo e a certas concepções de *self* e presença. Stanislavski estipula que o *self* do ator é a base da performance, mas seu próprio aprofundamento desta ideia o leva a afirmar que o *self* é produzido pelo próprio processo de atuação que ele fundou. Brecht gostaria que o ator suspendesse, em parte, sua presença a partir da personagem que ele interpreta, a fim de comentar sobre ela. Para isso, no entanto, o ator deveria adotar outra persona fictícia, mas com a autoridade de uma presença total, um movimento teórico que subordina a teoria da performance de Brecht à mesma crítica desconstrutiva de presença, como em Stanislavski. Grotowski propõe o corpo do ator como uma presença absoluta que bane a diferença, mas não leva em conta a ação de diferença dentro do próprio corpo. Não é uma questão de descartar estas teorias ou de ironizar a inconsistências dentro delas, mas de reconhecer que estão sujeitas aos limites de pressupostos metafísicos em que se baseiam. Se quisermos usá-las, devemos compreender

que, como a metafísica, elas exigem que nós aceitemos essas suposições sobre a fé (Auslander, 2007, p. 36)⁷.

Na linha dessas reflexões eu acredito que a noção de *verdade em cena* muda, mas que se estabelece, não raro, no confronto entre arte e vida, artistas e espectadores, palco e plateia, e é este conflito que consegue fazer jus à autonomia da prática teatral e sua simultânea inserção na vida empírica, bem como o objetivo de configurar, por meio da autonomia da linguagem teatral, o momento da encenação como uma experiência, uma vivência, um *acontecimento* para artistas e para o público.

Diga-se de passagem, então, seguindo essas reflexões, que na discussão contemporânea não interessa tanto o *status* do objeto autêntico, se é realmente “real” ou “ficcional”, mas a pertinência da pergunta, da percepção investigativa, que ele permite levantar. Essa perturbação excitante da incerteza, a possibilidade de construir cenicamente uma dúvida (mais que uma afirmativa) sobre o *real*, tem estimulado uma série de criações artísticas contemporâneas que colocam suas criações na fronteira entre realidade e ficção e, neste contexto, a chamada *autoficção* desponta como estratégia perspicaz para conformação dessa zona de confronto.

De uma forma ou de outra, a motivação de, através do pessoal alcançar um substrato coletivo, se verificava nos trabalhos dos três diretores mencionados por Auslander e é um ponto chave, como tratarei em seguida, nas propostas teatrais que investigo na presente pesquisa. O que muda, como visto, são as concepções acerca da noção de *verdade* (que definem como as propostas estéticas podem configurar uma troca efetiva entre artistas e espectadores) e, conseqüentemente, os modos de apreender a dimensão pessoal, para transformá-la em equivalente cênico.

Como sublinha Auslander, propostas estéticas se esgotam não por serem erradas ou limitadas *per se*, mas porque os contextos sociais e midiáticos mudam, de maneira

⁷ No original: *It has not been my purpose to discredit the theories under discussion here, for they remain valuable and provocative conceptions of acting and its functions. I only want to indicate their dependence on logocentrism and certain conceptions of self and presence. Stanislavski states that the actor's self is the basis of performance, but his own working out of this idea leads him to the posit that the self is produced by the very process of acting it is sad ground. Brecht would have the actor partly withhold her presence from the character she plays in order to comment on it. To do so, however, the actor must endow another fictional persona with the authority of full presence, a theoretical movement which makes Brecht's performance theory subject to the same deconstructive critique of presence as Stanislavsky. Grotowski proposes the actor's body as an absolute presence which banishes difference, but does not take into account the action of difference within the body itself. It is not a question of discarding these theories or of ironing out inconsistencies within them, but one of recognizing that they are subject to the limits of metaphysical assumptions on which they are based. If we are to use them, we must realize that, like metaphysics, they demand that we accept these assumptions on faith.*

que outras formas estéticas passam a ser requisitadas tendo como horizonte a configuração que dialogue com seu entorno. Com relação aos trabalhos que abordarei, tudo indica que tal perspectiva implica em um posicionamento crítico a respeito da sociedade do espetáculo e da sede por algo “real”, “autêntico” por parte do público. As sedes do público que Stanislavski, Brecht, ou Grotowski tinham em mente, eram, simplesmente, outras.

Todavia é preciso reconhecer que suas pesquisas impulsionaram e se refletem nos processos de atuação que aparecem na contemporaneidade. As modificações ocorridas no contexto teatral do século XX fizeram aparecer três aspectos que delimitam camadas distintas de atuação: *representar*, *mostrar/apresentar* e *ser*. Entendendo o *representar* situado no campo da atuação realista, onde existe um personagem a ser representado e o caráter pragmático da encenação não se faz tão eminente. O *mostrar* ligado à atuação meta-teatral, na qual o caráter pragmático do acontecimento cênico se faz evidente. E o *ser* como uma busca pela “não atuação”, onde a realidade factual pretende se fazer presente. A transformação mais notável talvez seja a mudança de um teatro predominantemente representacional, de Stanislavski, para um teatro predominantemente performativo como o de Tadeusz Kantor, por exemplo.⁸

O que tentarei demonstrar é que as criações contemporâneas que se valem de *autobiografia* da atriz ou do performer que está em cena, não pendem necessariamente sempre para o mesmo recurso de atuação, mas buscam articular na composição cênica estas diferentes estratégias, *representar*, *mostrar* e *ser*. Era isso que fazíamos no espetáculo “A Ponto de Partir”, recentemente descrito. Nesse sentido é provável que,

⁸ Entendo esta diferenciação entre o representacional (o semiótico) e o performativo, entre texto e evento, não a partir de um ponto de vista maniqueísta, mas tendo em conta que são dois lados de um único processo de criação de signos cênicos. Quanto a esta questão é pertinente a ponderação de Fischer-Lichte: “A forma semiótica e performativa constituem, conseqüentemente, não um par de oposições, mas uma relação de reciprocidade. A semiótica é baseada no performativo, na medida em que esta constitui uma condição essencial para que haja possibilidade de produção de sentidos. E o performativo não pode dispensar a semiótica, na medida em que os atos performativos que geram uma realidade e o efeito que eles evocam sobre os participantes se baseiam, pelo menos em parte, em processos específicos de constituição de significado ou em significados específicos, que podem ser atribuídos a esses atos. As perspectivas de pesquisa que introduziram a virada semiótica e performativa estão estreitamente relacionados entre si e se complementam”. (Fischer-Lichte, 2001, p.20). No original: *Das Semiotische und das Performative bilden entsprechend nicht ein Oppositionspaar, sondern ein Wechselverhältnis. Das Semiotische ist auf das Performative bezogen, insofern dieses eine wesentliche Bedingungen für die Möglichkeit von Bedeutungserzeugung darstellt. Und das Performative kann des Semiotischen nicht entraten, insofern seine wirklichkeitskontituierenden Akte und die Wirkung, die sie bei den Beteiligten hervorrufen, wenigstens zum Teil auf spezifische Prozesse der Bedeutungskonstitution bzw. auf bestimmte Bedeutungen, die diesen Akten beigelegt werden können, zurückgehen. Die Forschungsperspektiven, welche die semiotische und die performative Wende eingeführt haben, sind also eng aufeinander bezogen und ergänzen sich gegenseitig.*

diferentemente da perspectiva metafísica que orientava as criações dos diretores mencionados por Auslander, a ambição contemporânea seja menos a de revelar alguma verdade e mais a de fazer que *efeitos de realidade* imanem na cena. Estas ideias serão aprofundadas no decorrer do trabalho.

É certo afirmar que a *irrupção do real*, que tem invadido uma série de montagens cênicas, destacam confrontos entre *realidade e ficção* através de diversas e distintas estratégias. Meu desejo nessa pesquisa não é exaurir o tema do *real* no âmbito teatral contemporâneo, mas sim estabelecer um recorte que enfoca tal exploração, a *do real*, a partir do uso de *histórias pessoais em cena*. Ficam de fora dessa pesquisa, portanto, outras estratégias de confronto com o real na cena, tais como realizações em *site specific* (explorada por coletivos como Teatro da Vertigem), explicitação do corpo e sua fisicalidade (o nu, a automutilação), entre outras. Embora sejam também estratégias que visam confrontar cenicamente *realidade e ficção*, não tomam parte no recorte deste trabalho.

O fato de me ater à investigação de composições teatrais que se desenvolvem a partir da exploração da autobiografia dos artistas que estão em cena faz com que o ator, ou performer, se torne figura central nos discursos dessa pesquisa. A importância desse agente acontece tendo em vista que o reconhecimento de *que a história dita em cena seja real, realmente vivida por aquele que a relata*, implica na necessidade de uma presença física e imediata do sujeito dos acontecimentos; é ele (a imediatez de sua presença) quem possui a propriedade de conferir uma denotação de *realidade* ao evento teatral e, por meio disso, reivindica que expresse também algo verdadeiro, uma verdade não só interna, mas também objetiva.

Assim, no intuito de realizar uma análise sobre o caráter autobiográfico das obras de três artistas sul-americanos, vinculando tal reflexão a discussões em torno da busca pelo *real* na cena teatral contemporânea, estruturo esta dissertação em duas partes, antecedidas por esta introdução e encerradas com algumas considerações finais.

A primeira parte do trabalho foi estruturada a partir de formulações teóricas que ponderam acerca da concepção do *real* no contexto da sociedade pós-moderna. Em vista de tais ponderações, busco refletir sobre as estratégias e motivações que fizeram com que despontasse diversas formas de exploração do *real* na cena teatral contemporânea e como as *narrativas pessoais* interagem nesse processo, em outras palavras, reflito acerca dos possíveis desdobramentos que uso de *autobiografias em cena* geram no intuito de provocar tensão entre realidade e ficção no instante do acontecimento cênico.

Para tanto, analiso alguns pressupostos de criação artística que, nos últimos anos, vêm aparecendo com frequência em diversos trabalhos. São eles: a exploração do *real* na cena contemporânea, a crise da representação, teatro documentário, história oral (o interesse nas pequenas-narrativas), a narração e a crise do narrador.

Na segunda parte serão apresentadas, então, análises dos trabalhos *El Titiritero de Banfield*, *En Camino* e *De Banfield a Mexico* do bonequeiro argentino Sergio Mercurio; *Proyecto Prometeo e Testigo de las Ruinas*, do grupo colombiano Mapa Teatro; e *Festa de Separação*, nascido da parceria entre a atriz Janaina Leite, o músico Fepa e o diretor teatral Luiz Fernando Marques, os três brasileiros. Todos os trabalhos mencionados foram criados a partir de histórias pessoais. O foco dessa segunda parte é que a análise seja feita levando em consideração os pressupostos assinalados na primeira parte. Busco compreender em que medida estes espetáculos, através do uso de *autobiografias*, geram tensão entre realidade e ficção e quais estratégias cênicas utilizam no intento de articular o campo privado, pessoal dos artistas, com indagações que concernem ao campo social.

Norteará a análise dos espetáculos a investigação de como se dá a construção da narrativa pessoal na cena, ou, em outras palavras, como é ficcionalizado o material autobiográfico. Quais estratégias cênicas são evocadas para tornar os limites entre o real e o ficcional permeáveis? Quer dizer, como é que as experiências teatrais que me proponho a analisar podem instalar uma dúvida acerca do status empírico do material apresentado? Qual o contraponto entre os casos em que o material autobiográfico é configurado de forma que apareça apenas no campo ficcional e os casos em que ficção e realidade se sobrepõem? Que estratégias de interpretação estas diferentes montagens propõe? O que fazer frente ao espetáculo, caso se confirme sua autenticidade? Como reagir a um evento pragmático mas que se configura no campo estético?

A articulação de um pensamento teórico que se desenvolve a partir de reflexões traçadas pelos próprios artistas acerca de suas criações e de observação concreta de seus respectivos trabalhos, modelo discursivo que aparecerá na segunda parte do trabalho, é defendida por Jorge Dubatti, pesquisador teatral portenho. Dubatti, na VI Reunião Científica da ABRACE, realizada em setembro de 2011 em Porto Alegre, argumentou que a pesquisa do fenômeno teatral deve ser fundamentada na consciência de uma epistemologia teatral. Tal consciência implica em fundar um pensamento teatral baseado naquilo que *há* no teatro, naquilo que dizem os que *fazem teatro*. Dessa forma, me proponho a realizar um estudo que, sem renegar as formulações conceituais de

outros campos do conhecimento, dá também enfoque e importância às falas dos artistas que investigo e às formulações teóricas de outros pesquisadores que se fundamentam na observação empírica de experiências teatrais.

PARTE I
AS NARRATIVAS PESSOAIS E O CONFRONTO COM O REAL - APROXIMAÇÕES
CONCEITUAIS

Você diz a verdade, a verdade é seu dom de iludir.
Caetano Veloso

1. PRESSUPOSTOS DE CRIAÇÕES CÊNICAS QUE DESTACAM A TENSÃO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO

Em um mundo descartável que valor tem nossas vidas, nossas experiências, nosso tempo? Biodrama se propõe a refletir sobre esta questão. Trata-se de investigar como os feitos da vida de cada pessoa – feitos individuais, singulares, privados – constituem a história. É possível um teatro documental? Testemunhal? Ou tudo que aparece no palco se transforma inevitavelmente em ficção? Ficção e verdade se colocam em tensão nessa experiência⁹ (TELLAS apud TRASTOY, 2008).

A fala acima, que se refere ao Biodrama, proposta teatral impulsionada na Argentina por Vivi Tellas e que consistia em convidar diretores renomados da cena portenha para trazer ao palco a vida de algum argentino vivo, pode ser vista como ponderações que refletem uma tendência recorrente no contexto cultural contemporâneo: a exploração de dinâmicas (artísticas e midiáticas) que se estabelecem nas fronteiras entre ficção e realidade.

No caso da citação acima destacada, e nos casos que abordarei no capítulo seguinte, tratam-se precisamente de propostas artísticas que, além de se estabelecerem na fronteira entre real e ficção, em algum nível elaboram, sublinham e evidenciam a tensão existente entre estes dois polos. O uso de autobiografias em cena frequentemente apresenta esta tensão como pressuposto ou consequência de sua criação. Isso talvez se deve, como tentarei explicar no capítulo 1.1, ao fato de que na contemporaneidade convivemos cotidianamente com uma diluição problemática dos limites entre o real e o ficcional. Em face desta problemática, questionamentos referentes à possibilidade (ou impossibilidade) de estabelecer tais limites foram invadindo discursos que procuram refletir esferas sociológicas, antropológicas, culturais ou artísticas da sociedade e que, no caso do teatro, desencadearam criações cênicas que intentam, explicita ou

⁹ No original: *En un mundo descartable ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona — hechos individuales, singulares, privados — constituyen la Historia. ¿Es posible un teatro documental?, ¿testimonial? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se proponen en tensión en esta experiencia.*

implicitamente, abordar de modo crítico a realidade espetacular na qual está inserida a sociedade contemporânea.

Dessa forma, os pressupostos teatrais que venho investigando se relacionam diretamente com as reflexões de Vivi Tellas acerca do Biodrama, tendo em vista que configuram experiências artísticas que se apoiam justamente na ideia de que é possível, a partir de feitos singulares, a partir do *valor que tem nossas vidas pessoais*, criar trabalhos que apresentem experiências compartilháveis e estes, em alguma medida, são exemplares e portanto, também sintomas indicativos da dinâmica histórica.

Por se tratarem de experiências cênicas (portanto ensaiadas, teatralizadas) que partem, porém, de material *real* e pessoal de quem as compõe e as apresenta, fazem emergir, frequentemente, pressupostos já conhecidos de práticas cênicas contemporâneas tais como a tensão entre o campo estético e pragmático, crise da noção de personagem e de representação.

Esta última se deve ao fato de que o entendimento do personagem como entidade descolada da realidade do ator, atriz ou performer, se apresenta como problemática em vista a um teatro que busca novas formas de explorar o *real*, de trazer *verdade* à cena a partir das contemporâneas reivindicações de *verdade*.¹⁰ Neste contexto, a experiência individual, trazida à cena pela pessoa *real* que a viveu, se apresenta como estratégia que corrobora com o desejo de conferir maior grau de *autenticidade* à cena teatral, tendo em vista que presumidamente tratam-se de relatos, histórias ou fatos extraídos diretamente da *realidade*, ou seja, que não foram imaginados. Todavia, essa “nova” possibilidade de *autenticidade* cênica, não deixa de ser problemática. Abordarei tais implicações no capítulo 1.4.

A crise da noção de *representação* fez despontar o conceito de presença. Nesse trabalho a palavra *presença* aparecerá a partir dos parâmetros estabelecidos por teóricos como Cornago, Chevallier e Auslander, os quais entendem a *presença* tendo em vista da ideia da arte em tempo presente. Vinculam, assim, a noção de teatro à de *acontecimento*¹¹, local de confronto direto entre artista e espectador. Portanto quando me refiro à *estética da presença* não estarei fazendo menção ao tipo de presença vinculada à ordem imanentista e sim de *presença* como contraponto à *representação*. A estética da presença será abordada com maior aprofundamento no capítulo 1.2.

¹⁰ Não é o foco desse trabalho apresentar uma análise histórica da crise do personagem. Neste aspecto, ver GUENOUN, Denis. Ob. Cit., Páginas 130-134; e ABIRACHED, Robert. **La crise du personnage dans le theatre moderne**. Paris: Gallimard, 1994.

¹¹Ver LEHMANN, Hans-Thies . **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Nayf, 2007. página 169.

É importante ter em conta que nesse caminho de criação artística através do uso de narrativas pessoais se constrói um jogo que, acredito eu, apresenta a *possibilidade* de colocar em dúvida o conceito de real. Ou seja, é possível identificar, na concepção artística de muitas propostas teatrais contemporâneas, que mais importante que *afirmar* uma verdade é *problematizar* a noção de verdade (ainda que seja uma verdade relacionada ao campo pessoal do artista). Trata-se, portanto, de afirmar a tensão que se localiza entre o campo ficcional e real, bem como entre o campo pessoal e social, de modo que os dois polos do contínuo se interrogam constantemente. É disso que está falando Vivi Tellas, e a partir dessa noção pretendo orientar as reflexões que seguem.

Elaboro então essa primeira parte do trabalho com capítulos que se designam a assinalar criticamente pressupostos (ou técnicas) de criação cênica que despontam em peças que se configuram a partir do uso de narrativas pessoais em cena. Ainda que reconheça que tais pressupostos ou técnicas apareçam indissolúveis em um espetáculo, a título de esclarecimento, os apresento aqui separados, didaticamente, em capítulos que refletirão sobre as estratégias de irrupção do real na cena e sua relação com teorias acerca do real na sociedade pós-moderna.

1.1 O REAL E A CENA CONTEMPORÂNEA

Estratégias e motivações para explorar, teatralmente, a tensão entre realidade e ficção

(...) o real só é admitido sob certas condições e até certo ponto: se ele abusa e se torna desagradável a tolerância é suspensa (ROSSET, 2008, p.14).

Numa época em que a impossibilidade de distinguir entre o real e o encenado está se tornando um problema (do cotidiano). Não se trata mais se algo é real ou verdadeiro, mas de uma diferenciação entre os diferentes graus de encenação; não do desmascaramento da realidade social como encenada, mas de uma tentativa de responder com os meios do palco e em igual grau de complexidade à complexidade social (MATZKE, 2011).

O que é o real? É este um conceito delimitável ou apreensível? Longe de querer exaurir a questão em termos filosóficos, para refletir sobre a utilização de *autobiografias* em cena como manifestação do *real* e como possibilidade artística de fazer contrastar as relações entre construção ficcional e vida pragmática, se torna eminente traçar parâmetros acerca da noção de real que figurará neste trabalho. Para tanto tomarei como ponto de partida as concepções de Guy Debord, Jean Baudrillard e Clément Rosset. Os dois primeiros apresentam uma abordagem de caráter mais sociológica que problematiza as dimensões do *real* dentro do contexto da sociedade pós-industrial. O último discute a questão do real a partir de uma perspectiva filosófica. Logo em seguida buscarei traçar paralelos entre tais abordagens e seus possíveis desdobramentos no campo teatral.

Um dos pensadores mais citados no que diz respeito às relações entre *ficção* e *realidade* na sociedade contemporânea é Guy Debord. O teórico francês propôs, dentro do que ficou conhecido, a partir dos anos 1960, como movimento situacionista, que estamos inseridos em um cotidiano que foi invadido pela lógica *espetacular*, no qual “tudo que era **vivido diretamente** tornou-se representação” (DEBORD, 1997, p.13, *grifo meu*). Nesse contexto, as fronteiras entre real e espetacular, fato e ficção, não são mais passíveis de serem delimitadas pois “[...] a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. [...] a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real” (p.15). Essas afirmações anunciam a ideia de mediação: as relações humanas não se

concretizam mais sem que haja a interferência de modelos midiáticos, ou seja, passam a ser moldadas conforme tais modelos e decorre disso um esvaziamento de “realidade”.

Debord afirma ainda, que a realização humana, dentro desta sociedade que é orientada pela razão econômica, na qual imperam os valores de mercadoria e consumo, passou, num primeiro momento, por “uma degradação do *ser* para o *ter*”, e que, atualmente, esta dinâmica sofreu “um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*” (p.18). O espetáculo, presente em todos os aspectos do dia-a-dia, se vincula a ideia de *parecer*, já duplamente afastada da realização no *ser*. A consequência dessa dinâmica é que o cotidiano deixou de ser *real*, deixou de ser uma experiência vivida diretamente e se tornou *espetacular*, *representação*: “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as imagens tornam-se os seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (p.18). Esta perspectiva apontada por Debord é crucial: imaginamos, sonhamos e vivemos nossa vida social conforme os modelos propostos nas publicidades de refrigerante, de marcas de roupa ou de carros. Perante esta vida de segunda mão, os depoimentos pessoais possuem um caráter potencialmente subversivo.

O pensador francês problematiza essa nova forma das relações sociais, entre outras, por se tratar de uma ordem positiva, já que o espetáculo pressupõe não mais que uma atitude de “aceitação passiva que, de fato ele já obteve por seu modo de parecer sem réplica, por seu monopólio da aparência” (p. 17). Por estar tão ligada à imagem e a isso que Debord denomina de contemplação passiva, o espetáculo fecha as portas para a possibilidade de diálogo, de vivência, de intercâmbio de experiências entre sujeito e mundo sensível. Ele implica na “fabricação concreta de alienação” (p.24) no qual “uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior” (p.23). O espetáculo, assim, se fundamenta não no vivido, no real, mas na representação, na “afirmação de toda vida humana como simples aparência” (p.16). Essa representação a que está sujeita a sociedade, sua espetacularização, não é inocente, mas “visto em suas diversas localizações, o espetáculo mostra com clareza especializações totalitárias do discurso e da administração sociais [...]” (p.39), ou seja, corrobora e dinamiza as lógicas sociais de consumo.

Jean Baudrillard vê com igual pessimismo o esfacelamento da possibilidade de apreensão e vivência do real. Para este outro pensador francês, a sociedade passou a ser organizada em torno de *simulacros*, abstrações que sequer apresentam um referencial, não contam nem com uma *realidade* a qual mimetizam.

Nesse sentido, Baudrillard entende que *representar* se constitui como atividade que conta com uma referência da qual faz uma abstração, mas afirma que “hoje a abstração já não é a do Mapa, do duplo, é a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (Baudrillard, 1991, p.8). Ele propõe, assim, que as abstrações e imagens já “não tem um princípio claro de localização” (p. 10), por isso Baudrillard não fala mais nem em *representação*, mas em *hiper-realidade*. Com relação a este aspecto, Baz Kershaw ressalta:

As teorizações situacionistas da sociedade do espetáculo normalmente apresentam a mercantilização do consumismo, amplificada pela midiaticização da cultura, como uma tela de alienação colocada pelo poder entre as pessoas e a realidade. Interrupções do espetáculo poderiam expor o sistema de dominação e simular uma revolução através da qual o desejo popular por liberdade seria satisfeito. Simpatizando, num primeiro momento, com o situacionismo, Baudrillard, no final dos anos 1970 e durante os anos 1980, estendeu suas premissas através da lógica na qual o espetáculo de simulações tornou-se a única realidade. [...] ele demonstra um brilhante pessimismo ao argumentar que “a procissão de simulacros” nas produções capitalistas de mercadorias e imagens finalmente baniram por completo o real, através da representação de nada além delas mesmas, realidade simulada (1999, p.93)¹².

Nas palavras do próprio Baudrillard as relações sociais contemporâneas passam por uma “universalização de um sistema de dissuasão” (p. 71) que provoca uma “reação em cadeia de simulacros, simulação em que se afunda efetivamente toda a energia do real” (p. 73).

Os ícones ou símbolos tornam-se objetos hiper-reais por serem fabricações que já não possuem uma entidade *real* por trás deles. É o caso de cidades produzidas, como Las Vegas, parques temáticos, e, hoje em dia, o mesmo poderia ser dito dos programas de *reality shows* que operam numa lógica, segundo a acepção de Baudrillard, hiper-

¹² No original: *The situationist theorisations of the society of the spectacle commonly picture the commodifications of consumerism, amplified by the mediatisation of culture, as a screen of alienation placed by power between the people and reality. Disruption of the spectacle would expose the system of domination and simulate a revolution through which popular desire for freedom would be satisfied. From a starting point sympathetic to situationism, Baudrillard, through the late 1970s and into the 1980s extended its premises through a logic in which the spectacle of simulation became the only reality. [...], he demonstrates a brilliant pessimism in arguing that the ‘procession of simulacra’ in the capitalist overproduction of commodities and images finally entirely banishes the real by representing nothing other than their own, simulated, reality.*

realista. São abstrações sem referenciais, não são realidades, tampouco são representações (não se reportam a nenhuma entidade externa a si própria), são *hiper-realidades*, *simulações* que liquidaram com a possibilidade do *real*: “fingir ou dissimular não transforma a realidade, a diferença entre o que é real e o que é fingido continua existindo. Mas a simulação borra esta distinção. [...] A simulação se reduz aos signos que a provam” (p.10 e p.13). Baudrillard afirma ainda que a simulação:

É o segredo de um discurso que já não é somente ambíguo, como podem ser os discursos políticos, mas que traduz a impossibilidade de uma posição determinada de discurso. E esta lógica não é nem de um partido nem de outro. Ela atravessa todos os discursos independente de sua vontade. [...] Assim os hiper-realistas fixam numa verossimilhança alucinante um real de onde fugiu todo o sentido e todo o *charme*, toda a profundidade e a energia da representação (p. 27 e p. 34).

A falta de apreensão do real, de possibilidade de conviver com o real, a lógica *espetacular* e de *simulacros* na qual se localiza a sociedade vislumbrada por Debord e Baudrillard, pode-se dizer, se afastou da dimensão de tempo presente. A concepção de que a localização espaço temporal do *real* se dá no local e no momento presente é defendida por Clément Rosset, para quem:

Privada de imediatidade, a realidade humana está, naturalmente, igualmente privada de *presente*. O que significa que o homem está privado de realidade *tout court*, se acreditarmos no que dizem a respeito os estoicos, cujo ponto forte foi afirmar que a realidade se conjugava somente no presente. Mas o presente seria por demais inquietante se fosse apenas imediato e primeiro: ele só o é acessível pelo viés da representação, portanto segundo uma estrutura interativa que o assimila a um passado ou a um futuro graças a um ligeiro deslocamento que corrói seu intolerável vigor e só permite a sua assimilação sob a forma de um duplo mais digerível que o real em sua crueza primeira (2008, p. 64).

A partir desses estudos, parto do entendimento de que o *real* é um acontecimento presente, imediato, vivível e experienciável, que se afasta da ordem espetacular, isto é, o real, diferentemente do espetáculo que se vincula ao *parecer*, é delimitado pelo verbo *ser*. A *representação*, por sua vez, se constitui como referência a um *real* que, no entanto, não está presente. O conceito de *representação*, porém, quando confrontado com as teorias do teatro e performance, implica em uma série de desdobramentos e por isso, no capítulo seguinte retornarei a ele.

É inegável que as constatações dos três pensadores mencionados evidenciam o *real* como conceito extinto ou em vias de extinção. No contexto da sociedade atual parece difícil localizar o *real* (vivências diretas; naturais e não fabricadas social e midiaticamente) no cotidiano. Ainda assim, é com esta categoria de *real* (presente, imediato, que *é* ao invés de *parecer*) que estarei me referindo quando mencionar tal conceito (embora reconheça a dificuldade de sua realização no mundo contemporâneo).

De um modo ou de outro parece tentador usar a delimitação de Rosset acerca do real para uma reflexão (e “defesa”) de como a exploração ou busca do real na cena teatral pode configurar-se de forma subversiva. Rosset diz que a perda de uma relação humana com o real está no seu afastamento do tempo e espaço presente, imediato, sua fuga do *aqui e o agora*. E grande parte das peças autobiográficas, incluindo as obras analisadas na segunda parte deste trabalho, se fundamenta na ideia de *acontecimento* (o teatro destacando e valorizando o tempo presente e espaço imediato), nas possibilidades de poder conformar o encontro teatral como experiência (para artistas e público). Nesse sentido, a ponderação que o filósofo Rosset faz de que o homem, ao negar o presente, nega a realidade, se torna uma preocupação central que transparece nos discursos de teatrólogos que têm explorado o *real* na cena, como, por exemplo, o norte americano Josh Fox:

Analisando uma questão sobre realidade, eu acredito que os atores estão visando algo chamado “verdade”, que é algo muito difícil de entender ou combinar. E essa “verdade” é algum tipo de evento comunitário que tem todas essas contradições dentro dele. Nos Estados Unidos, nesse momento, nós testamos vivendo uma crise fundamental da verdade. É muito difícil saber quando ela começou, mas está uma loucura atualmente. Nosso sistema eleitoral todo está um caos. Nosso presidente é o maior mentiroso de todos os tempos e ninguém se importa. Chegou a um ponto no qual você apenas espera qual será a mentira que estará na televisão e não existe um senso verdadeiro de realidade ou moralidade. E é extremamente deprimente, mas, além disso, é muito desorientador, porque você não sabe como combater isso. Então, o que é bom no teatro, é que este é um lugar no qual você talvez seja capaz de restaurar algum senso de crença (2007, p.181).¹³

¹³No original: *Getting to a question about reality, I think actors are aiming at something called “truth”, which is very difficult to understand or combine. And that truth is a kind of communal event that has all these contradictions built into it. And in the United States right now, we have this fundamental crisis of truth. It is very hard to figure out when it started, but it is really crazy right now. Our entire electoral system is in chaos. Our president is the greatest liar of all times and nobody cares. It has gotten to a point, where you just expect the lie what is going to be on television and there is no sense of actual reality or morality. And it is extremely depressing, but beyond that, it is very disorienting, because you don't know, how to combat that. So it is nice about theater that is a place where you might be able to restore*

Nessa passagem Fox fala da verdade como um evento comunitário, que pode estar presente nas configurações teatrais. Por outro lado o teatro é local do espetáculo, da representação, por excelência. Não poderia ser ele mais um reproduzidor da ordem espetacular, da *aparência* no lugar da *convivência*? Não seria ele, o teatro, o principal veículo artístico de reprodução do falso, onde ao espectador se outorga a recepção passiva e positiva do espetáculo, tão criticada por Debord? Kershaw assinala:

Desse ponto de vista, o desempoderamento está inscrito na textura da vida cotidiana, porque tudo – incluindo nosso consumo do passado – pode ser transformado em mercadoria, com o resultado de que talvez não apareça nenhum sistema de valores separado da mercantilização. [...] Considerando como propositadamente construídas como casas para a simulação, prédios de teatro e seus produtos, obviamente podem facilmente se encaixar nessa visão pessimista da emporia da cultura contemporânea (1999, p.39).¹⁴

É importante assinalar que para Kershaw há uma distinção entre teatro e performance, sendo que a construção artística do primeiro, para este autor, tende a ser positiva, relacionada ao que Debord chama de contemplação passiva do espetáculo. A performance, por sua vez, conteria em si, em maior grau, potencial de subversão. Mas mesmo no caso de eventos cênicos apresentados em casas de teatro, com divisão frontal entre palco e plateia, não existiria nunca a possibilidade de constituir um espaço de interrogação da ordem *espetacular*? Não seria possível que o teatro transgredisse a representação pura e gerasse uma conformação artística pautada no *ser* ao invés de *parecer*? Algumas das peças que serão analisadas em seguida apresentam esse desejo, de romper com a *representação* buscando transformar a situação teatral num acontecimento *presente* onde os atores, ou performers, ao apresentarem-se com suas *histórias pessoais, autobiográficas*, almejam, de alguma forma e em certos momentos, ao menos, *ser*. Esse movimento transformaria o teatro em um lugar de *vivência* ao invés de *aparência*?

As questões levantadas por Kathrin Tiedemann na introdução do livro *Reality Strikes Back, Tage vor dem Bildersturm*, que reúne vários artigos e entrevistas com

same sense of belief.

¹⁴No original: *From this angle, disempowerment is written into the texture of everyday life because everything – including our consumption of the past – may be turned into a commodity, with the result that there may appear to be no value system apart from commodification. [...] Considered as purpose-built houses for simulation, theater buildings and their products obviously can fit easily into this pessimistic vision of the contemporary culture emporia.*

praticantes teatrais alemães a respeito da *ênfase do real* na cena contemporânea, se fazem cruciais nesse momento:

Então, como se explicaria tudo isso? As “pessoas de verdade” que recentemente contracenam no “Big Brother” e pelas quais sente-se ou desprezo ou compaixão, deveriam interessar muito mais que os “atores autênticos” no palco? De onde vem essa repentina fome por realidade? O teatro assume, assim, uma função de crítica da mídia? Ele se torna através disso político ou simplesmente constata o factual? Impõe, onde possível, suas qualidades mais imprescindíveis, a força da imaginação para fabricação de um outro mundo possível¹⁵ (2007, p.7)?

Algumas reflexões, como a citação de Annemarie Matzke¹⁶, destacada no início desse capítulo, sugerem possíveis respostas para essas perguntas. O teatro, para Matzke, quando atento à ordem espetacular da sociedade, não investe em sua negação, na negação da *representação*. Para conformar-se como ação crítica ele se situa *entre*, entre o *real* (ser) e o *representar*. Não busca desmascarar essa complexa rede de *representações* e *simulacros* que se formaram no cotidiano social, mas busca igualmente meios complexos de elaboração. Este tipo de arte teatral não se define como sendo *real*: antes, elabora um jogo no qual realidade e ficção se interpolam, se tensionam, gerando uma percepção difusa no público ao mesclar vida empírica e construção ficcional.

Marvin Carlson diz que: “O que esses paralelos parecem sugerir é que é muito difícil e especialmente inútil tentar [...] traçar uma distinção clara entre o ‘mundo real’ da ação humana “responsável” e o campo imaginário do jogo ou da performance” (Carlson, 2010, p.65). Matzke e Carlson insinuam que o teatro não exclui o *espetacular* do seu processo, mas o problematiza. Da forma análoga Hall Foster, ao ponderar sobre o movimento vanguardista e neovanguardista nas artes visuais, defende que, em certa medida, há uma reiteração da lógica mercantil em tais movimentos justamente como meio de não se aderir a ela, mas de torná-la evidente (FOSTER, 2001, p.17):

¹⁵ No original: *Und doch, wie passte das alles zusammen? Die “echten Menschen”, die man gerade noch bei “Big Brother” für ihre Naivität gegenüber der Medieninszenierung wenn nicht verachtet so doch wenigstens bemitleidet hatte, sollten einen auf einer Theaterbühne auf einmal mehr interessieren als “echt Schauspieler”? Woher kommt dieser plötzliche Hunger nach Realität? Übernimmt das Theater damit eine Funktion der Medienkritik? Wird es dadurch politisch oder konstatiert es nur das Faktische? Beraubt es sich womöglich seiner wichtigsten Qualitäten, der Kraft zur Imagination, zur Herstellung einer andere, möglichen Welt?*

¹⁶ Pesquisadora, atriz e membro fundadora do coletivo feminista She She Pop. Trabalha na interface entre teatro documentário e performance.

[...] o objetivo não é nem uma negação abstrata da arte, nem uma reconciliação romântica com a vida, mas um contínuo exame das convenções de ambas. Assim, mais que falsa ou circular e se não afirmativa, no melhor dos casos a prática vanguardista é contraditória, móvel, quando não diabólica. O mesmo é certo para as artes neovanguardistas no melhor dos casos [...]. “A pintura está relacionada com a arte e com a vida” reza um famoso lema de Rauschenberg. “Nem uma coisa nem outra estão feitas (eu trato de trabalhar na brecha aberta entre ambas)”. Repare que ele disse “brecha”: a obra há de sustentar uma tensão entre arte e vida, não reestabelecer de modo que seja a reconexão entre ambas (p. 18).¹⁷

As ponderações de Foster não são dissonantes à ideia de que para um teatro consciente do contexto cultural que o cerca, a pura ideia de *representar* já não pode mais cumprir um papel crítico, de forma que a arte, em sua concepção, tem buscado se situar *entre* a aparência e o real. Para defender esse argumento gostaria de destacar uma colocação muito simples e, ao mesmo tempo, muito pertinente de José Sánchez: “a representação da realidade é, de fato, um problema muito distinto da irrupção do real” (SÁNCHEZ, 2007). A primeira não torna visível seu próprio processo de construção; a segunda no mínimo almeja assinalar a possibilidade de haver uma construção consciente de discursos. Ou seja, a *representação* implica em apresentar uma imagem do real, processo diferente ao da *irrupção do real*, que instala uma ambiguidade na cena através da auto problematização da ficção. Esta problematização possui uma qualidade de choque e surpresa que desponta no espetáculo quando este cria, por algum momento, um evento real, ao invés de falar sobre ele.

Dentro dessa perspectiva, aparece como motivadora de algumas propostas teatrais contemporâneas, a vontade de indagar, entre outras coisas, a qualidade espetacular que está inserida no próprio dia-a-dia. Ou seja, evidenciar o espetáculo cotidiano, no qual estamos *passivamente* inseridos, para que, ao tomar consciência dessa dinâmica, seja então possível “sentir na pele” o seu efeito ideológico e emocional.

Portanto, a tentativa de aproximar artistas e público pode ser tomada como um dos elementos nevrálgicos das propostas contemporâneas, já que este encontro permite a

¹⁷ No original: [...] *el objetivo no es un una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos. Así, más que falsa, circular y sino afirmativa, en el mejor de los casos la práctica vanguardista es contradictoria, móvil cuando no diabólica. Lo mismo es cierto de la práctica neovanguardista en el mejor de los casos [...]. “La pintura está emparentada con el arte e el arte con la vida”, reza un famoso lema de Rauschenberg. “Ni una ni otra cosa están hechas. (Yo trato de actuar en la brecha abierta entre ambas)”. Repárese en que dice “brecha”: la obra ha de sostener una tensión entre el arte y la vida, no restablecer de modo que sea la conexión entre ambas.*

problematização da relação entre arte e vida, pois enfoca o evento teatral enquanto *acontecimento presente*, permitindo que sejam geradas discussões quanto às possibilidades que o teatro tem de relacionar o seu público de forma crítica com a sociedade contemporânea. O grande desafio é estabelecer uma tensão produtiva entre a encenação enquanto encontro social e apresentação espetacular¹⁸.

Essa dita “sede por vivenciar autênticas realidades”, mencionada por Tiedemann, (que parece ter feito eclodir a onda dos *realities shows*, bem como impulsionar o cinema documentário de uma maneira nunca antes vista) seria reflexo de uma sensação concreta, ainda que não consciente, de que tudo que vivemos é *espetacular*, no sentido de Debord?

A afirmação do teatro como espaço de encontro, no qual se verifica uma inquietação no intuito de gerar autenticidade em cena, de provocar um contraponto entre *acontecimento* e *representação* teatral, parece ser uma estratégia que busca questionar esta estética espetacular que desemboca no *tudo ficcional* da mídia? Uma possibilidade é a de que este teatro se proponha a tencionar as barreiras entre ficção e realidade demonstrando que em espaços estéticos estes dois campos se sobrepõem e nem sempre se pode confiar em tudo que os olhos vêem e os ouvidos escutam.

Para Matzke, como destacado inicialmente, não está mais em questão se algo é imediato ou encenado, mas qual impressão de imediatez é produzida. Para tanto é vital expor os processos de construção desses efeitos de autenticidade, sacudindo os espectadores, não no sentido literal dos anos 1960, mas deslocando o seu papel de observador. Quer dizer, fazendo com que ele se sinta partícipe dos acontecimentos cênicos justamente por estar sendo confrontado com a possibilidade de *presenças* ao invés de *representações* e que, por conseguinte, se pergunte, como deve reagir a estes acontecimentos, estética ou moralmente, já que para ele não é mais possível distinguir claramente o quanto de realidade e de ficção vivencia.

“Ao público”, comenta Óscar Cornago, depois “de confrontado com diferentes realidades (cênicas e existenciais) se outorga a necessidade de eleger quanto de verdade e quanto de engano há em cada uma das partes” do que assistiu (CORNAGO, 2005, p.13).¹⁹ Esta é uma pergunta que não busca uma resposta definitiva, mas propõe um

¹⁸ Uma reflexão extensa acerca das possibilidades do teatro enquanto encontro social, e não apenas evento estético, é desenvolvida por Richard Schechner em seu livro **Environmental Theater**, 1994, p. 40 - 86.

¹⁹No original: *Al público, enfrentado a unas y otras realidades, escénicas las unas, existenciales las otras, le queda la necesidad de elegir, de decidir cuánta verdad y cuánto engaño hay en cada una de las partes; una pregunta que proyectada a todo el ciclo no busca tanto una respuesta única como un*

confronto com as realidades extra-teatrais daqueles que participam do evento. A irrupção do real acaba promovendo uma quebra que transgride a segurança passional do público. Este acaba perdendo domínio sobre seu processo de recepção, sobre seus próprios modos de operar o ato de olhar e de fruição do evento teatral, confrontado com a possibilidade de estar presenciando uma verdade autêntica, muito embora, em todo caso ainda teatral.

Dessa maneira estas propostas cênicas possibilitam (embora isso não seja uma regra) uma compreensão ou, ao menos, um vislumbre de que o espetáculo teatral seja um fenômeno distinto da *sociedade do espetáculo*. A diferença está no fato de que o intuito dos teatros criados fora da lógica puramente *representacional* é justamente fazer do público um público consciente das lógicas espetaculares existentes no teatro e na vida, e neste sentido, corresponsável pela apresentação desses espetáculos, enquanto que o espetáculo da vida diária, como sugerido por Debord, opera justamente no sentido contrário, o de alienação e de entorpecimento perceptual.

Isso ocorre porque, de acordo com Helga Finter, o espetáculo presente na vida cotidiana (e aqui se incluem os programas de *reality shows*, *sites* de relacionamento e algumas propostas de cinema documentário) pretende ser real, natural, ao passo que uma encenação que explora *irrupções do real* na cena, intenta frisar a sua teatralidade; nas palavras de Finter:

Esse conceito de uma teatralidade crítica permite não só desenredar o amálgama entre teatro e espetáculo, como também entender o impacto político e crítico do teatro contemporâneo. “[...] a teatralidade do campo estético se distingue da do cotidiano em vários pontos: [...] ela permite a este [o espectador] uma crítica da sociedade do espetáculo, já que o espectador pode fazer nela a experiência do seu desejo de olhar” (2007, p.18).

Por isso se torna tão primordial ao teatro contemporâneo, e isso inclui parte de peças autobiográficas, evidenciar que a autenticidade, o real, podem ser construções. Concretiza-se, dessa forma, o que Vasquez Rocca propunha: “a ficção não se refere à realidade de modo reprodutivo, como se esta fosse dada previamente, mas faz referência a ela de um modo produtivo, ou seja, a estabelece”²⁰ (2006, p.52-53).

cuestionamiento de las divisiones más convencionales para enfrentarse a la realidad, a la vida y a la memoria en busca de verdades definitivas

²⁰ No original: “(...) la ‘ficción’ no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, como si ésta fuera algo dado previamente, sino que hace referencia a ella de un modo productivo, es decir, la establece”.

1.2 CRISE DA REPRESENTAÇÃO: A *presença* como possibilidade geradora de tensão

Com a ideia de chegar a ser afirmação, a re-presentação surge no horizonte artístico da modernidade como uma perigosa companheira de viagem, a pegada inevitável de uma personificação, de um fingimento ou um mero jogo. A partir daí a ideia de apresentar, ao invés de representar, se converte em uma obsessão comum a toda a arte da modernidade²¹ (CORNAGO, 2005).

Permanecer na lógica da representação é permanecer na lógica mercantil, porque hoje em dia toda a representação participa do mercantil²² (CHEVALLIER, 2004, p.14).

É possível dar continuidade à elaboração de reflexões a respeito de criações teatrais que, a partir do uso de *narrativas pessoais*, evidenciam alguma tensão entre realidade e ficção, levando em conta o questionamento do *status* da *representação* e a consequente busca por um teatro do *presentar*. O pressuposto da *presentificação* é fundamental no desencadeamento de práticas cênicas inspiradas no uso de autobiografias visto que o sujeito que *apresenta* a cena é também o autor das biografias.

Um dos fatores comumente apontados como deflagrador da crise da representação, no teatro, é o advento do cinema, pois suas qualidades e especificidades, técnicas e artísticas, destacaram os limites que o teatro encontra no que se refere a sua ambição de apresentar em cena atuações “reais”: “[...] esta verdade da atuação [...] *é um sonho do teatro, que o cinema veio realizar*” (Guénoun, 2004, p. 121). Guénoun, no livro “*O teatro é necessário?*”, desenvolve uma reflexão profunda acerca das consequências do surgimento do cinema nas criações teatrais. Para ele, tal surgimento fez com que o teatro, enquanto meio de expressão artística, precisasse redescobrir sua necessidade, descobrir a qualidade que o mantinha artisticamente vivo (necessário) e não apenas como referência a um tipo de manifestação cultural que hoje em dia seria “ultrapassada”. Nesse ponto são interessantes as colocações de Tiedemann:

²¹No original: “*Con la idea de llegar a ser afirmación la re-presentación surge en el horizonte artístico de la modernidad como una peligrosa compañera de viaje, la huella inevitable de una suplantación, de un fingimiento o un mero juego. A partir de ahí la idea de presentar, antes que representar, se convierte en un obsesión común a todo el arte de la modernidad.*”

²²No original: “*Quedarse en la logica de la representación es quedarse en la logica mercantil porque hoy en dia toda representación participa de lo mercantil.*”

O teatro se destaca como uma das artes mais tradicionais que já há tempos têm estado sob intensa pressão, pois desde a invenção do cinema ele entrou em concorrência com uma arte que sempre produz as mais novas atrações da indústria cultural. Na batalha pela atenção do público, abandonou a arte da ilusão e mergulhou na realidade (2007, p.6)²³.

Tiedemann destaca que *abandonar a arte da ilusão*, desviando a atenção para a *realidade*, é um dos caminhos que o teatro, na contemporaneidade, vem traçando como forma de assumir suas singularidades. A *realidade*, no teatro, é explorada ao colocar em evidência a *situação* do encontro teatral: simultaneidade de presenças. Tal evidência aparece como estratégia que destaca as qualidades e atributos de sua conformação artística, impossíveis de serem encontradas em artes como a cinematográfica. As reflexões da pesquisadora alemã não desacordam das observações de Guénoun quanto ao tema:

Trata-se, em primeiro lugar, de um certo rigor da *existência cênica*. Existência física: o primeiro requisito do jogo provém da apresentação do corpo. Não da representação pelo corpo de alguma coisa da qual o corpo seria a figuração, mas da exibição do próprio corpo. Ora, esta mostra pretende alcançar uma verdade que não é a da adequação a uma imagem, mas a da integridade de uma presença. Este estar aí sobre o palco não tem nada de ordinário [...] (2004, p.133).

Ou seja, tanto Tiedemann quanto Guénoun argumentam que frente ao surgimento do cinema, uma arte apresenta como característica a possibilidade concreta de apresentar *imagens do real*, pois “[...] a imagem cinematográfica tem uma existência externa, a existência de uma materialidade exterior, isto é, ela tem uma *ex-sistência*, propriamente” (GUÉNOUN, 2004, p. 118), o teatro encontrou na sua propriedade de *ser*, de *estar*, apresentar (*presentificar*), ao invés de representar e figurar, a característica que responde à sua *necessidade* nos dias atuais. É esta especificidade de sua qualidade artística que o torna indispensável e insubstituível: “Os espectadores de teatro [...] *vão ao teatro* [...] para ali ver *o teatro*, a incidência, o advento do acontecimento singular do teatro, naquele lugar e naquela hora” (GUÉNOUN, 2004, p. 139).

²³No original: *Theater steht als eine der traditionellen Künste schon seit längerem unter einem starken Druck, den seit Erfindung des Kinos ist es in Konkurrenz zu immer neuen Attraktionen der Kulturindustrie geraten. Im Kampf um die Aufmerksamkeit der Zuschauer hat die Kunst die Illusion aufgegeben und ist in die Realität eingetaucht.*

Além de surgir como resposta a “concorrência” da arte cinematográfica, o desencadeamento da crise da representação no teatro pode ser entendido, também, como reflexo da crise da *representação* não apenas no que concerne às práticas artísticas, mas, como reflexo da crise da *representação* enquanto instância social e instrumento político. Isto porque compartilho um ponto de vista que pressupõe que as práticas artísticas procuram justamente ponderar sobre a possível crise da *representação* enquanto instrumento de organização social ou, como destaca Annemarie Matzke, em muitos casos “o que se mostra não é um teatro autobiográfico. Estas “encenações do eu” são discussões de formas de encenação sociais e midiáticas [...]” (2011, p.157).

Retomando a crítica de Debord quanto à vertigem da espetacularização do cotidiano, me parece plausível afirmar haver uma ânsia, instalada na sociedade, em vivenciar momentos de não ficção, momentos autênticos; já que a “validade” ou “verdade” dos sistemas representacionais foi colocada em cheque. Essa ânsia fez com que, nas mídias de massa, por exemplo, proliferassem os programas de *reality shows*. Embora tais programas possam, talvez, apaziguar em parte essa tal ânsia, eles, concretamente, não dão conta de explorar o lado pragmático do evento (já que em nenhum momento o formato desses programas permite revelar suas estruturas e processos de construção, evitando expor sua ordem espetacular). O real é, nesses casos, afirmado apenas enquanto fetiche, de forma que o que se apresenta na televisão é compatível com a descrição de simulacro de Baudrillard, uma hiper-realidade que dilacera qualquer possibilidade de *presença*.

Ou seja, não se verifica, nesses programas, nenhuma tentativa de questionar o status da *representação*, ela é apenas escamoteada, eles são o *espetáculo* nos moldes como preconizou Debord por excelência. Assim a necessidade de vivenciar momentos “autênticos” só será sanada na medida em que o público se deixar “iludir” pela *representação* dos atores dos *realities shows*, ou seja, na medida em que o público tome tais *representações* como *presença*; o que na prática é uma dinâmica muito difícil de ser sustentada, pois a televisão raramente expõe seus processos ou explicita seu caráter controlador e de verbalização unilateral, não deixa margem para o surgimento de acontecimentos inesperados (incontroláveis e *reais*). A televisão evita que se instaure espaços de risco, acontecimentos *presentes*, ao fechar a possibilidade de diálogo:²⁴

²⁴ Uma reflexão mais extensa sobre a impossibilidade da *presença* nos *Realities* pode ser encontrada em BAUMGÄRTEL, Stephan. *O teatro na época do Big Brother*, in: **Caderno de Folias**. São Paulo, Volume 13, 2009. p. 24 - 34.

Em geral na sociedade e particularmente no entretenimento, o movimento é autossuficiente, processado eletronicamente, sistemas indiferentes - sistemas fechados nos quais o indivíduo pode atuar pouco. Você pode gritar no aparelho de TV, Johnny Carson não vai ouvi-lo. E até mesmo no uso do telefone nos programas de TV tem o famoso "atraso de cinco segundos", dando o controle absoluto à emissora sobre o que sai no ar. Eles são ainda mais maliciosamente assim quando pretendem que são abertos, tanto quanto a "programação de mídia" faz (SCHECHNER, 1994, p. 45).²⁵

Na política também o status da representação já há muito foi posto em cheque. Os sistemas totalitários e, mais ainda, o fracasso dos projetos revolucionários, fizeram cair por terra a ideia de representatividade social. E hoje em dia, mesmo a democracia tem se mostrado frágil e pouco eficaz em cumprir tal tarefa. A desconfiança em relação à possibilidade da representação política paira: “Quem é esse que de repente se vê no direito de representar, representar quem? Será que de fato nossos representantes nos representam?” Esse problema (quando no teatro) não é formal, é político, é uma questão política.²⁶

Em tais instâncias (midiáticas e políticas) o jogo entre *representação* e *presentificação* não é solicitado. Como anteriormente destacado, há uma grande diferença entre a *representação* da realidade e a “irrupção do real”. Esta é uma distinção crucial: a *representação* da realidade não torna visível seu próprio processo de construção, se estabelece como afirmativa, como normativa; a *irrupção do real* (na cena teatral, por exemplo) emergindo enquanto *presença* propõe, por sua vez, insurgir a dúvida de que a *realidade* seja um fato consumado, assinalando assim que esta possa (quem sabe?) fazer parte de uma construção consciente. Não é o que ocorre, como visto, nos casos da mídia e da política, nos quais seus protagonistas assumem a *representação* (afirmação) e nunca a *presença* (dúvida).

Dessa forma, uma das questões que, inevitavelmente, se apresenta dentro dessa perspectiva teatral contemporânea é: porque se tornou tão interessante atualmente trabalhar dentro de uma lógica da *presença* sem, todavia, abandonar por completo a

²⁵ No original: *In society in general and in entertainment in particular the movement is to self-contained, electronically processed, unresponsive systems – closed systems on which the individual can have little effect. Shout as you will at the TV set, Johnny Carson does not hear you. And even the phone in programs have the famous “five-second delay”, giving the broadcaster absolute control over what goes out over the air. They are even more maliciously so when they wear the costume of openness, as much of “media programming” does.*

²⁶ Questionamentos apontados em palestras conduzidas por Ileana Diéguez no evento Performatividade 2, realizado na UDESC, em setembro de 2010.

lógica *representacional*? Até que ponto, ou de que maneira a relação entre essas duas estéticas fala a respeito da sociedade contemporânea? Ela tem algum potencial subversivo quando no teatro? É mesmo possível que se afaste da lógica da cultura midiática e de consumo?

Marvin Carlson em seu livro *Performance uma introdução crítica* destaca uma série de argumentações teóricas apontando a *presença*, nas criações cênicas, como um conceito que se relaciona à “situação” do evento, ou seja, diz respeito à interação que o espectador estabelece com a obra, “a presença sendo disponível no instante perceptual” diz respeito à duração da experiência e “a rejeição por evocar uma realidade “ausente”, por meio da mimese ou *fingimento*” (2010, p. 143-144).

Nesse contexto a *presença* no teatro ou performance tem a ver com “[...] chamar atenção, a cada momento, para a presença da audiência no teatro – para ver o que estava lá, para ver eles mesmos se vendo, e assim nos tornar conscientes da realidade que vivemos” (p.144). Carlson aponta que a ideia de presença aparece como contraponto “a qualidade mimética discursiva e narrativa do teatro tradicional [...] preocupada com a experiência imediata de um evento” (p.144). Esse entendimento acerca da *presença* no âmbito teatral se relaciona ao parâmetro de *real* mencionado por Rosset: aquilo que acontece no espaço e tempo atual, imediato.

Pensando em composições cênicas que partem da autobiografia da pessoa que está em cena, é possível supor que a *presença* emergja, na consciência do espectador, a partir do momento que este comece a encarar a narrativa do artista como um acontecimento *presente*. Em outras palavras, o reconhecimento, por parte da plateia, de que a atriz que está em cena narra passagens de sua vida sem a preocupação de *mimetizar* algo que esteja *ausente* do evento, instala na audiência a perspectiva de que o acontecimento cênico que vivenciam, a narração de histórias pessoais, acontece naquele preciso momento. A plateia deixa então de ser apreciadora de uma cena *representativa* e se vê transformada em interlocutora (as vezes testemunha) do artista que está em cena como ele mesmo, evitando a perspectiva de *representar* outro sujeito.

Porém, antes de concluir que a *presença* por si só se configura como meio de resistência à ordem mercantil da sociedade do espetáculo, por ter o potencial de se conformar como *realidade* ao invés de *simulação* ou *espetacularização*, é importante notar o aspecto contraditório desse conceito. Kershaw, por exemplo, destaca, seguindo observações de Auslander: “presença está associada à ideia de ‘carisma’, e ‘carisma’ foi frequentemente usado por políticos como Nixon e Hitler para construir um sistema de

dominação”²⁷ (1999, p.72). Nesses termos a presença se apresentaria também como processo de reprodução de sistemas repressivos:

Ao discutir isto, Auslander segue Derrida, que postula que presença não é um traço essencial de realidade, mas um “efeito de realidade”. [...] Consequentemente, a fim de cortar qualquer ligação com os sistemas existentes de dominação, a performance precisa encontrar meios de desconstruir a presença do performer (KERSHAW, 1999, p.72)²⁸.

Kershaw, então, cita algumas estratégias exploradas em performances no intuito de burlar o carisma que a presença invoca, ao deixar transparecer que produz *um efeito de realidade*²⁹. Substancialmente são estratégias que tratam de desconstruir e problematizar também a ideia de presença. Consistem em revelar a existência de processos de fabricação seja da presença ou da representação (p.73), “então, teoricamente, cada espectador é livre para inferir significados contraditórios da peça. Nesse sentido o show desenvolve uma atitude profundamente radical à política da representação, expondo todas as representações como construídas” (p.72)³⁰.

O conceito de *presença* pura, diz Carlson, está relacionado à ambição essencialista do modernismo. Citando Henry Sayere, o teórico americano diz que esta se vinculava a uma estética “immanentista que procurava transcender a história e escapar à temporalidade” (CARLSON, 2010, p.152). Provavelmente esta ideia de presença não está afastada daquela assinalada por Auslander, um tipo de presença que pressupõe uma fé metafísica. As propostas cênicas pós-modernistas, porém, abandonam essa busca essencialista da *presença* e encontram na opção “pela descontinuidade e pelo fracasso”, no vacilo entre a *estética da presença* e *estética da ausência*, “que aceita a contingência e o ‘choque’ do cotidiano como a arte” (p.153), meios de subverter a ordem espetacular do próprio espetáculo cênico. Pois:

²⁷ No original: *presence is associated with the idea of ‘charisma’, and charisma has often been used by politicians such as Nixon and Hitler to construct system of domination.*

²⁸ No original: *In arguing this Auslander is following Derrida, who posits that presence is not an essential trait of reality, but a ‘reality effect’ [...]. It follows that in order to sever any link with existing systems of dominance, performance must find means to deconstruct the performer’s presence.*

²⁹ O termo aparece no texto de mesmo nome: BARTHES, Roland. *O efeito do real*. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.

³⁰ No original: *So, theoretically, individual spectators are free to **derive** contradictory meanings from the piece. In this sense the show develops a deeply radical attitude to the politics of representation, by exposing all representations as constructed.*

[...] Substituir simplesmente uma estética da presença pela de ausência [...], reverteria a estrutura original não a rejeitando. Derrida aconselha constantemente contra a tentação de reinscrever simplesmente um sistema binário, revertendo seus termos. O projeto de Derrida sugere um campo constante de jogo entre esses termos, de presença impregnada com ausência, um campo percentualmente em processo, sempre como ausência e presença no entre lugar (p.153).

Assim, na linguagem teatral pós-moderna, *presença* aparece como um conceito que demarca uma cena que se volta à ideia do teatro enquanto experiência, ou seja, demarca uma perspectiva teatral que busca chamar atenção ao momento presente, ao aqui e agora do acontecimento cênico, propondo um jogo que se estende além do semiótico, figurativo e que encontra no sensitivo, na troca sensorial com o espectador, seu motivo de ser.

Nessa mesma perspectiva o termo ausência se refere a criações miméticas, figurativas, representacionais, que estão mais preocupadas em construir atividades cênicas como referência a algum evento que está fora do tempo e do espaço teatral ou performático. Daí a ausência: preocupação artística com o que está ausente, fora do *acontecimento*. Como visto operar em apenas um sentido, inverteria o processo artístico, mas esta completa inversão o tornaria novamente positivo, normativo. Assim, as propostas cênicas mais radicais, para utilizar uma expressão de Kershaw, se situam no entre, no jogo entre *presenças* e *ausências*, entre *presentificar* e *representar*.

O artista autobiográfico pode ganhar este espaço *entre* (ausência e presença) na medida em que não se preocupe em simplesmente afirmar as *verdades* das histórias que narra, mas que fomente um questionamento crítico, na plateia, quanto ao carisma que a sua *presença* imediata e direta evoca. Com isso quero dizer que verifico a motivação, em muitos espetáculos teatrais, por, entre outras coisas, elaborar uma prática artisticamente crítica, que se desenvolva com cautela, apresentando mais perguntas que respostas e, em todo caso, visando deixar sempre lacunas, questões em aberto.

Retomando a afirmação de Cornago, destacada no início desse capítulo, nesse tipo de prática teatral há um cuidado para que esta não se apresente enquanto afirmação ou doutrina. Como a ordem *representacional* está atrelada a ideia de afirmação, a arte pós-moderna acaba primando por um distanciamento desta ordem, explorando um teatro do *presentar*. Ou, como quer Chevallier, foge da lógica *representacional* no intuito de

se afastar da lógica mercantil, “pois é através da representação que teatro e performance são mais efetivamente mercantilizados”³¹ (KERSHAW, 1999, p. 66).

Dessa forma, complementando com falas de Chevallier, acredito que a crise da *representação* no teatro se dá porque “se não busco representar em cena, é porque reconheço que não sou onipotente, que não tenho o direito de impor minha visão das coisas (e representar é isso)”³² (CHEVALLIER, 2004, p.9). Entendo, portanto, a crise da *representação* (no campo teatral) como reflexo do abalo na crença das grandes narrativas, onde há então o “abandono da pretensão de abarcar a realidade a partir da obra de arte como sendo uma totalidade”³³ (VIVIESCAS, 2004, p.49), e da total sujeição dessa a um referente. Esse é precisamente um caminho oposto àquele traçado pela lógica da informação, pela *espetacularização* do mundo, pela vertigem do *hiper-real* encontrada nos programas televisivos que mencionam mostrar “a vida como ela é” e em tantas sessões de parlamentos políticos.

Talvez seja por esses motivos apresentados que a *estética da representação* por si só, perca a possibilidade de apresentar algum impulso indagador e, por conseguinte, o conteúdo imitativo e figurativo dentro da cena é contrabalançado à noção de *presença*, no qual o desenrolar de uma história, com fatos cronológicos e racionalmente encadeados, é substituído, ou entrecortado, por uma série de táticas cênicas que buscam apresentar o espectador também como coautor da experiência teatral, destacando o momento presente do acontecimento cênico.

Nessas propostas averigua-se um deslocamento do eixo da apresentação do sistema comunicacional interno (entre os personagens fictícios) para o sistema comunicacional externo (entre os personagens/atores e os espectadores). É precisamente essa realocação no papel do espectador que cria a possibilidade do despontamento da *presentificação* no teatro e, conseqüentemente, torna essa dimensão frustrada nos *programas da vida real* televisivos.

Em decorrência dessa dinâmica Cornago afirma que o teatro que está mais atento à ideia de *presentar* “destaca a dimensão processual, ou seja, o feito de estar se construindo aqui e agora, frente ao público [...] num jogo que se divide entre presenças

³¹No original: *Because its trough representation that theater and performance are most effectively commodified.*

³²No original: “*Si no busco representar en el escenario, es porque reconozco que no soy onnipotente, que no tengo el derecho de imponer mi “visión” de las cosas (y representar es eso).*”

³³No original: “*abandono de los escritores contemporáneos de la pretensión de abarcar la realidad desde la obra de arte como una totalidad presente*”.

e ausências”³⁴ (CORNAGO, 2005, p.19). No caso de peças constituídas a partir de material autobiográfico essa dimensão processual, que aponta o abalo do caráter *representacional*, pode ser verificada principalmente em função do esfacelamento da noção de personagem.

Para uma breve definição dessa noção gostaria de destacar a seguinte fala de Claudia Marisa Oliveira: “A personagem, aspecto complexo na análise do espetáculo e objeto de inúmeras interpretações, engloba duas entidades distintas: por um lado, ela será sempre um ser em ficção e de ficção, vinda de um universo distante e irreal (...)” (2009, p.32). No caso de um teatro baseado em narrativas pessoais a completa ficcionalização do personagem se mostra em algum grau duvidosa. Não é que todas as experiências calcadas a partir de relatos pessoais tenham matado por completo o conceito de personagem, embora algumas cheguem a esse ponto. Ainda buscando aproximações que ajudem a definir o conceito de performance, Carlson diz:

Embora o teatro tradicional tenha considerado esse “outro” como um personagem numa ação dramática, incorporado por meio da performance por um ator, a arte performática moderna, em geral, não tem se preocupado prioritariamente com esta dinâmica. Seus praticantes, quase por definição, não baseiam seus trabalhos em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações (2010, p. 17).

Ao deixar de confirmar o pressuposto de que aquele que se mostra em cena seja apenas um ser de ficção, um interprete que *representa* uma entidade distinta e irreal, as propostas teatrais autobiográficas tentam instalar uma dúvida no espectador. Deste é, portanto, exigido uma escuta mais atenta, um modo distinto de se relacionar com a obra, já que a *presença* real do artista insiste em emergir.

Se instaura a possibilidade de um jogo que procura revelar momentos de não *representação*, momentos em que, ao menos se almeja que a *presença real* do artista seja verificada. Estabelece-se uma tensão entre fato/realidade e criação ficcional.

³⁴ No original: “destaca la dimensión procesual, es decir, el hecho de estar construyéndose ahí y ahora, frente al público (...)”

Perde-se a dimensão de uma representação exemplar (total) da vida. Para Josette Fèral “trata-se precisamente de um *jogo com os sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que a realidade e a ficção se interpenetram [...]. Ao invés de perceber o real mediado pela tela, ele descobre um **efeito do real**” (Fèral, 2008, p. 205 *Grifo meu*). É justamente esse *efeito do real* (e não a pretensão de se estar sendo real em absoluto) que faz tornar viável uma crítica à *hiper-realidade* de Baudrillard e a *sociedade do espetáculo* de Debord.

No teatro performativo o ator é chamado a “fazer” (doing), a estar presente, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura [...] (FÈRAL, 2008, p. 209).

Esta estética da *presença*, como propõe Fèral, se concretiza através do gesto do ator de mostrar, de explicitar o momento presente; questiona os sistemas representacionais fechados, absolutos, tendo em vista que ela explora as bordas, os limites entre real e ficção, entre o que é representado e o que pode ser “verdade”. A dúvida quanto à credibilidade da *representação* é a grande crítica que uma estética da *presença* tem a fazer à sociedade do espetáculo, já que estimula a participação reflexiva do espectador durante o acontecimento teatral.

Os trabalhos cênicos articulados a partir de material autobiográfico apresentam, não raro, como característica a narração em primeira pessoa, o uso de um tom confessional por parte do artista em cena (que faz do espectador uma espécie de testemunha), por isso também a possibilidade de comparar esse teatro com a atividade dos antigos narradores (comparação essa que será desenvolvida com maior profundidade no último capítulo da primeira parte). O tom de confissão é um dos caminhos que se tem traçado na ânsia de conferir pragmatismo, *presença* ao evento cênico. Ele pressupõe o *presentificar* entre artistas e espectadores, trás os últimos para dentro da cena, fortalece o momento presente, *pragmático* da encenação em detrimento do tempo ficcional de um enredo.

Como destaca Cornago, trata-se mesmo de um jogo de *presenças* e ausências, já que engloba a *presença real* do artista. Ainda fazendo referência às reflexões do pesquisador espanhol, não é importante, nesse momento, cair numa discussão sobre se o ator atua ou não atua, mas quais efeitos de atuação (*representação*) e quais efeitos de

não-atuação se produz, (2005, p.11); onde então a percepção sensorial no espectador tem se tornado um efeito central.

Para Baumgärtel, em trabalhos que se orientam por esta lógica “não vale mais o lema *atuar é quando alguém representa alguém (um personagem) para outra pessoa*” (Baumgärtel, 2009). São propostas onde o que pode ser encontrado são vestígios de uma autorrepresentação.

O aparecimento frequente de estratégias autorrepresentacionais, no teatro, se torna uma resposta crucial à crise da *representação* nos sistemas sociais e políticos: se por um lado esta questiona o status da *representação*, já que se mostra ambígua ao jogar com *presenças* e *ausências* e propor a sobreposição de realidade e ficção; por outro lado o artista parece querer bradar em alto e bom som, como destaca a pesquisadora Nerina Dip, que agora ele é “representante de si próprio [...] um defensor de sua própria palavra” (2005, p.50). Talvez porque não enxergue, nem nas histórias oficiais, nem nas narrativas televisivas, nem nos representantes políticos, alguém ou alguma história que *represente* suas causas. Assim, de acordo com Dip, o artista que explora sua própria história para trazê-las à cena

[...] se encontra frente ao espectador sem assumir as falas de outra pessoa, mas emite as próprias. Nesse processo também se debilita a função da representação e se fortalece a de apresentação. Assim, o ator do espetáculo solo não empresta seu corpo para ser instrumento da verdade de outro artista (verdade que ele precisaria fazer sua), senão que cria e representa sua própria verdade (2005, p.49).

Sánchez destaca, porém, que falar de si mesmo no palco pode ser uma atitude estabelecida por motivos que vão além do não reconhecimento da possibilidade de ser representado por outro alguém. É também plausível que o artista não identifique em si mesmo a capacidade de representar alguém, sem cair no risco da compaixão, do pedantismo, ou até mesmo da hipocrisia. Nas palavras do próprio Sánchez o artista autobiográfico se coloca em cena:

Para evitar a apropriação de uma dor que é de outros, para alijar o risco da identificação e da muito mais perigosa *compaixão* que utiliza o sofrimento alheio em benefício próprio e fazer justiça mediante o testemunho, a análise e a memória.

[...] Em paralelo, os teatros de vivência, surgidos da necessidade de testemunhar o sofrimento real do outro, derivaram em muitos casos em práticas formais e solapistas. Para

evitar a acusação de pretender “falar pelos outros”, muitos artistas preferiram falar de si mesmo e converter os outros em paisagem de sua própria história (2007).

Assim, acredito que a busca pela *presença* nos espetáculos que partem de narrativas pessoais almeja tanto indagar a ordem vigente, ou seja, ponderar sobre a sociedade do espetáculo onde tudo é *representação* e, portanto, mercadoria; bem como intenta questionar as grandes narrativas, mostrar que verdades pessoais são igualmente importantes e passíveis de constituir a História. Assumem a dificuldade pessoal do artista de *representar* histórias alheias sem incorrer no risco da comiseração. Todavia não existe uma medida certa ou garantia para que este impulso crítico se estabeleça. Como visto o teatro também pode se desdobrar em espetáculo hiper-real e reproduzir as tramas da observação pela lógica espetacular, caindo na lógica do mercado do *reality show*.

1.3 TEATRO DOCUMENTÁRIO

Os confrontos entre arte e vida nos 1960 e 1970 e seus desdobramentos nas décadas seguintes

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade. (NICHOLS, 2005, p.20).

A década de sessenta, no que se refere ao campo das artes, viu intensificar de forma contundente os discursos e, especialmente, as práticas artísticas que se propunham a questionar ou mesmo, em muitos casos, apagar os limites entre arte e vida. Elementos do que atualmente é designado como Teatro Documentário fizeram parte de diversos trabalhos cênicos da época. Tais elementos são ainda hoje constantemente explorados, revisitados, reelaborados em experiências artísticas que situem suas investigações também nos limites entre o real e o ficcional. Isso se torna facilmente compreensivo se levarmos em conta a afirmativa acima destacada, que argumenta que a tradição documental se apoia na perspectiva de poder exprimir efetivamente feitos *autênticos*, por meio de documentos tidos como autênticos.

Na motivação de trazer a vida *real* à cena é possível verificar, no decorrer das décadas, um desvio de foco, no que concerne às práticas de teatro documental, de uma dimensão social (anos sessenta e setenta) para uma dimensão individual (a partir dos anos oitenta), intensificando o aparecimento de propostas de teatro autobiográfico. Nerina Dip atesta:

O teatro testemunhal tem, na América Latina, uma longa história, que se iniciou nos anos 60. Nessa época não se tratava de um relato de vida, mas abordavam temas sociais, já que essa problemática absorvia a dimensão individual. Já nos anos 80 e 90 aparecem alguns espetáculos que expressam uma vontade de reivindicar a dimensão individual (2005, p.80).

Como dito, essa observação de Dip referente a um teatro calcado em testemunhos (um dos pilares do teatro documental) se refere a um deslocamento no enfoque dessas propostas cênicas que apresentam fatos extraídos diretamente da realidade como mote de criação. Dip sugere que na América Latina nas décadas de sessenta e setenta, propostas de teatro documental se ocuparam prioritariamente de temas sociais entendidos de forma global, apoiados numa concepção histórica onde o indivíduo não é requisitado como construtor da história. Ou seja, o papel do indivíduo

era entendido como importante na medida em que este estivesse inserido em uma dimensão coletiva. Essa é uma discussão importante, que abordarei com mais atenção no capítulo seguinte e também mais adiante, pois aponta diretamente para os limites das propostas de teatro documental, bem como para as necessidades históricas a que esta proposta responde.

Antes, porém, julgo necessário estabelecer parâmetros do que apresento aqui como “Teatro Documentário”. Ileana Diéguez retoma as propostas de Peter Weiss, dramaturgo alemão, primeiro teatrólogo a utilizar o termo *Teatro Documentário*, para estabelecer algumas balizes de análise:

Weiss propôs o Teatro Documentário como aquele que se ocupa “exclusivamente da documentação de um tema”, expondo informações através de atas, carta, declarações, alusões, entrevistas, reportagens, manifestações de personalidades conhecidas, fotografias, documentos cinematográficos, os quais deveriam estar dispostos no cenário sem variar o seu conteúdo. Propõe a técnica de montagem para ressaltar detalhes e apresentar os feitos a juízo. Não trabalha com personagens nem com descrições de ambientes. Busca desviar-se dos módulos estéticos do teatro tradicional e põe em discussão seus próprios meios. Ainda que tente certa liberação do marco artístico provocando uma tomada de posição frente aos feitos, Weiss entendia o Teatro Documentário como um feito artístico. [...] O Teatro Documentário na perspectiva de Weiss, representa uma ação contra as situações presentes³⁵ (2007, p. 85-86).

Ou seja, trata-se de uma proposta artística nascida e enraizada por ditames políticos. É importante mencionar, ainda, que foi justamente nos anos sessenta que Weiss começou a elaborar tais concepções de construção teatral, fortemente motivado em responder artisticamente à tendência da sociedade alemã ocidental de forçosamente “esquecer”, ou seja, reprimir os atos desumanos cometidos por muitos de seus membros durante a época do Nazismo.

³⁵ *No original: Weiss propuso el Teatro Documentario como aquel que se ocupa “exclusivamente de la documentación de un tema” (99), exponiendo informaciones a través de actas, cartas, declaraciones, alocuciones, entrevistas, reportajes, manifestaciones de personalidades conocidas, fotografías, documentales cinematográficas, los cuales debían disponerse en el escenario sin variar su contenido. Propone la técnica de montaje para resaltar detalles y presentar los hechos a dictamen. No trabaja con caracteres ni con descripciones de ambientes. Busca desviarse de los módulos estéticos del teatro tradicional y pone en discusión sus propios medios. Aunque intenta cierta liberación del marco artístico provocando una toma de posición frente a los hechos, Weiss entiende el Teatro Documento como un producto artístico. (99-110). El teatro documento en La perspectiva de Weiss, representa una acción contra las situaciones presentes. (102).*

É um teatro que pode ser chamado *teatro de denuncia* uma vez que, como destaca Diéguez, reivindica uma tomada de posição em relação ao tema que aborda por parte daqueles que compartilham o evento. Por ser um termo que foi cunhado justamente na década de sessenta não é comum ver os grupos da época denominarem seus trabalhos com esse termo, embora seja possível reconhecer elementos destacados por Diéguez em vários trabalhos como os do *Living Theater* ou *de Augusto Boal*, por exemplo.

Essa noção um tanto ingênua para com o *status* do documento começou a ser interrogada a partir dos anos 1970 no contexto da historiografia, como explicarei no capítulo 1.4. O questionamento do documento enquanto fato objetivo e a aproximação da história ao campo literário da narrativa possui um paralelo no desdobramento do teatro documental.

Marcelo Soler, em sua dissertação publicada no ano de 2010, cerca de cinquenta anos depois do surgimento das primeiras propostas teóricas e práticas de uma abordagem documental no teatro, busca estabelecer para este algumas definições que levam em consideração a quase impossibilidade de estabelecer uma fronteira clara e rígida entre discurso histórico-científico e discurso histórico-literário. Entretanto, vamos ver que é exatamente essa incerteza acerca do *status* do documento que permite levantar questionamentos e percepções inquietantes no que se refere a esta fronteira.

Soler afirma que o teatro documental se orienta em função da exploração de dados não ficcionais, que, segundo ele, são “qualquer tipo de fonte que se configura num testemunho captado ou gravado diretamente da realidade, ou seja, tudo que é dito ou visto que não foi construído pela imaginação de alguém no intuito de criar uma ficção” (2010, p.51). Em seus escritos, um dos aspectos cruciais que levanta, reflexo já de uma re-apropriação dessa abordagem cênica, é o de descartar “conscientemente a noção de documento como registro objetivo da realidade” (p.15), reconhecendo que a captação dos dados implica, portanto, em uma interpretação dos mesmos.

É importante sublinhar que concepção intelectual que passa a ponderar sobre o *status* de credibilidade do documento se relaciona criticamente ao conceito de sociedade do espetáculo e mundo dos simulacros, anteriormente mencionados, pois torna problemática a crença categórica na *veracidade*, seja dos acontecimentos, imagens, informações ou mesmo documentos do cotidiano. Ou seja, é uma concepção que enfatiza a dúvida quanto à possibilidade de localização do *real*.

Em se tratando de propostas documentais de teatro, essa noção se torna urgente, pois como destacado logo no começo dessa reflexão, a tradição do documentário é a dele transmitir feitos indubitavelmente autênticos, “[...] Assim fazem muitos documentários, quando têm a intenção de persuadir-nos a adotar uma determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo” (Nichols, 2005, p. 20). Gostaria de retomar mais adiante essa ponderação, pois ela diz respeito às implicações da busca por produzir tensão entre o real e o ficcional na cena teatral contemporânea.

Para Soler outro aspecto de definição e delimitação das propostas de Teatro Documentário é a relação que o espectador estabelece com o mesmo, já antes de começar a assisti-lo, tendo em vista que estará “avisado” que os acontecimentos aos quais assiste se relacionam diretamente com fatos e feitos extraídos da realidade cotidiana:

Mesmo com a pretensão ilusionista do realismo e do naturalismo, após assistirmos a uma encenação nesses moldes, sabemos que estamos diante de um produto ficcional. Logo, ainda que completamente envolvidos e identificados com o que presenciamos, nossa relação é diferente diante de algo não ficcional. Nesse sentido é de grande importância o tratamento conferido aos dados não ficcionais que norteiam o processo e consequentemente a encenação (2010, p.50).

O teatro documental, dessa forma, apresenta como característica a indicação prévia ao espectador a respeito da natureza dos eventos, relatos ou imagens a serem apresentados em cena; antecipa o fato de ser elaborado a partir de documentos extraídos da *realidade*, isto é, não-ficcionais. É uma estética que comumente explora a dimensão confessional em seu processo, transformando o espectador em testemunha. Em muitos casos é criado a partir de motivações político-sociais. Tendo em vista estas características, gostaria de refletir sobre as ambições desta vertente, o que almejava quando nos anos 1960 e 1970, para então apontar alguns de seus limites, seus problemas, a quais necessidades ele poderia responder (historicamente) e suas possíveis lacunas.

Trabalhos desenvolvidos a partir de dados extraídos da realidade, nas referidas décadas, e apresentados anunciadamente como tais, visavam conferir aos espetáculos um tom documental: o público sabia que assistia uma obra amplamente calcada em elementos colhidos do universo *real*, portanto o que se apresentava em cena deveria ser lido, a priori, como elemento verdadeiro. Como visto essa é uma abordagem perigosa,

pois se a autenticidade dos documentos é partilhada como dado objetivo, ou seja, livre da interpretação e manipulação de terceiros, torna-se forte argumento normativo ao invés de indagador, cai na lógica meramente *representacional* assinalada no capítulo anterior, justamente a dinâmica das manifestações *hiper-realistas* e *espetaculares* a que Baudrillard e Debord se reportam, nas quais a *aparência* é um dado que afirma os valores da sociedade pós-industrial.

Em concordância com essa percepção, Carlson comenta que a visão essencialista (seja de *verdade* ou *identidade* cultural), mais presente em trabalhos modernistas, foi sendo problematizada nas performances pós-modernas. Ele defende que a performance de resistência, ao contrário de uma abordagem essencialista, torna ‘provisórios’ e ‘flexíveis’ os ‘clamores de verdade’, “em que identidades e posições do sujeito se tornam marcadores de uma peça irônica cujo objetivo é realmente questionar o que está em jogo na performance (social e teatral) [...] para quem, por quem e com que fim a representação está acontecendo” (2010, p. 207).

Pensando neste argumento de *tornar produtiva a tensão entre realidade e ficção*, de forma a *flexibilizar* a ideia de *verdade*, pode ser dito que esta não aparece, ainda, como característica norteadora das elaborações estéticas de espetáculos documentais das décadas de 1960 e parte de 1970. Kershaw, refletindo sobre as distinções feitas por Philip Auslander e Hal Foster quando ao caráter “transgressivo” (*transgressive*) e de “resistência” (*resistant*) que as performances podem assumir, destaca que:

Os dois argumentam que a vanguarda-modernista perseguiu uma transgressividade política que assumiu que era possível transgredir os limites das realidades sociais a fim de julgá-las desde uma posição que estivesse de alguma forma além delas. Por isso, a transgressividade política de Piscator ou Brecht, por exemplo, pode ser dito que foi fundada em mitos de transcendência promovidos pela grande-narrativa do materialismo histórico, e isso produziu uma ilusão de que a arte poderia mostrar as coisas como elas *realmente* são³⁶ (1999, p. 70).

Essa colocação de Kershaw destaca que a pretensão de *mostrar como as coisas realmente são* é a armadilha na qual nos faz cair não somente as manifestações *hiper-*

³⁶No original: *They both argue that the modernist avant-garde pursued a ‘transgressive’ politics that assume that it was possible to transgress the limits of current social realities in order to judge them from a position that was somehow beyond them. Hence, the transgressive politics of Piscator or Brecht, for example, might be said to be founded on myths of transcendence fostered by the master-narrative of historical materialism, and this produced an illusion that art could show how things really were.*

realistas ou *espetaculares* da sociedade de consumo, mas é a dinâmica na qual se movem também outras grandes narrativas, como a do materialismo histórico. Assim, se torna marcante que, especialmente nos anos 1960, diversas encenações que se utilizavam de material documental, embora se ocupassem com uma articulação cênica nas quais se verificava a busca por diminuir os limites entre arte e vida, demonstravam como preocupação fundamental o desejo de estabelecer meios de contestação da ordem vigente, apoiadas na crença de que o teatro tinha o potencial de se configurar como local de elucidação de *verdades*, no qual não apenas uma conscientização política poderia resultar, mas a partir do qual decisões e ações concretas poderiam ser tomadas. Com relação a esta postura, José Sánchez destaca que:

O Living, como tantos outros criadores dos sessenta que trataram de ampliar os conceitos de teatro ou de arte, não tardaram muito a chegar a um limite, um limite que obriga a dissolução da prática artística na prática social ou política ou a retroceder a novas formas espetaculares (SÁNCHEZ, 2007).

Assim, as propostas de criação teatral dos anos sessenta e setenta que eram permeadas por indagações de ordem social, não apenas com um desejo de denúncia, mas também de que o teatro se concretizasse como meio de luta política, de tomada de consciência e, mais importante, tomada de ações, como destaca Sánchez, encontram limites. Por um lado se alinha a uma constatação positiva dos fatos encenados (embora crítico à ordem social capitalista) e, por outro lado, sua ambição como veículo de mudança implica na dissolução da prática artística.

Outro limite que encontro em propostas documentais, sejam teatrais ou mesmo cinematográficas, se refere à problemática de falar do outro, de acreditar ser possível se colocar-se no papel do outro e falar por este outro. Esse dilema, que é novamente o reflexo da crise da representação (tema tratado no capítulo anterior) e da já mencionada crítica ao *status* de verdade objetiva dos documentos, fez surgir novas concepções artísticas de abordagem documental.

Algumas propostas contemporâneas, por exemplo, passaram a requisitar o universo pessoal do artista presente na cena como documento, ou a transformar as pessoas envolvidas *realmente* nos fatos abordados em artistas³⁷, ou, ainda, passaram a

³⁷ Um exemplo dessa abordagem é o trabalho do grupo alemão Rimini Protocol, que tem como característica de suas montagens teatrais o trabalho com “não-atores” ou, como eles preferem designar, *experts do cotidiano*.

problematizar na cena exatamente essa “impossibilidade” de falar do outro de modo objetivo, expondo os processos da criação documental, relativizando assim seus *status* de autenticidade³⁸.

Ainda fazendo referência aos limites e às conseqüentes descobertas de novas propostas para o teatro documental Sánchez enfatiza:

O alcance desse limite no final dos anos 70 abriu novas linhas. De um lado, o teatro de vivência encontrou continuidade nas artes extremas do corpo. Do outro, as praticas participativas e metodológicas de criação coletiva na América Latina ensaiaram atualizações do teatro político das vanguardas, mas ampliando procedimentos que evitavam a soberba dos artistas em sua relação com povo: camponeses, operários e indígenas se convertiam em personagens, coautores, espectadores e às vezes atores das peças (2007).

Ou seja, passa-se a desenvolver a percepção de que apropriação de histórias ditas reais, apresentadas como reais, elaboradas cenicamente, porém, por alguém que não as vivenciou, implica em numerosos dilemas. De acordo com Diéguez “[...] dilemas éticos a respeito dos modos de dar testemunho, questionando o direito de usurpar as vozes das vítimas, de falar pelos outros”. Ao comentar o trabalho de *Groupov*, da Bélgica, sobre o genocídio ocorrido em Ruanda em 1994, Diéguez menciona que “[...] a sobrevivente de um massacre aparece diretamente na cena: [...] Os corpos e os textos do real se mesclam nas teatralidades atuais para que a memória não se borre e a condição humanista não seja um tema nos discursos literários”.

Diferentemente das estratégias documentalistas introduzidas por Weiss, onde as informações eram representadas através de fábulas e personagens, na arte documental desses últimos anos se introduzem diretamente pessoas e documentos da ordem “do real” sem intermédios que mediatizam os testemunhos. Os procedimentos documentais atuais são mais texturas, corpos que irrompem nas composições poéticas, irrupções do real³⁹ (DIÉGUEZ, 2007, p.87-88).

³⁸ No campo do cinema documentário a obra *Santiago* (João Moreira Salles) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho) são exemplos de propostas que trilham nesse caminho. Em ambos os trabalhos mais do que falar da realidade de um mordomo (*Santiago*) ou da vida real de mulheres brasileiras (*Jogo de Cena*) assistimos à criações que nos convidam a duvidar de qualquer realidade objetiva, onde a construção artística e os processos pessoais dos próprios diretores (e não das pessoas que prestam testemunham ao vídeo) se tornam o principal ponto de reflexão da obra.

³⁹ *A diferencia de las estrategias documentalistas introducidas por Weiss, donde las informaciones eran representadas a través de fabulas e personajes, en la arte documental de estos últimos años se introducen directamente personas y documentos del orden de “lo real” sin intermediarios que mediaticen los testimonios. Los procedimientos documentales actuales son más texturas, cuerpos que irrumpen en las composiciones poéticas, irrupciones de lo real.*

A tentativa de escapar à soberba, apontada por Sánchez, na qual as práticas documentais podem cair, pode ser percebida através da exploração dos elementos acima mencionados por Diéguez. Embora no caso das propostas de Weiss, e mesmo de Soler, os documentos e relatos sejam de fato extraídos da ordem do real (ou seja, não foram imaginados por alguém no afã de criar uma ficção), são propostas que incorrem também no risco de não revelar que há uma *interpretação*, feita por um terceiro, no momento de coleta e exploração artística desses materiais *autênticos*.

Como aponta Diéguez, mesclar tessituras poéticas, com *irrupções do real*, dito em outras palavras, processos que explicitam seu caráter de criação e interpretação artística, com documentos que se apresentam como extraídos da vida cotidiana, pode ser um meio de afirmar a tensão entre realidade e ficção.

Ponderando sobre as implicações éticas do cinema documentário, João Moreira Salles, cineasta documentarista, destaca alguns caminhos que vem sendo afirmados como alternativas artísticas para falar do outro. São caminhos que também dizem respeito a esta mescla entre plano documental (*realidade*) e o plano artístico/poético (que decorre da *interpretação* que o artista faz da realidade), onde novamente verifica-se a exposição dos processos de criação:

(...) nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós* em *eu e ele falamos de nós para vocês*. (...) não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo. (Salles, 2005)

Em todo caso é fundamental a perspectiva de uma postura ética que, como quer Sánchez e Salles, deve evitar a soberba dos criadores artísticos com relação àqueles que *realmente* vivenciaram o que o teatro (ou qualquer arte) se apropria como tema. Manter, portanto, como propõe Soler, a dúvida quanto ao *status* de verdade indagável que os documentos possam ter, é uma postura convergente com tal preocupação ética.

1.4 PEQUENAS NARRATIVAS E HISTÓRIA ORAL

A possibilidade de sublinhar a tensão entre realidade e ficção, histórica e artisticamente, a partir de relatos pessoais

Alguns trabalhos que compõem o rol de práticas cênicas contemporâneas (nos quais se incluem os que usam *narrativas pessoais* como estratégia de composição cênica) têm se apropriado da história oral, como metodologia historiográfica, ou do que Jean François Lyotard apresenta como ênfase nas pequenas narrativas. Sem me aprofundar muito em implicações concernentes à teoria da história⁴⁰, gostaria de ressaltar a história oral como um movimento que tem buscado apreender o desenvolvimento histórico da humanidade não mais a partir das grandes narrativas, dos grandes projetos revolucionários, e sim a partir de feitos *individuais, singulares, privados*. Em certo grau, pode-se dizer tratar-se de desestabilizar hierarquias, considerar que pessoas comuns também constituem a história e não apenas estadistas ou os grandes astros da cultura. É um movimento que, de certa forma, questiona o *status* de verdade da história oficial, antigamente transmitido como definitivo. Dito com as palavras de Vera Lucia Figueiredo é possível verificar nesse caminho:

[...] a revalorização da narrativa como instância de organização da experiência: ao invés das macro-narrativas legitimadoras dos grandes projetos coletivos, com as quais as vanguardas dialogavam a seu modo, afirmaram-se as pequenas narrativas, que privilegiam as pessoas comuns e a vida privada. [...] Ganha destaque, então, a tendência para a micro-história, que caracteriza-se menos pelo movimento de desviar o olhar dos grandes feitos dos grandes homens para o resto da humanidade [...] do que por operar uma redução da escala de observação, elegendo como método a análise microscópica. [...] através da qual grupos colocados à margem pela “grande história” afirmam sua memória e identidade (2009, p. 134).

Complementando o pensamento de Figueiredo, é possível reconhecer aqui, novamente, a crise da *representação*, que se estende para os sistemas *representacionais* no campo da historiografia. Ou seja, a incapacidade de reconhecer-se no discurso do outro, de sentir-se *representado* por um terceiro, seja esse um discurso histórico, político ou mesmo artístico. Surge uma tendência de negar a *representação* e o artista

⁴⁰ Para mais informações acerca do contexto e dos objetivos dessa abordagem ver: ARIES, Philippe. **A história da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

passa a explorar então a ideia de autorrepresentação, pois acredita que também seus próprios feitos singulares possam constituir a história, gerar experiência durante o desenrolar do acontecimento teatral, bem como encontrar ressonâncias concernentes à ordem social. É importante destacar que tal crença encontra respaldo nessa metodologia de estudo da história, como é o caso da história oral, tendo em vista serem maneiras de entender o desenvolvimento histórico questionando um antigo posicionamento que propunha a relação entre indivíduo e sociedade como contraditória, “onde os interesses individuais eram entendidos como opostos aos sociais” (DIP, p.82). Segundo citação de Giard, destacada por Dip:

Nesse panorama, a história individual possui mais valor do que tinha no passado, onde o coletivo a absorvia. Esse descrédito das grandes narrativas manifesta-se, porém, na procura das histórias pequenas, expostas num formato que também é pequeno. Já não se buscam grandes epopeias, senão as histórias cotidianas, a marca pessoal e tudo isso contribui para uma multiplicação dos sistemas de valores, pois estes também se individualizam. Tudo isso acontece ao mesmo tempo que ocorre a perda da fé na racionalidade totalizante (GIARD apud DIP, 2005, p. 80).

Essa reivindicação do indivíduo, calcada na crença de que através do particular e subjetivo é possível chegar ao coletivo, é reflexo de um tempo e de uma sociedade nos quais sua espetacularização, sua ficcionalização, já atingiu quase todas as esferas culturais. Ou seja, os micro-discursos, que partem de um universo próximo e, por isso, palpável do cidadão, parecem soar mais críveis e reais que os macro-discursos.

Entretanto, nessa tentativa de indagar a construção de discursos totalizantes através do compartilhamento de experiências individuais apresentadas em cena pelo próprio indivíduo que as viveu, reside também o constante perigo de cair na armadilha de uma subjetividade supostamente autêntica, pois a presença física do sujeito que as viveu implica fortemente nesse apelo de “autenticidade” do que se apresenta. Não quero afirmar, portanto, que a subjetividade exposta seja um dos últimos redutos para alcançar autenticidade cênica, ela apenas afirma esse desejo, sem, todavia, deixar de se configurar enquanto uma estratégia perigosa e problemática.

Dessa forma, é preciso ter em conta que a exploração artística das subjetividades não necessariamente questiona o *status* do real, explorando inevitavelmente este *status* mais como vislumbre que como certeza. Ou seja, assumir que não só as grandes narrativas são ficcionalizáveis. Atualmente, com a proliferação das redes sociais, por

exemplo, todos têm a chance de expor publicamente suas histórias pessoais, e cada qual edita e seleciona o que expor de acordo com o que melhor lhe aprouver. Estamos, pois, diante da espetacularização também dos micro-relatos e da subjetividade individual.

Fica claro, portanto, que para a construção de uma encenação crítica à sociedade espetacular, não basta expor em cena aspectos pessoais - referentes à vida privada dos artistas. Esses aspectos devem encontrar meios de superar os limites do campo pessoal, configurando-se como questionamentos relativos tanto à sociedade e seus meios de comunicação, quanto à questão do teatro em si, visto que deveria, idealmente, evidenciar seu aspecto tanto de espaço lúdico (criador de ficções) quanto de espaço real (já que possibilita o encontro imediato entre artista e espectador).

Nerina Dip, alerta, ainda, que “[...] não devemos esquecer que a mídia se apoderou também deste tipo de relatos. Os relatos de vida também possuem a possibilidade de ser comercializados em grande escala” (Dip, p.84), quer dizer, têm a possibilidade de não articularem nenhum tipo de tensão. Portanto não se deve tomar a apropriação cênica de histórias pessoais como uma alternativa que não falha quando há o intento de produção de confronto entre ficção e realidade.

Para aprofundar essa ressalva feita por Dip, gostaria de tomar como exemplo a minissérie *Clandestinos*, exibida pela Rede Globo entre os meses de setembro e novembro de 2010. Esse trabalho pode ser analisado como uma prática de comercialização de narrativas pessoais. Nessa minissérie se tornou mote da ficção àquilo que a indústria cultural entende como o “fracasso de milhares de atores e atrizes, que vão ao Rio de Janeiro tentar esse sonho de ser ator”.⁴¹ Era um trabalho no qual, a princípio, havia uma proposta de articulação entre o campo real e o ficcional, já que, aparentemente, eram os atores de fato “fracassados” que gravavam as cenas do seriado, apresentando relatos reais de peripécias vivenciadas no Rio de Janeiro em busca da consagração como ator ou atriz.

A obra falhava na medida em que os atores e as atrizes, protagonistas de uma minissérie da maior rede de televisão brasileira, já não podiam mais ocupar o papel de marginais, ficcionalizando assim, inevitavelmente seus próprios discursos. Pois, para que fossem reais, os relatos deveriam partir de artistas *realmente* “fracassados”. Quer dizer, o espectador não encontrava a possibilidade de reconhecer um fracasso verdadeiro naquele ator que se apresentava na televisão.

⁴¹ Frase repetida inúmeras vezes pelos personagens da minissérie.

A ideia fundamental de estabelecer tensão entre o campo ficcional e real se desestabilizava, pois não era possível construir uma visão crítica ao mote do seriado. O ator que protagonizava a cena participava de uma construção *simulada*, nos moldes preconizados por Baudrillard. O seriado criou uma *representação* sem referência, uma *hiper-realidade* que perdia sua força crítica ao aniquilar a possibilidade de apresentar a ficção como algo possivelmente real, ou seja, ao aniquilar o risco do real. A impressão do real não emergia, pois não estava circunscrita no trabalho a sensação de imediatidade, pelo contrário, todas as narrativas apareciam como mediações. Ao subtrair a sensação de *presente*, *Clandestinos* subtraía o risco do real, de que algo saísse de controle, rompendo com a estrutura construída cuidadosamente pela ficção. Consequentemente o seriado não articulava tensão entre essas duas zonas (real e ficcional), tendo em vista que não colocava em cheque os sonhos e as crenças atreladas a cada aspecto dos dois polos, não desestabilizando essas duas noções e suas relações dicotômicas.

A partir disto se torna evidente não ser o feito puro e simples de colocar em cena relatos referentes ao campo pessoal, privado, o que irá conferir ao evento cênico um espaço de troca de experiência. Nas práticas artísticas que atingem uma reflexão crítica a tensão entre o social e o privado e, especialmente, entre o real e o ficcional, se fazem presentes na medida em que puderem, em algum nível, desestabilizar a posição receptiva do espectador. Na seguinte passagem de Hans-Thies Lehmann pode-se ter um vislumbre de como e porque essa tensão age criticamente no campo teatral:

Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir àquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente, por exemplo), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a certeza de que o espectador vivencia seu estado como modo de comportamento social não problemático (2007, p. 169).

Ou seja, a crítica social que a tensão entre esses dois campos pode produzir, no teatro, se dá quando o espectador se vê desconcertado ante a possibilidade (e nunca ante a certeza) de que o que assiste, ou o relato que escuta, seja real, seja de fato pessoal. E que tal relato, não obstante, extrapole os aspectos privados, encontrando ressonâncias coletivas, espaços de “com-partilhamento”. É nesse sentido que criações cênicas surgidas a partir de narrativas pessoais podem dialogar criticamente com o contexto cultural em que se inserem hoje: a sociedade do consumo, a sociedade do espetáculo.

1.5 NARRANDO EXPERIÊNCIAS PESSOAIS

A necessidade (antropológica) de narrar e a crise do narrador

A narrativa [...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata (BENJAMIM, 1985, p.205).

A narrativa, ou ato de narrar histórias, tem sido constantemente lembrado por autores e pesquisadores por ser uma atividade antiga que costumava ter grande importância social como organizadora de experiência e que, cada vez mais, tem perdido espaço no seio da sociedade contemporânea. Walter Benjamin em seu ensaio intitulado *O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* faz uma análise minuciosa sobre o assunto. Para o autor alemão, a perda da figura do narrador na contemporaneidade está associada à perda da capacidade dos homens em transmitir experiências comunicáveis, compartilháveis, pois já não existe um contexto coletivo, emocional e ideológico, em que as experiências individuais pudessem reverberar e disto decorre a impossibilidade de um compartilhamento das mesmas. Ele ainda destaca o romance e principalmente a *proliferação da informação* como mediações agravantes e sintomas dessa dinâmica de perda da capacidade humana de narrar histórias.

Quando iniciei essa pesquisa me perguntava sobre onde residiria a necessidade contemporânea de narrar. Se o uso de narrativas pessoais no teatro poderia ser visto como uma forma contemporânea de tradição oral e, em que medida, esta forma de tradição poderia ser tomada como pressuposto de tensão entre realidade e ficção.

Ao fazer uso de narrativas pessoais pode o teatro se configurar, de algum modo, como uma forma de resistência ao que Benjamin critica? Resistência à perda da faculdade humana de trocar experiências? Será possível identificar em tais propostas teatrais não só a comunicação de experiência em si, mas o compartilhamento de uma experiência que revela o interior do narrador ao mesmo tempo em que produz uma “compaixão”, entendendo “compaixão” como uma compreensão do outro? Tendo em

conta que a incompreensão, a dificuldade e até impossibilidade de criar um ‘nós’, um substrato social, como reflexo da proliferação de informações está no centro da crítica benjaminiana.

Apresentar ou narrar histórias pessoais em cena é uma forma de fazer do encontro teatral também um momento de experiência, de troca, de “com-partilhamento” (entre atores e público)? O uso de tais narrativas, quando no teatro, pode atingir o intuito de *não transmitir o puro em si da coisa narrada*? É esse um caminho para a construção de confronto entre realidade e ficção, uma forma de escapar das relações *hiper-reais* e *espetaculares* das quais foi suprimida a possibilidade de vivenciar experiências diretas e imediatas?

É importante destacar a narrativa de autobiografias não como compartilhamento de experiências grandiloquentes mas, antes, tomar essa dimensão da narrativa como possibilidade de compartilhamento da própria pobreza experiencial, tendo em vista que mesmo Benjamim acreditava ser mais sincero compartilhar tal pobreza:

A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (p.115).

O termo *pobre* e *banal* surge, por vezes, como adjetivo de realizações cênicas articuladas a partir de autobiográficas. Nas reflexões que Kathrin Tiedemann levanta referentes ao surgimento de “pessoas de verdade” contracenado em programas de mídia de massa, bem como em criações artísticas independentes, destacadas anteriormente, despontam questionamentos acerca do empobrecimento (estético, representativo) no teatro. A mesma discussão aparece em algumas ponderações de Lehmann: “a experiência do real e a falta de ilusões fictícias com frequência suscitam uma decepção quanto à redução, à manifesta “pobreza” [no teatro]” (2007, p.164). Mas, refletindo sobre a *pobreza de experiência* da qual fala Benjamim, é possível argumentar que o empobrecimento da *representação*, que aparece em espetáculos amparados por narrativas pessoais, que mostra em cena “pessoas de verdade”, pode ser visto como uma tentativa de atender aos potenciais da narração em uma época de sua pobreza de espírito, ou seja, pode ser visto como uma forma artística que não se preocupa em negar

tal *pobreza*, mas assumi-la, interrogando-a: “[...] é evidente que a trivialidade, a redução ao mais simples, pode ser uma condição incontornável para a intensificação de novos modos de percepção” (LEHMANN, p.164).

Pensando então, se seria possível criar uma narrativa da pobreza, que gerasse, a partir do compartilhamento da pobreza de experiências individual, uma riqueza afetiva na plateia, passei a ponderar sobre quais seriam as possibilidades e necessidades de narrar cenicamente. Me pareceu plausível refletir sobre o assunto a partir da seguinte constatação de Beatriz Trastoy:

Contar a própria vida na cena é uma forma de reafirmar a identidade, de sentir-se menos só ao saber-se escutado, de confessar para obter dos demais o perdão que não é possível outorgar a si mesmo. O autor/ator que narra sua própria vida em cena está ali para falar-nos de si mesmo; porém, na impudica e ambígua teatralidade desse gesto exibicionista, está ali para falar-nos *também* de outra coisa (2008) ⁴².

Como se nota, para Trastoy a necessidade de narrar a própria vida em cena não está calcada tão somente num gesto narcisista do artista. Trata-se, porém, de estabelecer, a partir do pressuposto de falar de si mesmo, um compartilhamento de experiências que reflita para além dos limites do palco, que dialogue com questões que se estendem para além do campo artístico bem como meramente pessoal.

“Para falar *também* de outra coisa” implica, pois, na crença de que é possível atingir um substrato social passível de “com-partilhamento”. Os artistas que se apresentam dentro da perspectiva levantada por Trastoy ensejam não estar no palco fazendo um mero relatório informativo, focados no “puro em si” do que se relata. Talvez Trastoy esteja apontando mesmo para uma busca artística que pretenda anunciar alguma tensão entre fato, memória e imaginação, no qual o acontecimento cênico, ao apresentar o artista da cena como narrador de suas próprias vivências, toma lugar no tempo e espaço presente (*real*).

No entanto é preciso entender o “com-partilhamento” como uma ambição artística nem sempre fácil de ser atingida. Levar em conta que o fato puro e simples de trazer à cena narrativas pessoais não é a garantia de que o evento artístico vá atingir o

⁴² No original: *Contar la propia vida sobre el escenario es una forma de reafirmar la identidad, de sentirse menos solo al saberse escuchado, de confesarse para obtener de los demás el perdón que no es posible otorgarse a sí mismo. El autor/actor que narra su propia vida sobre el escenario está allí para hablarnos de sí mismo; pero, en la impúdica y ambigua teatralidad de ese gesto exhibicionista, está allí para hablarnos también de otra cosa.*

que Benjamin destaca como a necessidade do ato narrativo: nem todas as vivências pessoais criam, via de regra, “com-partilhamento”. Quer dizer, nem sempre encontram uma via de mão dupla quando confrontada com a presença do público. O gesto narcisista e auto-contemplatório que as anedotas de si mesmo podem criar, a falta de dimensão política ou social é sempre o grande risco de uma criação que parte do universo pessoal.

Quando então, ou como, que a narrativa passa de mergulho na vida do narrador para configurar-se também como espaço de “com-partilhamento”? Quando é que se retira da vida do narrador e atinge um “nós”? Voltando às reflexões de Benjamin, ele afirma que, ao contrário da ideologia da informação, a atividade dos narradores prescinde de muitas explicações. É uma atividade que se desenvolve deixando sempre espaço para que aquele que a compartilha possa também interpretar, a partir de seus referenciais, a história que se conta “e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na narração” (Benjamin, p.203).

Talvez a partir disso seja possível começar a vislumbrar como obras teatrais inspiradas em narrativas pessoais podem se constituir enquanto movimento de compartilhamento das experiências, ou até mesmo, da confessa pobreza de experiências. Se a narração cênica atingir o gesto de deixar lacunas, se as histórias narradas não se processarem enquanto afirmativas fechadas, encontrarão, então, uma possibilidade de estabelecer, durante o evento, um substrato social. Isso porque, segundo Benjamin, narrar, menos que apresentar respostas definitivas, é sugerir a continuação de uma história. A atividade narrativa, na concepção do teórico alemão, tem a propriedade de estimular o imaginário daqueles que compartilham a narração. O essencial é que os espectadores reflitam e ponderem sobre seus próprios caminhos, seu papel enquanto seres sociais.

Ao configurar uma cena que destaca o tempo presente, embebida por *irrupções do real*, além de possibilitar que o espectador encontre por ele próprio a continuação das histórias narradas (gerando momentos reflexivos), talvez a utopia artística de trabalhos *autobiográficos* seja de que tais obras se conformem como momentos geradores de experiência. A *irrupção do real*, gerada através da autorrepresentação, emergiria assim como possibilidade de transformar o teatro em espaço de acontecimento, pois permite que o público compartilhe a obra a partir de uma posição ativa, completando as lacunas que a obra deixa e encarando esta como fenômeno que, ao promover o aparecimento de narrativas reais, solicita que o espectador reaja ao fenômeno teatral não como reage

frente às informações jornalísticas *espetaculares*, isto é, de forma distante e hipnótica, mas envolvido por uma *situação* real que se desenvolve a sua frente.

Por esta razão, diferentemente da informação e em convergência com a atividade dos narradores, trabalhos orientados dentro da perspectiva de Trastoy não se apresentam “cheios de explicações”. A narrativa autobiográfica no teatro poderá revelar uma dimensão profunda na medida em que puder ser percebida como parte de uma história pessoal que ultrapassa o privado, e se configura como acontecimento presente e exemplar. Essa característica, entretanto, pressupõe um gesto lacunar que não pretende ser conclusivo.

A informação, porém, da maneira como a vivenciamos na contemporaneidade, opera, normalmente, enquanto processo normatizador e que faz recair na problemática destacada por Benjamim já em 1930. Uma crítica a este processo é levantada por Figueiredo de forma muito oportuna:

Se esta [a narrativa] é valorizada como forma de se imprimir sentido à vida e como forma de trabalhar a temporalidade, há, na direção oposta, a preocupação com a narrativização do mundo operada pela mídia, que torna próximo o distante, mas também torna distante o que está próximo, com as inúmeras mediações que se interpõem entre os fatos e as notícias e com o seu jogo interno de remissões de um espetáculo para outro [...] (2009, p.137-138).

Citando Augé, Figueiredo da continuidade a sua reflexão:

Quando a imprensa fala de sua objetividade, ela facilmente pode nos levar a crer em sua veracidade, se compararmos um jornal a um livro, a atual superioridade do primeiro sobre o segundo consiste exatamente em não possuir autor, tanto que o leitor pode atribuir a autoria a si mesmo como uma verdade que ele será o único a reconhecer, atribuí-la a si mesmo como verdade porque crê em seus próprios olhos. (AUGÉ apud FIGUEIREDO, p.138)

Aqui é necessário sublinhar, primeiramente, que o sentido de narrativa que Figueiredo encontra é distinto do apontado por Benjamim. O narrador de Benjamim não quer imprimir sentido à vida, mas extraí-lo de seu material, através de um mergulho pessoal. Em todo caso, ambos estão discutindo se a mídia é capaz de realizar o movimento sentimental e analítico do narrador, se ela está apta a entrar em seu material para depois se separar e contar os fatos impregnados com esse caráter pessoal.

Identifico, nesse momento, duas questões fundamentais, que devem de ser destacadas tendo em vista que reaparecerão em criações autobiográficas. A primeira,

levantada por Benjamim, é a tendência que se encontra, dentro da cultura da informação, da propagação de histórias “cheias” de explicações. A segunda, apontada por Figueiredo, questiona o *status* de verdade indagável que é atribuído à informação.

Na perspectiva de Benjamim a informação não reserva nenhum espaço lacunar ao seu consumidor, para que este possa criar suas próprias interpretações do que acaba de ouvir ou ver. Essa falta de lacuna, elemento chave para gerar momentos reflexivos e para possibilitar a inclusão do receptor como partícipe na fabricação da experiência, faz da informação uma atividade que priva o ser humano da possibilidade de compartilhar **vivências imediatas** (de ter relações *reais*) e o impele para as intermediações *espetaculares e hiper-realistas* da mídia.

Já a preocupação de Figueiredo de que à informação se atribuí um *status* de verdade indagável, outorgado, entre outras razões, pela falta de autor que o evento noticiado e midiático apresenta, faz com que a informação surja na sociedade contemporânea como relatora de fatos sobre os quais não há necessidade de reflexão e tampouco possibilidade de questionamento quanto a sua autenticidade. Novamente o consumidor de tais eventos cai em uma recepção contemplativa, alienada por ser distante de si e por ser inquestionável. Por outro lado, na atividade narrativa:

Aquele que narra passa a ser valorizado como lugar de ancoragem contra a vertigem do “tudo ficcional”, sem que seu relato precise respeitar o pacto de uma referencialidade biográfica. Como não se trata do retorno à ideia de transparência entre o narrado e a realidade, abre-se espaço, então, para a autoficção, que mantém o elo com o real em função de seu atrelamento à voz que narra, de sua autorreferencialidade, em contraste, por exemplo, com o anonimato das redes comunicacionais ou com a virtualidade da imagem (FIGUEIREDO, 2009, p.138).

Esse não retorno à ideia de transparência entre o narrado e a realidade, o espaço para autorreferencialidade, para autoficção, de que fala Figueiredo, torna concretizável na atividade narrativa, diferentemente do que ocorre com a informação, uma atmosfera lacunar, que para alguns teóricos pode ser entendido como um jogo cênico entre *presenças e ausências* mencionado anteriormente.

Aqui retomo, pois, a ideia inicialmente exposta por Benjamim, de que o narrador não está preocupado em narrar “o puro em si da coisa”. Retomo também a ideia de crise da personagem. É justamente essa crise que faz eclodir o jogo entre *presenças e ausências*, já que se manifesta a dúvida se é um personagem quem está em cena ou se o

autor das narrativas é o próprio ator. Sublinha-se então, de forma contundente, a tensão entre realidade e ficção.

Assim sendo, o jogo entre presenças e ausências se dá tendo em vista que não se reconhece mais, na cena, nem a afirmação categórica de um personagem, nem a ausência do autor das narrativas: a presença real do narrador ameaça emergir, ao mesmo tempo em que é contrabalançada por momentos *representacionais*. Há um confronto: o elo com o real em face ao mergulho na vida do narrador, assinalado, ao mesmo tempo, pela teatralidade do evento cênico. Isto será possível nos momentos em que o público se encontrar diante de um autor que narre seus eventos sem apresentá-los como indubitavelmente reais, embora plausível de o serem.

É nessa medida que posso acreditar que tais propostas almejam, em consonância com o que destaca Benjamin, sugerir ao invés de responder, configurando-se, dessa forma, como um movimento de resgate da experiência. Essa busca não determina o sucesso do evento cênico, mas ao menos demonstra uma postura ética (e por que não, política?) por parte desses artistas. Essa postura se concretiza no momento em que estes tornam visíveis as estratégias e os processos de criação cênica dos quais lançam mão, apontando, diferentemente do que ocorre nos eventos midiáticos, para a possibilidade de que a narrativa apresentada seja uma construção, uma ficção dentro de um evento que a princípio se apresenta enquanto real. Aludem, dessa forma, a um conhecido problema social contemporâneo, a crise dos sistemas de *representação*.

1.5.1 Argumentação acerca do inútil (um parêntese)

Ao refletir sobre os estudos de Benjamin não pude deixar de me ater a ideia de que, para ele, a experiência que se narra é como palavras duráveis que podem ser transmitidas de geração em geração (Benjamin, 1985, p.114). Nas palavras do próprio Benjamin, no que se refere à natureza da verdadeira narrativa:

[...] Ela sempre tem em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma da vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. [...] Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma

pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada (p. 200).

Benjamim defende a narração como algo utilitário, algo que por ser profundo e ao mesmo tempo aberto, ou seja, não dogmático, deveria permanecer válido com o passar dos anos. Quer dizer, o ato de narrar como uma atitude quase religiosa ou, melhor dito, uma atitude filosófica, na qual a reflexão feita a partir das histórias narradas deveria apontar para o entendimento do que seria uma vida boa, justa, correta. Essa seria, pois, sua necessária utilidade, de forma que esse ato não se configurava como mero entretenimento e tampouco se apresentava com palavras de ordem ou máximas absolutas. Todavia o termo utilitário, utilizado por Benjamim, me soava como conotação que estaria atrelada ao campo econômico, e, conseqüentemente, parecia contradizer as reflexões acerca do gesto *narrativo* no contexto teatral contemporâneo. Por esse motivo me pareceu importante fazer um “parêntese” no capítulo para refletir sobre este termo.

Acontece que surge, de forma latente, no discurso de diversos artistas teatrais contemporâneos, no grupo no qual me incluo, a afirmativa de que o teatro é precisamente uma arte inútil e é exatamente aí que reside sua potência enquanto resistência à ordem social. Na verdade essa arte do inútil esconde um gesto político, esse gesto não é inútil, mas se assume como tal por querer constituir-se enquanto forma de resistência justamente ao positivismo, ao *utilitarismo* do mundo contemporâneo. Beatriz Catani, diretora, atriz e dramaturga argentina, ao ser questionada por Óscar Cornago sobre o sentido de fazer teatro hoje em dia, ao invés de cinema, confessa que:

[...] se penso sobre o que eu gosto no teatro é que as pessoas estão ali. Que ele seja tão antieconômico, tão inútil, tão desproporcional o esforço com o obtido. Por isso me interessa também aumentar essa relação “negativa”, radicalizar esse não benefício, que (como dizia Barthes em relação à imagem amorosa) se converte quase em puro gasto, em uma economia da perda por nada ou quase⁴³ (CATANI, 2007, p.17).

Continuando, então, esse esforço por entender se o teatro autobiográfico pode ser ou não visto como uma arte onde há compartilhamento de experiências, em função

⁴³ No original: [...] *si pienso qué me gusta del teatro es que la gente esté allí. Que sea tan antieconómico, tan inútil, tan desproporcionado el esfuerzo con lo obtenido. Por eso me interesa también aumentar esa relación “negativa”, radicalizar ese no beneficio, que (como decía Barthes en relación a la imagen amorosa) se convierta casi en puro gasto, en una economía de la pérdida por nada o casi.*

do gesto narrativo de seus atores, atrizes, performers, ainda que esta se assuma enquanto arte do *inútil*, cheguei às seguintes ponderações: o inútil no fazer teatral contemporâneo, como destacado por Catani, está associado ao fato de esta ser uma arte que não é economicamente justificável.

Essa concepção do inútil não contradiz, a meu ver, o que Benjamin destaca como “a dimensão utilitária do ato narrativo”, tendo em vista que também ele era crítico à crescente comercialização que já em sua época passava a atingir todas as esferas da cultura. A dimensão utilitária da qual fala Benjamin, portanto, não está calcada em princípios econômicos, mas sim na possibilidade de “com-partilhamento” de experiência no que diz respeito às relações humanas. O útil é, nesse sentido, algo que se processa entre seres humanos e que não perde seu valor pois se transforma em perguntas que ressoam durante tempos e tempos na sociedade. Por isso essa dimensão utilitária não está associada a aspectos comerciais, mas a valores culturalmente transmissíveis. Ou seja, a partir da citação de Benjamin, entendo o conselho enquanto proposta de como continuar uma história, uma postura que não tem a ver com uma posição dogmática, ou fora da história, de alguém que sabe o que é o certo e errado.

Em compensação, a informação pode ser economicamente útil, mas não apresenta valor enquanto transmissora de experiência. Benjamin afirma que a enxurrada de informações a qual o mundo está exposto, não obstante, nos deixa órfãos de histórias surpreendentes (e é admirável constatar que pensadores como ele e Debord elaboraram suas teorias antes do advento da *internet*). Esse vazio, na sua visão, se dá em função de que histórias contadas no formato da informação chegam aos ouvintes/leitores (que nesse caso são sempre consumidores) muito cheias de explicações, “em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa. E quase tudo está a serviço da informação” (BENJAMIM, p.203).

Portanto, a informação, dentro dessa perspectiva, apresenta valores comercialmente úteis, se prestando, porém, a transmitir afirmações fechadas e categóricas; nesses casos não se verifica uma busca por destacar a tensão entre real e ficcional. Por outro lado a atividade narrativa, como defendida por Benjamin, não tem utilidade econômica, mas sim enquanto organizadora de experiência, tendo em vista que permite aos que escutam a narrativa fazerem associações pessoais e que no lugar de afirmações apresentam indagações e, nesse sentido, abrem espaço para reflexões acerca da crise da *representação*, que emerge no campo social e, conseqüentemente se acentua no campo artístico.

PARTE II
AS NARRATIVAS PESSOAIS E O CONFRONTO COM O REAL NAS
EXPERIÊNCIAS DE TRÊS CRIAÇÕES LATINO-AMERICANAS

O senhor olha para fora, e é isso sobre tudo que não devia fazer agora. Ninguém pode aconselhá-lo e ajudá-lo agora, ninguém. Há apenas um meio. Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele se estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. [...] E se desse ato de voltar para dentro de si, desse aprofundamento em seu próprio mundo resultarem versos, o senhor não pensará em perguntar a alguém se são bons versos (Rilke, 2009, p. 24, 25 e 26).

2.1 VERDADES DE ESPUMA

Narrativas pessoais e representação no trabalho de *El Titiritero de Banfield* (Argentina)

Quando era menino
morava em um bairro
que sobrevivia à iminência do asfalto,
se chovia nos fundos da minha casa,
costumava se juntar uma geração de sapos
que eu havia batizado com diferentes nomes
junto com minha avó.
Esse Banfield de lama e valetas
era um bairro de meninos que roubavam frutas
escapando da brutalidade de um italiano.
Era um bairro de crianças sujas que trepavam
no caminhão do leiteiro e viajavam de graça
quase duas quadras.
Eu olhava isso com olhos absortos
talvez porque meus pais que sonhavam
outra infância para esse menino que tinham
não deixaram que fizesse parte dessa imaginaria
E fui demasiado adulto para a fantasia.
Cresci nos anos que na Argentina a proibição
potencializou o desejo, e como todos, fui acumulando um montão
de sonhos e de feridas.
Mas um dia não muito longe, descobri que esses sonhos podiam curá-las
Foi assim que comecei meu caminho
E hoje, por enquanto... acho mais do que nunca, que os bonecos têm vida.
(MERCURIO, 1995, p.3)⁴⁴

Com os versos acima o bonequeiro argentino Sergio Mercurio inicia a peça *El Titiritero de Banfield* (o nome da seu primeiro espetáculo coincide com seu pseudônimo artístico). Ainda lembro do entusiasmo e da comoção que causou a apresentação de Mercurio em mim e nos meus colegas do grupo de teatro da escola. Era o ano de 2002, eu cursava o ensino médio e pertencia ao Boca de Siri, grupo de teatro vinculado ao CEFET/SC - Centro Federal de Educação Tecnológica, atual IF - Instituto Federal, em Florianópolis. Na época, eu e meus amigos ficamos encantados, não apenas pelo fato de termos assistido a uma peça de teatro de bonecos de alta qualidade técnica, mas também por termos saído da sala de espetáculo com a sensação de pertencimento, sensação de ter vivenciado um momento de encontro, compartilhamento. As histórias e experiências pessoais de Sergio, que surgiam em certos momentos do espetáculo, diziam respeito aos nossos desejos, sonhos e inquietações juvenis. Por possuírem um estatuto de realidade, potencializado pela presença do artista que as contava, soavam para nós como

⁴⁴Disponível em: <<http://www.eltitiritero.com.ar/indexPortugues.php>>. Acesso: 28 dez. 2011.

possibilidades de concretização de uma utopia artística juvenil, que ultrapassavam os limites da ficção engendrada por Mercurio e seus bonecos de espuma.

As cenas apresentadas pelos bonecos e as narrações que eram feitas pelo bonequeiro davam a entender que ele era um artista viajante, que já tinha passado por vários cantos do continente e isso também gerava entusiasmo em nosso imaginário. Ao término de sua apresentação parecia-nos que seria fantástico poder conhecer essa pessoa, esse bonequeiro. Fomos então, conversar com *El Titiritero de Banfield*, que aceitou ministrar uma semana de oficina para nosso grupo. Ou seja, nesta ocasião, o evento estético se estendeu para além do momento da encenação e conformou-se em experiência para mim e meus colegas.

De fato, era *verdade* o que a peça dava a entender: Sergio Mercurio é um bonequeiro viajante. Desde 1992 circula com seus espetáculos, de maneira independente, pela América Latina. Através de suas viagens e posteriores turnês⁴⁵ Mercurio estabeleceu contato e intercâmbio com grupos e artistas, alguns deles já canônicos no campo teatral latino americano, como o grupo boliviano *Teatro de Los Andes*, com o qual Mercurio trabalhou por cerca de dois anos.

Por ocasião da oficina que ele ministrou a nós em 2002, Mercurio perguntou o que mais havia nos impressionado no seu trabalho. Eu acreditava que o que mais me impressionara era a profundidade e a sutileza das histórias apresentadas por seus bonecos. Em outras palavras, a verdade sensível e provocadora das narrativas que esses seres artificiais – personagens de espuma – contavam. Naquele momento, não sabia precisar que era justamente a parcela *real* do evento cênico criado por Mercurio, o fato das narrativas não transparecerem como invenção, mas denotarem que eram reflexões e conflitos *realmente vividos* pela pessoa que os apresentava, em contraste com o jogo *representacional* dos bonecos, seres ficcionais, que fez deslocar o modo como eu comumente me relacionava com apresentações teatrais.

Entre os anos de 2002 e 2011 tive a oportunidade de me encontrar com Sergio Mercurio mais algumas vezes: participei de três oficinas, além da mencionada, assisti aos outros espetáculos de seu repertório e voltei a ver *El Titiritero de Banfield*.

⁴⁵No espetáculo *De Banfield a México* Mercurio relata alguns detalhes no início de sua empreitada artística. O bonequeiro menciona que nos primeiros anos suas viagens não seguiam um plano concreto, não tinham datas de ida nem de volta. A partir de 2003, quando seu trabalho já havia ganhado certa visibilidade, suas viagens se transformaram em turnês. Segundo o artista estar viajando é um estado de espírito, e inclui certo grau de improviso, de incerteza. “Por isso”, diz ele, “a partir de agora digo sempre que estou ‘*en gira*’ (turnê), porque já sei pra onde vou, onde dormirei, por quanto tempo, porque agora já é seguro. Viajar não é isso, é outra coisa”. (Narrações feitas por Sergio Mercurio durante a Oficina-retiro no Espaço *El Arca*, Lujan, Argentina, Março 2011).

Quando defini seu trabalho como corpo para a presente pesquisa (antes de ter revisto suas peças e de ter realizado uma oficina intensiva com ele, em março de 2011) acreditava que poderia discorrer sobre seus espetáculos como um contraponto aos dos outros artistas que serão analisados neste trabalho, tendo em vista que nele Mercurio apresenta ainda personagens, caracteres. Ele constrói, pensava eu, de acordo com a minha lembrança, um espetáculo menos preocupado em borrar as fronteiras entre ficção e realidade e ainda bastante calcado na lógica representativa da cena, embora fizesse uso de suas memórias pessoais para criar a dramaturgia do espetáculo.

Porém, ao tentar organizar minhas memórias acerca da experiência que tive em 2002 como espectadora de sua obra, me dei conta dos aspectos que relatei anteriormente: o espetáculo criara um espaço de intimidade fazendo com que meus amigos e eu, adolescentes que faziam e estudavam teatro, nos sentíssemos impelidos, ao fim da apresentação, a ir conversar com o artista. Fomos, entre outros, atraídos pelas histórias que diziam respeito à vida *real* dele, já que estas, mesmo quando narradas pelos bonecos, despontavam como experiências pessoais de Mercurio.

Ainda assim, é necessário destacar que o fato das narrativas da cena estarem atreladas à vida *real* de quem as conta pode se configurar também como estratégia cênica que cria um impacto identificador com efeito mais tradicional: a identificação com o mundo estético-ficcional. Isto porque o real confere credibilidade ao ficcional. A análise quanto a este tipo de tensão, entre o uso de micronarrativas e uma fascinação identificatória, será aprofundada no capítulo 2.1.4.

Em todo caso a apresentação de Mercurio, que é marcadamente orientada por construções ficcionais, se baseia também em momentos *presentacionais*; foi essa característica ambígua que me desestabilizou quando o assisti, embora na época eu não soubesse defini-la. Como destacado anteriormente, é justamente na incerteza acerca do *real* que reside a premissa que norteia a atual pesquisa. Como afirma Lehmann:

(...) o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência (2007, p. 165).

2.1.1 *El Titiritero de Banfield, En Camino e De Banfield a México*, a trilogia pessoal de Sergio Mercurio⁴⁶

El Titiritero de Banfield, primeiro espetáculo da trilogia, é um trabalho em que o próprio título já possui uma referência à biografia do artista. Sergio Mercurio, nascido em Banfield (pequena localidade ao sul da Província de Buenos Aires, cerca de uma hora da capital argentina), incorporou ao seu pseudônimo o seu local de nascimento. A peça é estruturada em quadros independentes, que são apresentados por diferentes bonecos. Há quadros em que o boneco, o personagem da cena, se relaciona com o público e outros em que atua sozinho, realizando um monólogo. Nesse espetáculo há apenas um títere que interage com o bonequeiro (que é o único personagem humano do espetáculo): Bobi, o boneco principal e que reaparece nos dois outros trabalhos de Mercurio.

O bonequeiro, o artista que representa a si mesmo, fala ao público em determinados quadros. É ele sozinho, sem a companhia dos bonecos, quem abre e fecha a peça, dizendo versos e narrativas de si mesmo para a plateia, como o verso destacado no início deste capítulo.



Figura 1. El Titiritero de Banfield.

⁴⁶Além desses três espetáculos, faz parte do repertório do artista o espetáculo *Viejos*. A autorreferencialidade e o caráter autobiográfico, no entanto, estão mais destacados nos três primeiros trabalhos de Mercurio. As obras completas, em português e castelhano estão disponíveis em: <<http://www.eltitiritero.com.ar>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

Além das falas iniciais e finais que o artista faz em primeira pessoa, *El Titiritero de Banfield* é composto por mais cinco quadros. O primeiro e o último são protagonizados por Bobi, um boneco irreverente e gozador, que veste a camisa do time de futebol de *Banfield* e sempre questiona e provoca seu próprio manipulador. Nos quadros em que este personagem aparece, Sergio Mercurio atua simultaneamente como ele mesmo e com boneco, numa técnica que se aproxima à técnica dos ventrículos. Sergio e Bobi interagem entre eles o tempo todo e, por vezes, também com a plateia.

Parte da plateia talvez considere que Bobi represente alguém como o melhor amigo de Sergio, seu fiel escudeiro, aquele cara com quem se briga, para logo em seguida fazer as pazes. Para outras pessoas, porém, cria-se a sensação de que Bobi representa um álgter ego de Sergio, suas paixões, seu lado menos racional. As discussões traçadas por essas duas figuras, Bobi e Sergio, podem gerar a leitura de que sejam, na verdade, indagações que Mercurio tenha consigo mesmo, fazendo com que o boneco Bobi represente o outro ponto de vista que o artista tem das coisas. Uma pessoa da plateia, ao final de uma apresentação realizada no SESC de Florianópolis em julho de 2011 me fez o seguinte comentário: “parecia que no fundo era o Sergio brigando, discutindo e dialogando com ele mesmo”.

Nos demais quadros a presença do manipulador não é evidenciada. São eles: *Nace una Bruja*, no qual a pequena bruxa *Caca* aparece conversando (e xingando) Deus; *Los Machos*, em que apenas as mãos de Mercurio aparecem, uma enfeitada com um relógio e a outra com uma pulseira feminina, representando os personagens *Él* e *Ella* num encontro amoroso frustrado; e *Los hombres nunca moren*, manipulação direta com manipulador oculto, no qual o personagem *Cacho*, um homem idoso, filosofa sobre a vida enquanto fuma alguns cigarros. Para Mercurio:

El Titiritero de Banfield é um jovem que se criou num bairro que recebia o asfalto com certo receio. Os títeres com os quais o *titiritero* convive, compartilha e briga são personagens de um bairro. Eles se aproximam do público, recriam na sala um ambiente de bairro, próximo, um espaço de vizinhos; os personagens transitam pela sala como se estivessem no lugar de onde saíram. [...] O espetáculo não tem bandidos nem mocinhos. São todos humanos. São títeres também - salvo o *titiritero*, que é um jovem que às vezes contempla o mundo com olhos de criança. *El titiritero* interpreta a si mesmo (MERCURIO, 1995).⁴⁷

⁴⁷Disponível em: <<http://www.eltitiritero.com.ar/indexPortugues.php>>. Acesso em 28 jan. 2011.



Figura 2. Espetáculo En Camino - El Titiritero de Banfield. Foto: Maria Jose Muriel



Figura 3. Espetáculo En Camino - El Titiritero de Banfield. Foto: Maria Jose Muriel

Essa forma de composição do espetáculo continua nos dois trabalhos seguintes de Sergio Mercurio: início da peça com ele não representando ninguém, ou se autorrepresentando, contando poesias e anedotas sobre suas experiências, seguido de quadros independentes, estrelados por diferentes bonecos. Bobi reaparece em todos

esses trabalhos, exprime uma relação de “amor e ódio” por seu criador e manipulador e contesta sempre seu estado de dependência em relação a Sergio, sua *realidade* como ser ficcional.

Por apresentarem estrutura semelhante suas peças seguintes, *En Camino* e *De Banfield a Mexico*, mencionarei destes espetáculos apenas as passagens em que se evidenciam o uso de narrativas pessoais para criar uma cena desestabilizante entre real e ficcional, entre representação e presentificação. *En Camino*, por exemplo, começa com as seguintes falas de Sergio: “Bem-vindos, esta peça se chama ‘en camino’ e trata de personagens e situações que por estar a caminho tive que enfrentar [...]” (MERCURIO, 1997, p.16).⁴⁸ Este começo e também o término da apresentação, que são realizados com o artista falando despojada e diretamente ao público, emolduram o espetáculo definindo que tipo de recepção ele propõe: aproximação entre público e artista pautada por uma tônica confessional.

No espetáculo *En Camino* há o quadro *Me quedo con Mamá*, que segue o quadro de abertura. Nele Bobi e Sergio interagem: o bonequeiro conta ao seu parceiro de cena que irão sair de viagem, mas Bobi se recusa a acompanhá-lo. Neste momento se estabelece uma linguagem metateatral, pois o boneco Bobi não tem escolha. Sergio o manipula e ele é obrigado a ir onde seu manipulador for. O títere, porém, contesta sua realidade, se esforça em provar que não está sujeito a Sergio, reivindica, em vão, sua independência.

Na sequência, *El Titiritero de Banfield* apresenta o quadro *M’hijito querido*. Novamente Sergio Mercurio interpreta dois personagens: ele mesmo e a boneca Margarita, retratando o momento em que vai até sua avó para lhe contar que irá sair de viagem por alguns anos, vivendo de teatro. Margarita, a boneca idosa, tem a memória um pouco fraca, um temperamento forte e não demonstra muito interesse pelas preocupações do neto. Ela prontamente estabelece relação com as pessoas do público, como se estes fossem seus vizinhos, e desempenha o papel de vizinha alcoviteira: dá opinião na vida das pessoas da plateia, faz intrigas entre elas e chega ao ponto de chamar uma menina e um menino ao palco para arranjar casamento entre eles. Sergio reage sempre com constrangimento às indiscrições feitas pela sua avó. Por fim Margarita demonstra que está perfeitamente atenta e preocupada às notícias que seu neto traz. Ela (a boneca) coloca Sergio (o bonequeiro) no colo e lhe diz:

⁴⁸ Ibidem.

A vida filho, é um grande embrutecimento, veja o estado em que se encontra tua pobre vó. Não debes renunciar, nem ao teu direito de renunciar. Escuta estes conselhos: ainda que a experiência seja uma doença que não contagia, não deixe que te influencie, nem a tua própria sombra, vá com Deus! (MERCURIO, 1997, p.22).⁴⁹

A atmosfera de ternura e o ambiente poético que se cria no breve momento em que a avó dá um conselho ao seu neto são quebrados em seguida, através da explicitação que os personagens fazem da realidade empírica do acontecimento cênico:

Sergio: Vamos vó.

Avó: Filho, filho, filho. Onde me trouxe?

Sergio: Isto é um teatro.

Avó: Que porcaria!

(MERCURIO, 1997, p.23)⁵⁰



Figura 4. Espetáculo En Camino - El Titiritero de Banfield. Foto: Roberto Bernal

Na terceira peça, *De Banfield a Mexico*, Mercurio apresenta histórias que rememoram suas viagens pelo continente latino-americano. Nela o artista articula, ainda, uma ruptura que não existia nos seus dois outros trabalhos. Ocorre no meio do

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

espetáculo, num momento em que o artista se desvencilha dos bonecos e, investindo em uma ‘não representação’, começa a contar como o espetáculo surgiu.

Relata para a plateia que em determinada fase de seu trabalho chegou à conclusão que apresentar em bares poderia ser uma boa estratégia, no intento de conseguir público. Suas primeiras tentativas, no entanto, não deram certo: os bares eram muito barulhentos e ninguém prestava atenção no que ele fazia com os bonecos. Decide então contar, ele mesmo, sem intervenção dos títeres, algumas histórias de suas viagens. Nessa hora consegue conquistar a atenção dos clientes do bar e só então começa a manipular os bonecos, fazendo com que interajam com a plateia que se formou.

“*Essa interação com os bonecos durava bem durante certo tempo*” (MERCURIO, 2011)⁵¹, conta Sergio durante o espetáculo. Quando percebia que a plateia ia voltar a reduzir a atenção, abandonava os bonecos e tornava ele mesmo a contar histórias suas, recuperando assim a atenção dos ouvintes e em seguida conseguia, novamente, manipular os bonecos. Depois de um tempo parava tudo e seguia indo, de mesa em mesa, conversando com as pessoas, falando sobre ele, suas experiências, seu trabalho, suas viagens.

Sergio Mercurio compartilha essa história com o público e em seguida puxa uma cadeira, a coloca no meio do palco, se senta e diz:

Quando me propuseram que trouxesse esse espetáculo para dentro de um teatro eu disse que não dava. Eu acreditava que a melhor parte era quando eu ia conversando pessoalmente com as pessoas, de mesa em mesa. Depois de relutar um pouco resolvi experimentar esse espetáculo em um teatro, no entanto busquei uma alternativa, que é essa: agora vocês devem me perguntar coisas, como me perguntavam quando eu passava nas mesas dos bares (MERCURIO, 2011)⁵².

O público, sentado nas cadeiras da plateia, começa a perguntar coisas sobre o trabalho e as viagens de Sergio Mercurio. As perguntas que surgem são estimuladas pela tônica da peça, ou seja, não são lançadas quaisquer perguntas, mas curiosidades que estão relacionadas com as narrativas trazidas pelo artista durante o espetáculo.

Assim como nos dois espetáculos já descritos, em *De Banfield a Mexico*, uma tônica metateatral marca as aparições do boneco Bobi, que explicita sempre o caráter

⁵¹Mercurio, Sergio. Falas da apresentação do espetáculo *De Banfield a Mexico* que compunha a programação da temporada **El Titiritero de Banfield, Retrospectiva Vinte Anos**, realizada às 20 horas, do dia 02/09/2011, no teatro José Maria Santos, em Curitiba, Paraná.

⁵²Ibidem.

real da encenação, da realidade empírica do evento, a de ele ser um boneco que é manipulado por Mercurio. Em uma das diversas discussões que Bobi tem com Sergio, o boneco se mostra ofendido quando seu amigo o acusa de não ter pernas e retruca dizendo que a Sergio também falta um membro:

SERGIO - Que me falta?

BOBI - Te digo de uma vez, te falta um braço.

SERGIO -

BOBI - No se da conta: que idiota o manquinho. Não aplaudam, por favor, porque ele não pode.

SERGIO -

BOBI - JAAAAAA. Cara, que tal jogarmos um vôlei?

SERGIO - Bobi, não me falta nada.

BOBI - Claro, claro, também não me falta nada. Então vamos jogar.

SERGIO - Eu tenho os dois braços.

BOBI - Ah sim? E onde está? Aplauda!

SERGIO - Este está em seu lugar e o outro também.

BOBI - Então mostra, aonde?

SERGIO - Está exatamente em seu lugar.

BOBI - Ah, sim, então está escondido por aqui. *(Bobi olha para trás e duvida, adverte que não viu bem algo. Então levanta a camiseta e toca a barriga. Instantaneamente regurgita.)*
Quero vomitar.

SERGIO - Bobi.

BOBI - Tire a mão de mim agora mesmo.

SERGIO - Que que você está falando?

BOBI - No quero ter nada teu.

SERGIO - Mas você está se colocando em uma situação que no serve para nada.

BOBI - Tire o braço de merda que isso me apodrece os pensamentos.

SERGIO - Bobi.

BOBI — Tira agora, se você me respeita um pouco, tira.

SERGIO - Bem.

BOBI - Mas devagar.

*Sergio tira a mão do boneco e fica olhando adiante, perdido (MERCURIO, 1997, p.37).*⁵³

Nessa cena o público ri, acha graça, justamente porque o boneco (o personagem ficcional) explicita a camada *real* do acontecimento cênico, insiste que a plateia perceba a realidade empírica do jogo teatral: Bobi, que é muito mais simpático que Sergio, é composto de pano, espuma e um braço de Mercurio. Esta explicitação inverte o foco

⁵³Disponível em: <<http://www.eltitiritero.com.ar/indexPortugues.php>>. Acesso em: 28 dez. 2011.

principal da ação teatral, a ênfase deixa de estar na representação do personagem, e se desloca para o *jogo* que se arma em cena, convocando o público a tomar ciência do aqui e agora através, justamente, da contestação da realidade pragmática de Bobi: ele é um ser de espuma que não vive se não for através da manipulação de seu criador. Para Guénoun, a proeminência do teatro enquanto jogo (e não mais como representação) define, como já mencionado, sua necessidade nos dias de hoje:

[...] a pessoa vai ao teatro com a intenção de que ali lhe apresentem uma *operação de teatralização*. O que se quer é ver o *tornar-se-teatro* de uma ação, de uma história, de um papel. Os espectadores de teatro [...] *vão ao teatro para ver teatro*. Poderíamos mesmo dizer: para ali ver *o teatro*, a incidência, o advento do acontecimento singular do teatro, naquele lugar e naquela hora. Isto é: aquilo mesmo que acontece em cena enquanto em cena: as práticas da cena enquanto práticas. Ver *como fazem* aqueles que ali se apresentam (2004, p. 139).

As falas de Guénoun correspondem à explicitação que o boneco Bobi faz de sua realidade teatral, explicitação do *jogo cênico, real e presente*. Este destaque que o espetáculo dá à fabricação da ação cênica se relaciona à estratégia de autorreferencialidade, característica marcante das manifestações pós-modernas, que articula reflexões sobre a própria condição da arte ao mesmo tempo em que busca ampliar tais reflexões para questionamentos que extrapolem a esfera teatral e artística.

Este tipo de recorrência à estratégia de autorreferencialidade nas artes pode ser visto como uma atitude que encontra equivalência na metodologia historiográfica assinalada no capítulo 1.4, a história oral. Ambas as estratégias buscam a partir de indagações acerca do que está próximo, do que é familiar, um meio de apresentar (tanto no contexto histórico quanto artístico) narrativas que não estejam restritas ao universo particular de quem as profere, mas que possam reverberar e ganhar contornos que atinjam contextos sociais mais amplos. Essa busca aparece também nos espetáculo de Mercurio. A ressalva que não deve ser esquecida, já destacado no capítulo mencionado, é a de que partir de realidades próximas e familiares (em discursos históricos e estéticos) é também uma estratégia que surge como meio de *autenticar* como original, real e *verdadeira* a narrativa que se conta e, como visto, as *pequenas narrativas*, os *micro discursos* não estão necessariamente isentos da possibilidade de comercialização e espetacularização.

2.1.2 A perspectiva das *pequenas narrativas* no trabalho de Sergio Mercurio

Retomando então, as reflexões teóricas levantadas na primeira parte do trabalho e tendo em vista que as criações cênicas de Sergio Mercurio partem de histórias vinculadas ao seu universo pessoal, no que diz respeito às *pequenas narrativas*, é possível afirmar que suas criações refletem justamente o mencionado “descrédito das grandes narrativas”. Como visto, as investidas artísticas do bonequeiro argentino se orientam pela “procura de histórias pequenas, expostas num formato que também é pequeno” (GIARD apud DIP, 2005, p. 80) e pela exploração de histórias cotidianas (aspectos mencionados no capítulo 1.4).

É notável que Mercurio, em seus espetáculos, ambiciona conformar uma atmosfera de “vizinhança” na sala de teatro, apresentando personagens que se valem da linguagem falada como princípio fundamental para configuração deste ambiente íntimo e próximo entre os personagens e o público. As narrativas aparecem no trabalho de Mercurio, portanto, através de uma exploração acentuada do uso da linguagem discursiva, uma característica marcante do teatro contemporâneo, destacada, desta vez, por Marvin Carlson. O pesquisador comenta que entre os desdobramentos da performance na pós-modernidade prepondera, a partir dos anos 1990, o uso da palavra, sendo que o artista da cena tem se apresentado “como poeta, contador de histórias, pregador, rapper, com a imagem a serviço do texto” (2010, p. 133):

[...] a ênfase inicial no corpo e no movimento como uma rejeição geral da linguagem discursiva deu lugar, gradativamente, à performance centrada na imagem e à um retorno a linguagem. [...] Essa mudança é clara em quase todo lugar em que se observa a performance recente. A performance solo, embora ainda construída sobre a presença física do performer, se baseia fortemente na palavra e, em muitas vezes, na palavra como revelação do performer, por meio do uso de material autobiográfico (2010, p.133).

O que é importante mencionar, frente estas observações de Carlson, é que Mercurio encontra no uso da palavra, na característica do artista como *poeta e contador de histórias* a estratégia cênica capaz de transformar em material artístico suas próprias histórias. Tais narrativas não constituem, obviamente, nenhum tipo de história oficial, são antes, apropriações de micro relatos que apresentam contornos autobiográficos.

A partir de tais constatações me parece necessário refletir sobre os impulsos particulares que fizeram com que este artista se apropriasse de narrativas pessoais para criação do espetáculo. No meu ponto de vista há, nas três peças descritas, dois aspectos principais, relacionados à ênfase nas *pequenas narrativas* no contexto cultural contemporâneo, que despontam no trabalho de *El Titiritero de Banfield*.

O primeiro é a crença de que o plano das histórias individuais pode encontrar reverberações em reivindicações públicas, a ideia de que através do pessoal e subjetivo é possível chegar a um substrato coletivo. Nesse sentido, o trabalho de Mercurio parece se relacionar à desconfiança da ideia de *representatividade* e, por isso, suas obras não partem de uma história ou de um texto pronto, criado por um terceiro. Ao invés disso, o artista busca relacionar seu próprio universo com questionamentos de outras pessoas.

Como visto, esta não é uma perspectiva que aparece de modo isolado e exclusivamente no trabalho do bonequeiro argentino. Ao mencionar a exploração da linguagem falada nas performances *pós-modernas*, Marvin Carlson, por exemplo, comenta as criações da artista Laurie Anderson como inspiradas também em seus “sonhos e experiências pessoais” e que estas “reverberaram por meio de um momento cultural”. (CARLSON, 2010, p. 132). O pesquisador menciona que a artista tinha consciência dessa perspectiva destacando uma passagem na qual Anderson relata que se estivesse querendo “apenas se expressar”, ela acredita que não chegaria a gerar algum interesse coletivo: “Eu tento pegar as coisas que fariam as pessoas dizerem ‘eu estava pensando nisso há uns dias atrás’ [...]” (p.132-133). Essa passagem pode ser relacionada à seguinte constatação de Mercurio:

É difícil trabalhar com material pessoal porque há sempre o risco de cair em algo puramente pessoal, quer dizer, que não diz nada a respeito do outro. Quando saí de viagem não sabia o que iria fazer. Só sabia que tinha uma necessidade enorme de contar o que se passava comigo. Tratei de acalmar essa angústia que sentia. Peguei meu boneco e saí entrando em umas casas e falando o que eu queria. Copiava coisas que gostava. Copiava um poeta. Copiava minha avó. Aí fui à Bolívia, que é um país diferente, fiz o espetáculo e me disseram “Me faz lembrar minha avó.” Depois fui ao Brasil, que ainda por cima tem uma língua diferente, e me diziam “Me faz lembrar minha avó.” E por fim fui à França, que é o país mais longe que fui, e falei um texto que eu nem sei direito como é, e no fim do espetáculo me disseram: “me faz lembrar minha avó!” (MERCURIO, 2011).⁵⁴

⁵⁴Falas de Sergio Mercurio tiradas das notas pessoais feitas pela autora durante a “2ª Oficina Retiro (Taller-retiro)”, Espaço El Arca, Lujan, Argetina, março de 2011.

O segundo aspecto é que à ênfase nas *pequenas narrativas* no contexto cultural contemporâneo surge como tentativa de resistência à *espetacularização* (Debord) do cotidiano. Os espetáculos de Mercurio não parecem alheios a este atributo: as narrativas que partem de seu universo próximo e configuram um espaço de intimidade durante suas apresentações, aparecem com o potencial de conformar uma cena autêntica, não *espetacularizada* e nem *mediada*. Mas, mesmo se tratando de criações artísticas, é importante refletir até que ponto esta fórmula de construção dramaturgica, que parte de vivências pessoais, não se fixa simplesmente no objetivo de dar legitimidade e fazer com que soe verdadeiro tudo o que o espetáculo apresenta, já que este denota que não existe separação entre a fala narrada e aquele que a narra. Retomarei esta problematização mais adiante. Antes, porém, gostaria de traçar reflexões acerca da importância da *narração* no trabalho de Sergio Mercurio.

2.1.3 Sergio e a figura do narrador viajante

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? (BENJAMIM, 1985, p.114).

Como mencionado no início desse capítulo, estabeleci com este artista um contato próximo, estabelecido já há alguns anos. A natureza dos encontros que tive com Sergio Mercurio faz com que eu perceba a apropriação das narrativas pessoais em seu trabalho desde duas perspectivas: a de seus espetáculos e a das histórias que ele compartilha, quando ministra oficinas, acerca de seu trabalho (seus processos de criação, apresentações, viagens e vivências artísticas pelos países latino-americanos). Para mim é notável que uma perspectiva se reflita na outra, sendo que quando penso no artista Sergio Mercurio me remeto automaticamente à concepção de narrador de Walter Benjamin.

Ao ponderar sobre a arte de narrar Benjamin diz que há, entre os narradores, dois grupos e que “se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês

sedentário e o outro pelo marinheiro comerciante” (1985, p. 199). Sendo que esses dois grupos se interpenetram gerando outros grupos de narradores.

Em todos os casos, para Benjamim, a capacidade de narrar está vinculada ao acúmulo de experiência que o narrador carrega e esse acúmulo de experiência tem a ver com um saber distante, seja no tempo ou no espaço (ibidem, p. 198 e 199). Assim, o viajante (cujo representante arcaico é o marinheiro comerciante) é um dos indivíduos que agrega experiência suficiente de forma a poder narrar histórias. “O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência” (ibidem, p. 202-203).

O convívio que tive com Mercurio, um artista que há vinte anos tem vivido de maneira independente de seus espetáculos teatrais, realizando apresentações nos mais variados locais⁵⁵, estabelecendo intercâmbio com grupos artísticos e também com cidadãos comuns dos países que visitou, me fazia suspeitar que ele pudesse ser um exemplo presente de narrador, no sentido de Benjamim. São coletâneas de narrativas de experiências acumuladas através de viagens (o saber distante ao qual se refere Benjamim?) que Mercurio compartilha através de seus espetáculos e de suas oficinas⁵⁶. Quando narra suas viagens, seus encontros e processos de criação, Mercurio não profere sentenças, mas sublinha experiências por ele vividas deixando, porém, espaço para que cada qual, a partir de seus próprios conhecimentos, pondere sobre como concluir tais narrativas.

Essa afirmação que faço, de que Mercurio não profere sentenças mas que consegue, através de suas narrativas, apenas *sugerir a continuação de uma história*, é verificada através do princípio *Stop*. Explico: Sergio Mercurio trabalha com cinco princípios de comunicação. Tratam-se de princípios técnicos que são a base para a composição das partituras de ação dos bonecos bem como dele mesmo, quando se *autorrepresenta*. Além do *Stop*, Mercurio trabalha com o que chama de *Foco*, *Descolamento*, *Abrir e Fechar*.

⁵⁵Mercurio se apresentava, além de em teatros, em praças, colégios, assentamentos, minas de carvão, cadeias. No livro de sua autoria, *De Banfield a México* (2006), o artista escreve uma crônica para cada país pelo qual passou durante seus doze primeiros anos de trabalho. As crônicas revelam não só os locais onde Sergio Mercurio se apresentou, mas também o tipo de relação que estabelecia com as pessoas da região ou comunidade na qual estava se apresentando.

⁵⁶Nos dois últimos três anos ele tem compartilhado através de oficinas intensivas, coordenadas por ele e sua esposa Rosi Jacomelli, sempre nos dias de carnaval, no espaço El Arca, localizado na cidade de Lujan, Argentina.

Mercurio, todavia, defende que mais do que princípios técnicos, estes são também princípios filosóficos. O *Stop*, por exemplo, segundo o artista, é vital pois: “Os personagens quando querem comunicar, se detêm, fazem *Stop*. Se eles não se detêm, não comunicam. Temos que nos deter para ficarmos nus. Parar, para nos vermos nus, para sentirmo-nos nus. Para nos enfrentarmos”⁵⁷ (MERCURIO, 2011).

É através desse princípio que vejo se concretizar a atividade de narração no trabalho do artista argentino. Os *Stops* que fazem os personagens, os *stops* durante as narrações que ele mesmo faz quando compartilha suas experiências fora de cena, geram momentos de suspensão, sugerindo nesses momentos que aquele que escuta a narrativa reflita sobre sua possível continuação.

Nesses momentos de *stop* o gesto narrativo se concretiza como acontecimento presente, pois inclui os ouvintes na construção da narrativa: essa breve suspensão que se cria no discurso estimula que o interlocutor busque em seu próprio referencial alguma resposta, conclusão, ponderação. Estimula a produção de sentido, atividade que não ocorre no contexto das grandes mídias jornalísticas, por exemplo, justamente por que estas não suspendem o discurso: “onde pensamos que a informação produz sentido é o oposto que se verifica” (BAUDRILLARD, 1980, p.104). É nesse momento de suspensão que se concretiza a ideia de Benjamin de que na arte do narrador “(...) o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele está livre para interpretar a história do jeito que quiser” (p. 203).

Para exemplificar concretamente este argumento, gostaria de mencionar a narrativa feita por Mercurio durante a *Oficina Taller Retiro*, em março de 2011, em Lujan, Argentina. Através dessa narrativa Mercurio compartilhou com os participantes da oficina a experiência pela qual passou quando precisou criar uma cena, no período em que conviveu e trabalhou com o grupo boliviano *Teatro de Los Andes*.

O grupo estava montando um espetáculo baseado no texto *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. O diretor dividiu o elenco em grupos. Deu a cada grupo um trecho do romance sobre o qual trabalhariam. Posteriormente deveriam apresentar, a todos, a proposta de uma cena. Dois integrantes do grupo estavam resolvendo algum problema relacionado à manutenção do espaço físico da sede. Por isso ficaram com um tempo muito reduzido para elaboração da cena.

⁵⁷Falas de Sergio Mercurio tiradas de notas feitas pela autora durante a “2ª Oficina Retiro (*Taller-retiro*)”, Espaço El Arca, Lujan, Argetina, março 2011.

Os demais estavam empolgados com suas cenas, elaborando várias entradas e saídas, piruetas e diversos jogos cênicos para compô-las. Ao término de tempo apresentaram uns aos outros aquilo que haviam criado. O então diretor do grupo, César Brie, achou que apenas uma cena era aproveitável para o espetáculo, a cena dos dois integrantes que tiveram o tempo reduzido para criá-la. Em função desse pouco tempo, tudo que fizeram era uma caminhada diferente, na qual estabeleciam a forma de dois personagens: Sancho Pança e Dom Quixote.

Nesse momento Mercurio interrompeu a narração, fez um *stop*. Nós, os integrantes da oficina que escutávamos a narração de Mercurio, tivemos um curto tempo para ponderar sobre o que ouvíamos. É nesse momento que o ouvinte começa a “interpretar a história do jeito que quiser”, passa a viver o momento na narrativa como experiência, pois tem que se imaginar na situação narrada, começa a ponderar sobre a sua relação concreta com o que ouve, entende que deve se colocar, se posicionar frente ao narrado no próprio instante da narrativa.

A informação, por outro lado, não sugere ao interlocutor que este se veja no lugar daquilo que a informação relata. Ela se processa como algo isolado, separado da realidade da quem a escuta, por isso que Baudrillard afirma que a informação *simula* o processo de comunicação sem o realizar: “A informação devora os seus próprios conteúdos. Devora a comunicação e o social. [...] Em vez de fazer comunicar, *esgota-se na encenação da comunicação*. Em vez de produzir sentido *esgota-se na encenação do sentido*. Gigantesco processo de simulação [...]” (1981, p.105).

A narração da experiência de Mercurio quanto à montagem de Dom Quixote terminou com ele contando que foi a partir da criação de nada além do que um tipo de caminhar, que gerou a forma de duas figuras (Dom Quixote e Sancho Pança), que foi construído o restante da encenação. Então Mercurio fez um novo *stop*, olhou todos os participantes da oficina nos olhos e seguiu com o *stop*. A narrativa terminou depois desse tempo de silêncio. Nós tínhamos que retomar nossos trabalhos criativos. A narrativa de Mercurio reverberava e se refletia, inevitavelmente, em nossos processos de criação durante a oficina, “e com isso o episódio narrado *atingiu* uma amplitude que não *existia* na narração” (BENJAMIM, 1985, p.203), e com isso, a narração, diferente da informação, se configurou como experiência, como uma *realidade* vivida *diretamente* por aqueles que partilharam o evento narrativo.

É possível, porém, enxergar a atividade narrativa do trabalho de Mercurio, que a meu ver se vincula ao princípio *stop*, não apenas por meio de suas oficinas. A narrativa

como atividade presente e geradora de experiência também desponta em seus espetáculos teatrais em função do encontro que o artista cria com o público. Se falo desse outro trabalho que ele desenvolve, as oficinas, é porque através desse contato e do consequente aprendizado que tive dele percebi que são suas narrativas e vivências que determinam e transparecem em suas peças teatrais.

Retomando porém, o foco principal dessa pesquisa, a saber, a possibilidade de que o gesto narrativo se configure como atividade que problematiza as camadas representacionais e presentacionais (a ficção e a realidade) do evento cênico, é primordial levantar a pergunta: como se tencionam estas camadas através das narrativas pessoais de Mercurio? Em que medida a apropriação da narrativa pessoal, na forma que adquirem as criações de Mercurio, conseguem gerar conflito, ou tensão, entre realidade e ficção? Além de ser articulada como artifício que autentica as histórias narradas, como estratégia que gera empatia e proximidade entre o artista e o público, as autobiografias, na forma como se apresentam nos espetáculos descritos, propõe um espaço reflexivo quanto ao *status* da verdade? Existem nessas peças momentos nos quais o público se veja confrontado com o risco de *irrupção do real*?

A possibilidade de irrupção do real exige que alguma descontinuidade, na apreensão do espectador, seja gerada. No trabalho de Sergio Mercurio tal descontinuidade pode ser verificada tanto quanto forem verificáveis momentos de quebra com a lógica da representação. Para tanto, se torna primordial traçar ponderações acerca de como é articulado, nas peças descritas, o contraponto entre a dimensão *representacional* a dimensão *presentacional* do evento.

2.1.4 Representação ou presença? Sergio, personagens e suas pequenas narrativas pessoais

Os espetáculos de Sergio Mercurio foram incorporados a esta pesquisa por serem criações cênicas que, por um lado, se inspiram nas narrativas de experiências pessoais do artista, mas que, por outro lado, se distinguem de grande parte das propostas de teatro autobiográfico (entre as quais se incluem as que serão analisadas no capítulo 2.2 e 2.3), fundamentalmente pelo fato de sua composição teatral ser predominantemente orientada pela noção de personagem. O aparecimento de seres declaradamente ficcionais (os bonecos) não anula de seu trabalho a configuração do jogo entre *presença* e *ausência*, mas confere a este, características peculiares.

Primeiramente gostaria de discutir tais características, ponderando sobre como são articuladas as noções de *presença* e *representação* no trabalho de Mercurio, para em seguida refletir sobre a possibilidade de problematização do *status* de realidade e de ficção em suas obras.

A partir da descrição feita dos espetáculos de Mercurio, creio ser possível sublinhar cinco distintas estratégias de apropriação do caráter representacional, que por vezes desencadeiam um jogo no qual a noção de *presença* passa a tomar parte no espetáculo, e por vezes não.

A primeira dessas estratégias é verificável na descrição da primeira peça, *El Titiritero de Banfield*. Trata-se de uma conformação exclusivamente representacional da cena. Ela aparece nos quadros *Nace una Bruja*, *Los Machos*, e *Los hombres nunca moren*, nos quais não há interação entre os bonecos, a plateia e a presença do bonequeiro é suprimida; a cena apresenta apenas personagens ficcionais. Nestes quadros se estabelece um jogo mimético, figurativo, que não visa destacar o acontecimento presente do arranjo cênico. Ainda que sejam histórias que fazem referência à *realidade* própria do bonequeiro, o momento delas é sempre *ausente* pois desvincula a cena do acontecimento *real*, da *realidade concreta do espetáculo*, sendo que sua força reside no eixo intraficcional da dramaturgia espetacular e numa temporalidade que não é a do *presente*. Tal característica é verificável também em quadros das peças seguintes, mas por ser a que menos dialoga com as perspectivas assinaladas neste trabalho, não julguei necessário descrevê-los.

É porém, com ao menos uma “áurea” de *presença*, que Mercurio abre e fecha os três espetáculos descritos, pois, como já foi dito, é ele sozinho, sem a companhia dos bonecos, num tom de fala informal e casual, quem inicia e encerra seus trabalhos. Ao narrar versos de si mesmo, Sergio (um personagem?) emoldura o espetáculo com a perspectiva de que este será circunscrito por histórias autobiográficas e verdadeiras. (Sim, verdadeiras, a peça, pelo menos nestes quadros, não propõe a dúvida quanto ao *status* do que é narrado, mas enfatiza a proposta por um caráter intimista em sua recepção).

Este é o segundo tipo de estratégia representacional que vejo surgir no trabalho de Mercurio. Esta estratégia já propõe um jogo, ainda que tímido, com a *estética da presença*. Embora tais quadros não evidenciem o momento *real, presente* do encontro teatral, não apresentando preocupação em despertar a consciência do espectador enquanto espectador, a denotação de que o artista está sendo sincero, verdadeiro (em um

sentido comum do termo), que está sendo apenas ele mesmo, desloca o papel do público: ao invés de observador da cena, este se vê transformado em confidente do artista. Isto porque a estratégia de representar-se a si mesmo invoca a conotação do “*ser*” e dilui a dimensão *representacional*. Mas diluir não significa anular: “Dentro da estrutura do jogo, o performer não é ele mesmo (por causa das operações de ilusão), mas também não é não si mesmo (por causa das operações de realidade). O performer e a audiência, do mesmo modo, operam num mundo de dupla consciência”. (CARLSON, 2010, p. 67), ou, para usar uma expressão de Cornago já citada (2005, p.11), Mercurio produz um *efeito de não atuação*, um *efeito de realidade*.

Esta mesma conotação ambígua da representação (a dupla consciência de que fala Carlson) aparece também nas cenas em que Sergio se relaciona com os bonecos. No que diz respeito aos conceitos de presença e representação assinalados na primeira parte deste trabalho, é possível afirmar que nos espetáculos de Mercurio a ambiguidade do caráter representacional se dá em função da conformação temporal que estes quadros adquirem. Quando Sergio interage com Bobi e Margarita, por exemplo, a *situação* espetacular não desponta como imediata. Apesar das cenas surgirem como passagens que *verdadeiramente* ocorreram com o artista (como o quadro em que ele se despede da sua avó por que vai ser de viagem) não é plausível acreditar que ela esteja acontecendo *verdadeiramente* no momento do espetáculo.

A impressão que fica é a de que já houve aquela situação real e que no momento da encenação ela está sendo recriada. Por isso é mais fácil suspeitar que nestas cenas Sergio esteja se autorrepresentando. Daí o caráter ambíguo: ao mesmo tempo em que o quadro se refere a algo ausente, um momento passado na vida de determinada pessoa, essa pessoa está presente: o personagem coincide com o artista, afinal Sergio é um personagem ou não é? O pressuposto de que aquele que se mostra em cena é apenas um ser de ficção, um intérprete que *representa* uma entidade distinta e irreal, não se vê confirmado e é neste espaço que se instala a dúvida no espectador.

A terceira estratégia se estabelece nos momentos de diálogo e discussão entre Bobi e Sergio. Em tais quadros o boneco feito de espuma insiste em fazer a plateia acreditar que ele próprio também viveu e ainda vive determinadas experiências (narradas por Sergio ou por ele mesmo). Se apropriando de uma linguagem metateatral, as narrações de Bobi surgem justamente como tentativa de chamar atenção à realidade processual do *acontecimento* cênico, como por exemplo, na cena descrita na página 80, na qual Sergio chama a atenção de Bobi (e da plateia) para o fato de que o boneco não

tem pernas. O público, que em geral simpatiza prontamente com o jeito debochado de Bobi, é convocado a percebê-lo em sua realidade crua, a de boneco inerte. O espetáculo insiste nesse tipo de quebra da representação: depois de discutirem sobre o tema, Bobi termina por exigir que Sergio retire a mão (com a qual o bonequeiro lhe manipula) de sua barriga. Relutante, ele o obedece e, neste momento, Bobi “deixa de ter vida”. Essa cena trata de explicitar o caráter real do evento, quebra a simpatia gerada pela representação ao tornar evidente que o boneco só poderá existir através da manipulação de Mercurio.

Essa terceira estratégia constrói, conseqüentemente, um contraponto mais marcante entre *presença* e *representação* uma vez que destaca a situação teatral, a encenação enquanto encontro efêmero e presente, espaço processual e lúdico. O boneco Bobi joga ao mesmo tempo com a *ficção* e com a *realidade* do evento, com tessituras poéticas e irrupções do real: anuncia que é um boneco, que é de espuma, chama a atenção para o fato *real* de estar sendo manipulado e, no entanto, diz que sente, que se apaixona e acha possível amar uma mulher de ‘carne e osso’, de forma que o público simpatiza com suas histórias. Simpatia essa que é interrogada nos momentos em que o espetáculo denota sua realidade empírica.

A quarta estratégia representacional se estabelece quando o jogo cênico se abre para uma relação extraficcional (entre os personagens e o público). É quando a plateia entra como partícipe do evento que emerge o risco de irrupção do real. As ações desenvolvidas pelos bonecos e por Sergio, no desenrolar do espetáculo, embora contrabalancem, nos modos como descrito até agora, *representação* e *presença*, não chegam a criar na audiência a sensação de que algo possa sair *realmente* de controle, não fazendo deste um risco latente.

Quando *Margarita*, a avó, chama pessoas da plateia ao palco, o público continua vendo *Margarita* e talvez até mesmo Sergio, que se mostra constrangido perante a personalidade enxerida de sua avó, como personagens, mas não encara da mesma forma as pessoas da plateia que foram convocadas a fazer parte da cena. Estas pessoas não parecem *representar*, suas reações (como o sentimento de vergonha, por exemplo) soam como autênticos e reais. Se instaura a *presença*, pois os participantes do evento são levados a se aperceberem como tais e começam a reagir diferente porque talvez também eles possam ser convocados a construir a encenação. É através da participação do público que o inesperado, instantâneo, presente, o risco do real, irrompe na cena do bonequeiro de *Banfield*.

A quinta estratégia aparece em sua última peça, quando Sergio pede que a audiência lhe faça perguntas. O apelo de que os espectadores, assim como ocorre na cena de *Margarita*, ajudem na construção do espetáculo, fazendo perguntas, travando uma conversa, torna evidente o teatro como lugar de encontro, troca e compartilhamento. Mercurio, ao abrir espaço para que o público interaja com ele, enquanto artista e não como personagem, faz com que se destaque a dimensão processual do seu espetáculo e, graças a esse momento, suas próprias falas, que normalmente aparentam serem ensaiadas (representacionais), ganham outra dimensão.

Como o público interage e constrói junto a narrativa dessa cena, pois ela vai se desenvolvendo de acordo com as indagações que são lançadas, a tônica de uma *autorrepresentação* se torna mais diluída e a *presença* do artista passa a ser tão real quanto a do público, pois é uma *presença* fabricada no momento do diálogo e da participação.

Refletindo sobre a ideia de participação, Richard Schechner se lança as seguintes perguntas: “o que acontece quando os espectadores falam e tocam nos atores? Quando a performance se quebra e vira um evento social?” (1994, p. 40). Em seguida ele comenta que:

[...] a participação ocorre no ponto preciso onde a performance se rompe - é quebrada. É difícil falar sobre a participação porque participação não se trata de "fazer uma peça", mas de desfazê-la, transformando um evento estético em um evento social - ou deslocando o foco da arte-e-ilusão para uma potencial ou mesmo real solidariedade entre todos no teatro, performers e espectadores. A visão ortodoxa da estética insiste em um drama autônomo, autossuficiente (separado), realizado por um grupo de pessoas que são assistidas por outro grupo. A arquitetura e as convenções do teatro ortodoxo reforçam veementemente essas estéticas. No entanto, eu também disse que a participação é uma intrusão tão poderosa no esquema ortodoxo, que, em face da participação devemos reconsiderar os próprios fundamentos da estética ortodoxa: ilusão, mimeses, a separação física entre público e artistas, a criação de um tempo e lugar simbólicos (1994, p.45).⁵⁸

⁵⁸No original: [...] participation takes place at the precise point where the performance breaks down – is broken down. It is hard to talk about participation because participation is not about “doing a play” but undoing it, transforming an aesthetic event into a social event – or shifting the focus from art-and-illusion to the potential or actual solidarity among everyone in the theater, performers and spectators alike. The orthodox view of aesthetic insists on an autonomous, self-contained (separate) drama performed by one group of people who are watched by another group. The architecture and conventions of the orthodox theater strongly enforces these aesthetic. However, I also said that participation is such a powerful intrusion into the orthodox scheme, that in the face of participation we must reconsider the very foundations of orthodox aesthetic: illusion, mimesis, the physical separation of audience and performers, the creation of a symbolic time and place.

Os espetáculos de Mercurio apresentam, em certo nível, esse tipo de participação proposta por Schechner. Suas encenações não dispensam os parâmetros do teatro ortodoxo, mas possibilitam momentos em que a cena se rompe e se transforma em encontro social.

Pensar a participação a partir da perspectiva de Schechner, no entanto, implica também em perceber as criações de Mercurio apresentando um grau de controle maior que as descritas pelo teórico americano, já que menciona trabalhos onde ao público se outorgava a decisão de, por exemplo se o espetáculo deveria continuar ou não. Nesse sentido Schechner propõe que a participação quebre totalmente com a hierarquia teatral, na qual o artista é o controlador da cena e a audiência apenas receptora passiva da mesma. Embora, nos espetáculos de *El Titiritero de Banfield* a plateia deixe de ser passiva, é o artista quem exerce maior (quase total) controle sobre o desenrolar da cena.

Mas, se por um lado, Mercurio não propõe uma igualdade completa entre ele e sua audiência, nos termos de Schechner, por outro, ele não deixa de explicitar o poder, e até mesmo o autoritarismo, que exerce sobre as cenas e sobre os bonecos. O constante pronunciamento dele como manipulador (dos bonecos e do enredo), gerado, como visto, pela articulação entre sistemas *representacionais* e *presentacionais*, esboça em suas obras uma crítica à *sociedade do espetáculo*: Mercurio, diferentemente dos programas televisivos e das seções parlamentares, expõe o que está por trás de suas representações: o processo de manipulação.

Todavia, seria talvez leviano desconsiderar a possibilidade de que a seguinte dúvida surja: a autenticidade criada pelas narrações de Mercurio, não seriam confeccionada para criar uma imagem do artista *Sergio*? Em que medida seu espetáculo permite que se levantem interrogações quanto ao *status* do que narra?

Em março de 2011 tive a oportunidade de conversar com Sergio Mercurio. Nesta ocasião ele me contou que em suas peças autobiográficas é comum que ele mesmo, muitas vezes, já não se reconheça mais no discurso de suas próprias cenas. Disse que, como são trabalhos escritos por ele já há alguns anos, é natural que, com o passar do tempo, ele passasse a enxergar as coisas de modo distinto. Estranhava parte das coisas que dizia no palco pois sentia que aquilo já não era mais o modo como pensava⁵⁹.

58 Mercurio, Sergio. **Entrevista concedida a Heloisa Marina da Silva**. Luján, março de 2011. Não publicada.

A partir de tal constatação ele começou a assumir uma espécie de representação: a representação daquele personagem que era ele mesmo, porém há anos atrás. Ainda segundo o artista, uma das diferenças com relação a outras maneiras de assumir uma representação é que, por se tratar de uma versão dele mesmo, tem mais informações sobre o personagem, sabe o contexto em que viveu, conhece suas intimidades. Portanto pode dar vida a uma interpretação em completa consonância com o texto e a intenção do autor, pois narra algo que, se não é mais, ao menos um dia já foi suas sensações e perspectivas *pessoais*. Essa “vantagem” na *representação* dele mesmo faz com que o público interprete ou ao menos suspeite que não exista ali uma *representação*, mas que vivenciam de fato a *presença* autêntica do artista.

Esse tipo de leitura que surge em seus espetáculos, para Sergio Mercurio, é também decorrente de suas escolhas de composição poética. O bonequeiro argumenta que em cena escolheu falar de suas ‘verdades’, ao invés de falar das verdades dos outros. E que esse gesto de buscar, perto de si mesmo, algo que seja real e verdadeiro ao artista, faz com que a obra possa atingir um grau de verossimilhança que ao espectador transpasse quase como realidade. A pergunta que fica em aberto, portanto, é: onde se localiza a verdade em seus espetáculos? Nas narrativas (os documentos com o qual Mercurio compõe sua cena) ou no olhar e desejo do espectador? De acordo com o relato feito pelo artista, ultimamente estão muito mais na maneira como o público se aproxima de sua obra. As peças de *El Titiritero de Banfield* atingem o *status* de “verdade” por configurarem um espaço próximo, de vizinhança, usando esses elementos para que o público aceite o lado autobiográfico como autêntico, mas sem problematizar a construção dessa autenticidade, sem fazer com que o público seja confrontado com seu próprio olhar e desejo pelo autêntico.

Os relatos de Mercurio assinalam, dessa forma, que para ele é importante construir uma cena a partir do que está próximo, do que é íntimo (pequenas-narrativas e história oral), mas que não é uma preocupação sua sublinhar a problematização quanto ao *status* de *verdade* do documento que vai à cena (perspectiva atual do teatro documental). Assim, a ideia de que atualmente a questão não é mais criar uma verdade sobre um momento passado, mas problematizar a necessidade de criar esse momento, problematizar a história que foi lida como verdadeira, não surge nas peças de Mercurio. Ou seja, nos trabalhos descritos não aparece a preocupação de interrogar o olhar do espectador quanto a sua necessidade pelo autêntico, a tensão entre o real e o ficcional não é acentuada.

2.2 AUTOBIOGRAFIAS E A POSSIBILIDADE DE UMA CENA ENGAJADA

As experiências de *Proyecto Prometeo* e *Tetisgo de las Ruinas* do Mapa Teatro (Colômbia)

A primeira vez que ouvi falar a respeito do grupo Mapa Teatro foi no ano de 2009, através de Ana Fortes, uma amiga minha e também atriz. Ela havia recém regressado de um encontro de teatro latino-americano sediado em São Paulo e contou que nesse encontro uma pesquisadora, Ileana Diéguez, falara sobre o espetáculo de um grupo colombiano.

Segundo esta minha amiga tratava-se de um trabalho onde moradores de um bairro pobre exploravam cenicamente ações e narrativas relacionada à suas vivências nesse local e sobre o processo de desapropriação que recentemente haviam sofrido, reconstruindo em cena uma parte de suas antigas moradias, através da utilização de móveis de suas próprias casas como cenografia.

Lembro-me de uma frase que Ana Fortes usou quando me fazia o relato dessa palestra que escutara: “Parecia um trabalho muito forte, já que não se tratava simplesmente de um discurso contra determinada ordem política, mas de pessoas que compartilhavam em cena uma parcela de sua intimidade, agregadas, nesse caso, a uma história socialmente problemática” (FORTES, 2009).

Essa proposta me despertou grande interesse e, mesmo sem ter muita informação adicional sobre o trabalho e o grupo, resolvi incluí-lo no meu projeto de pesquisa apresentado na etapa de seleção do Programa de Mestrado da UDESC. A partir de então comecei a me inteirar com mais veemência acerca das propostas artísticas do grupo.

As realizações de dois eventos teatrais (um em 2010 e outro em 2011) contribuíram para que eu pudesse manter este grupo como referência no presente trabalho. O primeiro evento foi o Seminário Cena/Performatividade², promovido pelo grupo Inter-Textos e que trouxe a professora Ileana Diéguez (justamente a pesquisadora que minha amiga tinha visto em São Paulo) ao CEART/UDESC. Na oportunidade, Diéguez realizou palestras nas quais discorreu sobre uma série de coletivos latino-americanos, objeto de suas pesquisas, dentre os quais estava incluído o Mapa Teatro de Bogotá.

O segundo evento foi o MIRADA⁶⁰, realizado em São Paulo em abril de 2011. Através deste evento o Mapa Teatro realizou uma ocupação no SESC-Pompéia, que incluiu a exibição de três obras teatrais de seu repertório, exposição dos 25 anos de história do grupo e um dia de debates conduzidos por professores universitários, brasileiros e colombianos, estimulados pela temática contida em cada peça que o grupo apresentou na ocasião.

Mapa Teatro é um coletivo teatral sediado na cidade de Bogotá. Seus trabalhos, em geral, buscam relacionar diferentes disciplinas, constituindo formas híbridas de experiências artísticas. A grande maioria das criações do grupo explora um diálogo que combina ações performativas com elementos documentários e cenas que representam uma realidade ficcional. Essa característica de suas composições me pareceu um exemplo interessante para refletir sobre o uso de autobiografias, como estratégia de articular tensão entre realidade e ficção em explorações cênicas. Tal reflexão será desenvolvida a partir da referência específica de dois trabalhos do grupo: *Proyecto Prometeo e Testigo de las Ruinas*. Para tanto irei, primeiramente, realizar breve contextualização sobre a inserção dos trabalhos mencionados na trajetória do grupo, seguida de uma descrição dos mesmos.

Através do contato estabelecido com os diretores do Mapa Teatro, os irmãos Heidi e Rolf Abderhalden, em São Paulo, tomei ciência de que os dois trabalhos que eu estava investigando faziam parte de uma ação artística de maior amplitude, o *Proyecto C'úndua*, desenvolvido pelo grupo entre os anos de 2001 e 2005.

Proyecto C'úndua se constituiu como projeto interdisciplinar, gerando uma série de ações e composições artísticas das quais participaram, além dos integrantes do Mapa Teatro, os moradores de um bairro de Bogotá, hoje extinto, que se chamava *Santa Inês*, porém mais conhecido como *El Cartucho*. O projeto começou a ser desenvolvido justamente em função do processo de extinção do *El Cartucho*, quando o grupo Mapa Teatro viu despertar seu interesse pela região. Segundo o grupo, a destruição do bairro se deu em função da política de renovação do centro de Bogotá⁶¹ (ABDERHALDEN, 2010).

⁶⁰ Evento de teatro Latino-Americano que promove de dois em dois anos uma mostra de teatro Latino-Americano (realizada pela primeira vez em setembro de 2010, em Santos-SP). Durante o intervalo de tempo entre uma mostra e outra, realizam-se em São Paulo ocupações (como essa feita pelo Mapa Teatro no SESC-Pompéia) de grupos latino-americanos nas quais eles apresentam espetáculos do repertório, realizam debates e exposição de trabalhos.

⁶¹ Além dos dois trabalhos sobre os quais pretendo debruçar minhas reflexões, fizeram também parte do *Proyecto C'úndua* a instalação realizada na sede do grupo: *Re-corridos* e a vídeo instalação sonora *La*

El Cartucho, um bairro marginalizado e com problemas sociais semelhantes aos de diversas favelas brasileiras (elevados índices de violência e criminalidade, local onde por vezes existem “poderes” e leis “paralelas”, os quais regem as condutas sociais), era também um bairro histórico, com arquitetura datada de 1830. Depois que a população mais abastada migrou para outras regiões da cidade, as casas se deterioraram, foram ocupadas por pessoas de baixa renda e serviam como pensão para os que recentemente haviam migrado para Bogotá, sem emprego e moradia (TAYLOR, 2011). Nesse local, onde outrora cerca de duas mil pessoas moravam, foi inaugurado em julho de 2002 o parque *Tercer Milenio*.

A localidade, durante seu processo de “reforma”, passou a ser frequentada pelo Mapa Teatro que, neste período, desenvolveu junto a alguns membros da comunidade, uma série de proposições artísticas. A sede do Mapa Teatro manteve abertas as portas para os moradores desapropriados que demonstrassem interesse de, através da arte, refletir sobre seus processos de perda e de mudança referentes à situação a qual estavam sendo submetidos.

Considerando que meu foco de atenção nesse trabalho são experiências cênicas que exploram *narrativas pessoais* como mote de criação, para esta pesquisa revelou-se interessante realizar uma reflexão não apenas do *Proyecto Prometeo*, mas também da obra *Testigo de las Ruinas* (que tive a oportunidade de assistir em São Paulo). O primeiro trabalho que cito foi apresentado apenas duas vezes, uma em 2002 e outra em 2003. De modo que, para discorrer sobre este trabalho, foi necessário me basear em estudos escritos sobre o mesmo, nas ponderações levantadas por Diéguez em sua vinda à Florianópolis e, principalmente, em material vídeo-documentado. Ou seja, as reflexões foram feitas a partir do DVD com gravações do espetáculo, concedido a mim pelo grupo.

Tendo em vista que tive a oportunidade de assistir presencialmente o segundo trabalho, *Testigo de las Ruinas*, tomarei essa experiência como referência principal para a discussão.

limpieza de los establos de Augías, realizada no lote do antigo bairro *Santa Inês* e, simultaneamente, no Museu de Arte Moderna de Bogotá. Disponível em: <<http://www.mapateatro.org>>. Acesso em: 20 mai. 2011.

2.2.1 *Proyecto Prometeo*, histórias pessoais em face de um confronto social

A pesquisadora Ileana Diéguez apresentou em setembro de 2010, no CEART – Centro de Artes da UDESC, palestras onde discorreu sobre alguns grupos latino-americanos. Ao reportar-se ao *Proyecto Prometeo* do Mapa Teatro ela mencionou que este trabalho não era configurado nem denominado como “espetáculo teatral”, pois se tratava de um evento artístico com características distintas de uma “peça”.

O fato de a encenação ter ocorrido apenas duas vezes, com espaço de um ano entre cada uma das apresentações e, de estarem em cena atores não profissionais, orientados a seguir um roteiro básico de ações, são alguns dos aspectos da montagem que esclarecem o ponto de vista de Diéguez e que, segundo a pesquisadora, situam tal experiência no campo da performatividade.

Para o grupo Mapa Teatro este trabalho é definido como uma *Instalação Teatral* que se apresenta “como documento de registro” da situação de desapropriação vivida pelos moradores do bairro *Santa Inês*.⁶² Foi o primeiro trabalho desenvolvido pelo grupo dentro do *Proyecto C’úndua* e contou com duas fases: *Prometeo Primer Acto e Prometeo: 2º Acto*. Em cena se apresentavam ex-moradores do bairro, orientados a seguir um roteiro de ações sem grandes preocupações quanto à precisão e perfeição na execução das mesmas. Essas ações eram realizadas simultaneamente por eles e deveriam se relacionar com algum aspecto de suas vivências particulares em *El Cartucho*. Uma menina, por exemplo, subia e descia de sua cama; um palhaço, também morador, fazia algumas mágicas; um casal conversava sentado em volta de uma mesa.



Figura 5. *Proyecto Prometeo* – Mapa Teatro. Imagem congelada da gravação em DVD.

⁶²Disponível em <http://www.mapateatro.org/prometeo/tecnica%20prometeo.html> Acesso: 20 mai. 2011.

A primeira fase, *Prometeo Primer Acto*, tomou como ponto de partida o Mito Prometeu na versão do dramaturgo alemão Heiner Müller. Rolf Abderhalden relata em seu ensaio *El artista como testigo: testimonio de un artista* (2010) que a motivação de partir do mito na condução desse processo artístico, que buscava refletir sobre o “esquecimento de uma memória urbana” (ABDERHALDEN, 2010), se deu pelo fato de o mito ser uma forma de narração que se vale da oralidade como memória. Para Mapa Teatro era justamente a oralidade (dos moradores) o material primordial com o qual podiam contar na ânsia de preservar alguma reminiscência daquele local histórico.

O mito é o relato por excelência. Sua natureza originária faz dele um potenciador de relatos; estes se repetem como os sonhos, configurando-se e desconfigurando-se continuamente numa estrutura móvel que sempre se vivifica. Os relatos da comunidade eram para nós uma parte substancial da arquitetura da memória do bairro. Uma forma de resistência perante o esquecimento, um possível rastro entre as *Ruinias* (ABDERHALDEN, 2010).⁶³

Além disso, neste mesmo ensaio, Abderhalden afirma que, para o Mapa, havia uma correlação entre a história e as imagens do mito Prometeu de Müller e a experiência pela qual passava o bairro *El Cartucho* (tomando o bairro tanto como local histórico, quanto como espaço onde se processam relações humanas). O diretor conta que, no texto de Müller, na hora de sua libertação Prometeu sente medo, pois está acostumado com a situação de exílio a que foi imposto (2010). Esse medo e insegurança perante a possibilidade de uma liberdade desconhecida pareceu, aos coordenadores do Mapa Teatro, uma premissa interessante de ser explorada frente à circunstância de desmonte que se encontrava o bairro e que obrigava seus moradores a vivenciar uma nova situação, uma “nova liberdade”.

O grupo propôs, então, aos moradores de *El Cartucho*, que fizessem suas próprias interpretações do mito a partir da versão de Müller: “Abandonar *El Cartucho* representava para muitos moradores a possibilidade de uma libertação e, ao mesmo

⁶³ Disponível em:

http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/304/El_artista_como_testigo_RolfAbderhalden.pdf, Acesso em: 30 set. 2011. No original: *El mito es el relato por excelencia. Su naturaleza originaria hace de él un potenciador de relatos; estos se repiten como los sueños, configurándose y desconfigurándose continuamente en una estructura móvil que siempre se vivifica. Los relatos de la comunidad eran para nosotros una parte sustancial de la arquitectura de la memoria del barrio. Una forma de resistencia ante el olvido, una posible huella entre las Ruinas.*

tempo, de um desterro. Assim chegamos ao lugar: com a intenção de propor a um grupo de moradores do bairro leituras possíveis deste mito” (ABDERHALDEN, 2010)⁶⁴.

Essas falas do diretor de Mapa Teatro são importantes, pois destacam que a instalação teatral buscou evidenciar a relação ambígua dos moradores de *El Cartucho* com o bairro, favorecer o entendimento de que não existia uma verdade objetiva e universal compartilhada por todos os moradores no que diz respeito à mudança que vinham sofrendo. O projeto do grupo colombiano, segundo as falas de Abderhalden, visava tornar perceptível e sensível os possíveis ganhos e perdas produzidas por esse processo urbanístico na vida dos moradores, bem como interrogar a visão unilateral e progressista, apresentada nas grandes mídias de Bogotá, com relação à transformação do bairro.

O trabalho desenvolvido a partir do conto de Müller foi aberto para exibição depois de um ano. O público que compareceu à apresentação era composto tanto por outros ex-moradores do *Santa Inês* quanto por pessoas da cidade, como funcionários públicos e até mesmo o prefeito. Na realização do *Primer Acto* havia algumas construções que ainda não tinham sido demolidas.

Prometeo: 2º Acto, a segunda fase do projeto, aconteceu um ano depois, quando já não haviam mais casas no espaço, o processo de demolição havia terminado e o terreno estava sendo preparado para a construção do *Parque Tercer Milenio*. Para suprir a falta de material que a ausência das moradias deixara, os coordenadores do projeto sugeriram aos moradores que trouxessem ao antigo bairro alguma mobília do cômodo que para eles fosse o mais significativo de suas casas.

Esta *instalação teatral* foi, então, apresentada em um grande terreno vazio. No espaço onde, outrora, estavam localizadas as casas desse bairro pobre, que alimentava o imaginário social da cidade como local marcado pela violência, prostituição, pelo tráfico de drogas, local do “medo”, segundo as memórias do próprio diretor do Mapa Teatro. É natural que fosse também um bairro marcado pela vida cotidiana e corriqueira dos moradores que ali antes residiam.

No dia em que *instalação teatral* iria acontecer, a localidade tinha o simples aspecto de um gigante terreno baldio, chão de areia. Alguns dos antigos moradores

⁶⁴No original: *Abandonar El Cartucho representaba para muchos de los habitantes, la posibilidad de una liberación y, al mismo tiempo, un destierro. Así llegamos al lugar: con la intención de proponer a un grupo de pobladores del barrio lecturas posibles de este mito.*

estavam presentes neste local quando, ainda dia, um caminhão surgiu e começou a descarregar algumas mobílias nesse descampado.



Figura 6. Proyecto Prometeo, armando o cenário – Mapa Teatro. Imagem congelada da gravação em DVD.



Figura 7. Proyecto Prometeo – Mapa Teatro. Imagem congelada da gravação em DVD.

No espaço que, em função da política de “limpeza” e renovação do centro de Bogotá, deixou de ter casas e moradores, armou-se, lentamente, algo que não está claro se poderia ser chamado de palco, picadeiro ou salão de baile. Difícil descrever ao certo, mas sem dúvida pode-se dizer que ali configurou-se, por algumas horas, um espaço poético e estético que se confrontava com a realidade pragmática a que remetia.

Afirmo ser um espaço estético, pois foi cenograficamente pensado e planejado, local no qual seriam realizadas ações ensaiadas. Mas também pragmático, pois se tratava do local onde *realmente* viveram aqueles que se apresentariam em cena. A percepção desse cruzamento de ficção e realidade podia também contaminar a cidade de Bogotá, pois no horizonte, ao fundo, se viam as luzes *reais* da cidade, que remetiam o espectador, tanto à cidade como dotada de qualidades poéticas, quanto à cidade que direciona e modula relações sociais pragmáticas.

Ao assistir à gravação desse evento cênico eu me perguntava se estes móveis escolhidos pelos ex-moradores não estariam posicionados exatamente no local onde, anteriormente, eles eram de fato acomodados. Tratava-se de penteadeiras, camas, mesas de jantar, sofás: móveis de uso *real* dos moradores desapropriados. Uma singela arquibancada, posicionada à frente dos móveis, foi armada e aparelhagem de luz e som instalada. No alto, atrás desses insólitos móveis, estavam instalados dois telões de cinema.

Os donos da mobília, os antigos moradores do bairro, estavam presentes, vestidos com roupas de gala. Realizariam uma festa? Em volta dos móveis estavam enfileirados uma série de pequenos e improvisados castiçais, com velas acesas, espalhados pelo chão. Traziam alguma espécie de luz e calor a esse ritual que não se saberia dizer bem, se era fúnebre ou de passagem. Em todo caso, sim, poderia ser chamado de um ritual de despedida.

Essas figuras em trajes de festa que se movimentavam pela cena não diziam palavra alguma durante a realização da *instalação teatral*, apenas executavam gestos simples relacionados com os móveis e com algum trecho da história pessoal que tiveram durante o período que viveram em *El Cartucho*. De fundo ouviam-se suas vozes gravadas, contando anedotas. O público acompanhava as histórias gravadas (o som saía de algum amplificador) ao mesmo tempo em que observavam filmagens que passavam nos telões instalados ao fundo e as ações executadas presencialmente pelos moradores vestidos de gala.

As imagens que eram projetadas no telão, uma espécie de documentação do processo de transformação do bairro, mostravam desde a demolição das casas e pontos emblemáticos do *El Cartucho*, até coisas corriqueiras como uma mãe falando com um filho, os moradores relatando alguma vivência para câmera, um palhaço fazendo um show. O próprio grupo tem definido da seguinte forma esta *instalação teatral*:

[...] nos telões se apresentam simultaneamente imagens do bairro (material de arquivo) e seguimentos de histórias de vida dos participantes, que por sua vez interatuam com ações e relatos ao vivo. Primer Acto passou pelas histórias de vida e experiência de quinze pessoas. [...] O espaço é uma reconstrução poética dos lugares que uma vez foram habitados. As narrações articuladas com o texto sobre o mito de Prometeu, escrito por Heiner Müller e acompanhadas por um emotivo ambiente sonoro trabalhado ao vivo, terminam em um grande baile, celebração que convida a revisar a forma em que geralmente percebemos este lugar⁶⁵.

A instalação continha, dessa maneira, a proposta de articular as autobiografias dos moradores (fossem estas faladas ou simplesmente realizadas através de ações) como possibilidade de expressão de determinada *realidade concreta*. O espetáculo, que partia das narrativas pessoais daqueles que tinham suas vidas relacionadas à história do bairro, explorou tais autobiografias como uma *outra* possibilidade de discurso sobre a transformação do local. Tratava-se de um discurso que se propunha a revelar realidades diferentes à apresentada pela mídia. Definir o local, não por meio de estatísticas, levantamentos sociológicos ou historiográficos, discursos predominantemente objetivos, mas por meio de lembranças pessoais, multiplica as características desse espaço e lhe confere uma duplicidade: a concretude inabalável do processo urbanístico junto da concretude afetiva das histórias pessoais. Desse modo, se articula um duplo olhar crítico, pois o processo histórico perde sua neutralidade e a experiência pessoal perde seu caráter privado. Voltarei a essas reflexões mais adiante, antes, porém, gostaria de descrever a outra apresentação que será analisada.

⁶⁵Disponível em: < <http://www.mapateatro.org/prometeo/tecnica%20prometeo.html>>. Acesso em 25 mai. 2011. No original: [...] en las [pantallas] se presentaron simultáneamente imágenes del barrio (material de archivo) y segmentos de historias de vida de los participantes, que a su vez interactuaban con acciones y relatos en vivo. Primer Acto, que recogió las historias de vida y experiencias de 15 personas. [...] El espacio es una reconstrucción poética de los lugares que una vez fueron habitados. Las narraciones, articuladas por el texto sobre el mito de Prometeo escrito por Heiner Müller y acompañadas por un emotivo ambiente sonoro trabajado en vivo, terminan en un gran baile, celebración que invita a revisar la forma en que solemos percibir este lugar.

2.2.2 *Testigo de las Ruinas: imagens ausências, pessoas presenças*

Este trabalho, denominado pelo grupo de *vídeo instalação*, é apresentando através da exibição de um filme-documentário. A produção do filme, poderia-se dizer, foi realizada à maneira clássica: montagem feita a partir da gravação em vídeo do processo de demolição das casas de *El Cartucho*, da posterior construção do parque *Tecer Milenio* e de entrevistas com moradores desapropriados, empreiteiros da obra, etc. Defino como documentário clássico, tendo em vista que o tratamento dado às imagens (o modelo de montagem e captação das mesmas) está de acordo com as técnicas tradicionais do cinema documentário, ou seja, o vídeo não revela seus processos de criação (gravação e montagem) de forma que os documentos são quase sempre explorados pelos seus criadores como dados objetivos.

Há, entretanto, uma característica particular no modo de exibição desse vídeo que pode ser vista como um estímulo à leitura das imagens apresentadas como uma *realidade* que é contada e, por tanto, pode transparecer como construída: o filme não é projetado em um telão único e imóvel, mas sim em quatro telões móveis. Estes telões são manipulados por artistas do grupo durante a projeção do filme, de forma que o vídeo apresentado se torna fragmentado. Em dados momentos, por exemplo, cada telão mostra um vídeo diferente, em outros a imagem de um telão complementa a do outro (usa-se a técnica de imagem estendida). No decorrer da exibição o grupo vai explorando uma série infinita de combinações entre as imagens dos quatro telões, duplicação, complementação, repetição, justaposição, etc.

Outra variante explorada nesse trabalho é a presença física desses artistas que, além de aparecerem manipulando os telões e projetores, interagem com os mesmos e com suas respectivas imagens. Por exemplo, algumas vezes os artistas se colocam atrás do telão, projetam suas sombras neles explorando algum tipo de *presença* (imediate, viva) que contrasta com a imagem gravada.

Paralelamente a tudo isso, o espectador acompanha Juana María Ramírez, ex-moradora do *El Cartucho*, fazendo *arepas*⁶⁶ e chocolate quente durante a exibição do vídeo. Esta mulher está posicionada em primeiro plano, à frente dos telões, porém bem no canto do palco. Enquanto as imagens e as entrevistas vão contando uma narrativa sobre a destruição do bairro, Juana Ramírez realiza em cena a atividade econômica que

⁶⁶ Espécie de panqueca assada na grelha, típica de Bogotá.

exercia quando morava em *El Cartucho*. No fim do espetáculo convida todos a saborearem seus quitutes.



Figura 8. Testigo de las Ruinas – Mapa Teatro. Imagem congelada da gravação em DVD.



Figura 9. Testigo de las Ruinas – Mapa Teatro. Imagem congelada da gravação em DVD.

O grupo colombiano, em seu site oficial, define esta obra sua:

Testigo de las Ruinas é uma obra que transita entre a vídeo instalação e o teatro-documental. Sintetiza de maneira não-cronológica nem linear a experiência de Mapa Teatro no processo de desaparecimento de um bairro emblemático da cidade de Bogotá: Santa Inés – El Cartucho e o aparecimento de um parque nesse mesmo local, através das imagens e sons mais evocativos desse processo. Não há atores no sentido tradicional, mas artistas performáticos que manipulam quatro telas e quatro vídeo-projetores no espaço contribuindo, através de uma coreografia, para o significado dramático das histórias de antigos habitantes do bairro e de trabalhadores que construíram o parque. Através da experiência pessoal e ao mesmo tempo coletiva, lúdica e dramática, os espectadores configuram durante a obra sua própria representação de um mundo distante mas inquietantemente próximo e familiar ao mesmo tempo. Nem documentário, nem crônica jornalística ou registro sociológico, Mapa reitera seu interesse em plasmar, até o final, sua experiência como testemunha através do gesto artístico⁶⁷.

Nesse trabalho, portanto, apresenta-se uma evocação sugestiva, uma espécie de recriação, por meio de procedimentos estéticos, do processo de demolição do bairro. Esta recriação, configurada através de imagens, coincide com a *ausência* das pessoas que viveram tal processo. Essa *ausência* não passa despercebida nem deixa de ser interrogada pelos criadores da obra, já que os mesmos propõem ao público compartilhar a *presença real* de, pelo menos uma ex-moradora, que se faz presente em cena durante toda a apresentação.

Esta função desestabilizadora aparece de forma parecida em *Proyecto Prometeo*, através do contraste entre o silêncio dos moradores e seu traje de gala (a festa é de quem? Para quem serve? De quem será a futura diversão? A que remete o silêncio forçado ou imposto dos antigos moradores?)

⁶⁷Disponível em <<http://www.mapateatro.org/testigos/tecnica%20testigo.html>>. Acesso em: 25 mai. 2011. No original: *Testigo de las Ruinas es una obra que transita entre la video-instalación y el teatro documental. Sintetiza de manera no-cronológica ni lineal la experiencia de Mapa Teatro en el proceso de desaparición de un barrio emblemático de la ciudad de Bogotá: Santa Inés - El Cartucho y la aparición de un parque en ese mismo lugar, a través de las imágenes y los sonidos más evocadores de éste proceso. No hay actores, en el sentido tradicional, sino performers que manipulan cuatro pantallas y cuatro video-proyectores en el espacio contribuyendo, a través de una coreografía, a la significación dramática de los relatos de antiguas habitantes del sector y de obreros que construyeron el parque. A través de una experiencia personal y al mismo tiempo colectiva, lúdica y dramática, los espectadores configuran a lo largo de la obra su propia representación de un mundo lejano pero inquietantemente próximo y familiar a la vez. Ni documental, ni crónica periodística, ni registro sociológico, Mapa reitera su interés de plasmar, hasta el final, su experiencia como testigo a través del gesto artístico.*

2.2.3 Das possíveis contradições que se processam entre *realidade e ficção* em *Proyecto Prometeo* e *Testigo de las Ruinas*

Gostaria de, a partir da descrição desses dois trabalhos do grupo Mapa Teatro, refletir sobre as características de como são apropriadas, nessas apresentações, as autobiografias; de que maneiras esta apropriação permite desencadear confrontos entre aspectos *reais* e *ficcionais* da cena e quais reflexões, reverberações intentam suscitar naqueles que compartilham o evento.

Para tanto, destaco também as imagens e discursos criados pelas mídias e pelos representantes políticos da cidade, acerca do processo do progresso, como elemento de confronto entre o campo ficcional e real, tendo em vista que em ambos os trabalhos a presença dos ex-moradores e da ex-moradora questiona, não só as imagens filmadas pelo grupo, mas dialoga criticamente com os discursos midiáticos da limpeza social de uma área subdesenvolvida.

As imagens exibidas nos telões, em ambos os trabalhos, assim como as ações simples executadas pelos moradores (subir e descer da cama, cozinhar *arepas*), exploravam cenicamente acontecimentos corriqueiros que se repetiam no dia a dia do bairro. A narrativa dessa *outra face do cotidiano* do bairro se desloca da reiteração das imagens de violência e horror tão comumente associadas a este local.

Em vista dessas escolhas, me parece que a preocupação maior em ambos os projetos do grupo Mapa Teatro era solapar os argumentos sobre o processo do progresso nas mídias estabelecidos, questionando as *verdades* contadas através desses meios de comunicação. Ou seja, o grupo se ocupou de dar voz àqueles sujeitos aos quais a mídia renegara tal espaço, ainda que fossem os que diretamente se afetariam pela renovação do bairro.

A partir disso, me pergunto o que seria mais importante nessas duas propostas artísticas: marcar o real em contraste ao ficcional, ou marcar a perda de um real? Acredito que o grupo colombiano criou um tipo de ritual de lamentação ou despedida que se baseava na evocação desse real perdido (a moradia naquele lugar).

Partindo da pergunta e constatação acima feitas, gostaria de retomar os pressupostos abordados na parte anterior desse trabalho. Dois dos elementos destacados aparecem como fundamentais nestas criações cênicas, os quais tomarei como parâmetros principais na análise que segue: conformação teatral amparada nos pressupostos do teatro documentário e a desconstrução da noção de personagem,

acentuada pelo fato dos protagonistas das instalações se autorrepresentarem e por não serem atores profissionais. Ou seja, pela conformação do deslocamento de uma estratégia representacional (criar um personagem que fala e atua em nome ou por alguém) para uma estratégia *presentacional* (deixar que os antigos moradores atuem, ainda que em silêncio, em nome próprio).

2.2.4 Teatro documentário e os confrontos entre *realidade e ficção* em *Proyecto Prometeo* e *Testigo de las Ruinas*

Pensando na perspectiva de Peter Weiss sublinhada por Diéguez, de que o teatro documentário se concretiza como ação ou resistência a uma dada situação, pode-se dizer que tanto *Proyecto Prometeo* como *Testigo de las Ruinas* são trabalhos artísticos que estão amparados em tal pressuposto. Não apenas por serem uma forma de resistência artística a determinadas políticas públicas adotadas pelo governo de Bogotá, como também pelas características de sua composição poética: apropriação de relatos (narrados ao vivo ou gravados) feitos pelos próprios indivíduos afetados por tal política e exploração estética de documentos relacionados à destruição do bairro (imagens filmadas, fotografias, etc).

Se, porém, nos anos sessenta, década em que Weiss postulou as concepções do teatro documentário, este partia, tendencialmente, do princípio de que a dimensão social abarcava o sujeito, deixando pouco espaço para uma concepção individual e subjetiva do mesmo (DIP, 2005), no trabalho do grupo colombiano esta posição já não aparece de forma tão fechada. Ainda que este trabalho se preocupe em problematizar dada conformação social, não deixa de ser uma composição artística que explora uma visão singular do sujeito.

Tendo em vista que os protagonistas das cenas não contam outras histórias ou encenam outras ações que as suas mesmas, o palco passa a revelar não apenas *verdades* históricas mas também individuais. Em *Prometeo*, além da narração de histórias próprias, o uso da mobília pessoal como cenografia acentua esta característica, já que não há nada mais privado que o interior da própria casa, “aberta”, simbolicamente, ao público nesta *instalação*. A presença *real*, em *Testigo de las Ruinas*, de uma ex-moradora do bairro, que em cena não faz mais que realizar a atividade econômica que desenvolvia quando morava em *El Cartucho*, também acentua esta valorização da subjetividade nos trabalhos mencionados.

Nos dois trabalhos descritos verifica-se o uso de *narrativas pessoais* em cena como estratégia para uma composição artística que objetiva contestar uma dada ordem social. Ao grupo colombiano, portanto, uma questão que aparece como crucial é a reflexão política e social que buscam promover por meio da arte⁶⁸, justamente uma das perspectivas do teatro documental dos anos sessenta e setenta.

Porém, no caso dos espetáculos descritos, o sujeito singular é trazido à cena. É ele mesmo quem se mostra, quem narra ou age, segundo sua própria experiência pessoal. Mas estas narrativas pessoais expandem o campo privado e se transformam, por meio da instalação teatral, em uma experiência compartilhada. Tal compartilhamento se dá, primeiramente, entre os próprios participantes da montagem teatral e, em um segundo momento, entre moradores e espectadores. Os moradores começam a dividir com os espectadores memórias de suas experiências.

O grupo colombiano, nesse sentido, não tomou o tema da desapropriação de moradias como simples mote para a composição de um espetáculo documental. Essa composição se deu através do encontro com pessoas que tinham experiências íntimas a serem divididas. O trabalho ganha força, pois não se configura simplesmente como um discurso contra determinada ordem política, mas apresenta pessoas que compartilhavam em cena uma parcela de sua intimidade, agregadas, como havia mencionado minha amiga Ana Fortes, a uma história socialmente problemática.

Dessa forma, pode-se afirmar que, em alguma medida, o trabalho do Mapa Teatro busca respeitar o que muitas propostas de teatro documental dos últimos anos têm adotado: uma postura cuidadosa no processo de criação artística, que não renegue aos indivíduos afetados pela situação tematizada o direito à voz, à auto interpretação dos episódios apresentados. Como destaca o pesquisador espanhol José Sánchez “Para evitar a apropriação de uma dor que é de outros, para alijar o risco da identificação e da

⁶⁸A preocupação com uma concepção política da arte em propostas de grupos teatrais Latino-Americanos tem sido levantada por diversos autores (Ileana Diéguez, Lola Proaño-Gómez) como característica marcante do teatro realizado neste continente. Eu, embora reconheça a existência de um grande número de coletivos teatrais que desenvolvem seus trabalhos dentro de tais parâmetros, não compartilho tal visão. Em se tratando de um continente acho arriscado (pra não dizer impossível) delimitar um parâmetro fundamental de composição artística. Embora acredite que toda obra, uma vez que socialmente circunscrita, seja política, (pois ainda que não intente fazer política acaba assumindo posturas políticas) não compartilho a constatação de que este seja o eixo principal pelo qual se orienta a *maioria* das explorações cênicas na América Latina, como é o caso do Mapa Teatro. Ainda que não negue o peso dessa perspectiva no continente, reconheço a existência de uma série de trabalhos que não estão primariamente embasados por tal preocupação.

muito mais perigosa *compaixão* que utiliza o sofrimento alheio em benefício próprio e fazer justiça mediante o testemunho, a análise e a memória” [...] ⁶⁹ (SÁNCHEZ, 2007).

A postura de não falar em nome dos outros pode ser verificada em *Prometeo*, por exemplo, tendo em vista que os espectadores vivenciaram uma encenação na qual, ao invés de assistirem atores *representando* certos personagens baseados em fatos reais, estavam diante de protagonistas que, de *fato*, eram as mulheres e os homens que viveram a situação cenicamente problematizada.

Pensando no apontamento levantado por Sánchez, é possível afirmar que, o que se verifica no trabalho do Mapa, é um cuidado em não falar em nome dos outros, mas possibilitar um espaço onde esses *outros*, no caso os ex-habitantes de *El Cartucho*, pudessem expor suas *verdades*. Ao mencionarem o mito de Prometeu como uma aproximação possível, já que ambígua, para refletir sobre a situação de despejo do local, o espetáculo também foge da tentativa de postular uma identidade fixa (essencial) dos moradores. De acordando com Baz Kershaw:

Isso significa que nenhuma cultura, nenhum indivíduo, pode dizer o que é certo para o outro, além de dizer que ele tem o direito de definir isso para si mesmo. O flerte pós-moderno com a categoria da diferença também pressupõe que identidade não pode derivar de nenhuma ideia essencial de *self*, porque se todos tivéssemos um “eu” essencial, então todos nós seríamos essencialmente os mesmos. Por isso a natureza da identidade se torna um problema – nós somos apenas aparências *hyper-realistas*? – e a ideia de livre arbítrio, liberdade de escolha, é deslocada para mais perto da lixeira filosófica, pois não há nenhum agente identificável que possa fazer a escolha. É a combinação da infinidade de escolhas do pluralismo e a sensação de que não há chão do qual as escolhas podem ser feitas, que em grande parte inspiram o delírio da visão pós-moderna de Baudrillard (1999, p.130) ⁷⁰.

A impossibilidade de reconhecer uma identidade essencial e de definir um argumento único e comum a todos os moradores com relação ao desmonte do bairro, a

⁶⁹No original: *Para evitar la apropiación de un dolor que es de otros, para alejar el riesgo de la identificación y de la mucho más peligrosa compasión (que utiliza el sufrimiento ajeno en beneficio propio) y hacer justicia mediante el testimonio, el análisis y la memoria [...].*

⁷⁰No original: *It follows that no culture, no individual, can say what is right for another beyond saying that it has the right that define it for itself. Post-modernism’s love affair with difference also means that identity cannot derive from any idea of an essential self, because if we all had an essential self then we would all essentially be the same. Hence the nature of identity becomes a problem – are we just hyper-real appearances? - and the idea of autonomous agency, freedom of choice, is shifted closer to the philosophical dustbin, for there is no identifiable thing which can do the choosing. It is the combination of the infinite choices of pluralism and the sense that there is no ground from which choices can be made which in large part inspires the delirium of Baudrillard’s vision of post-modernity.*

dubiedade frente a liberdade vivida por Prometeu no conto de Müller, que é associada a situação dos ex-habitantes de *El Cartucho*, é que aproxima o trabalho do Mapa Teatro às ideias de Kershaw.

Creio que daí advém a constatação feita pela minha amiga Ana Fortes, de que o trabalho, para ela, dava a impressão de ser contundente por não se contentar em conformar a cena dentro de padrões panfletários, buscando aproximá-la das experiências *reais* e privadas daqueles que vivenciaram o despejo. Ao evitar que a cena apresente uma visão generalizada e essencialista dos ex-moradores, onde as questões sociais referentes à desapropriação apagam os problemas, sonhos, medos e desejos individuais dos mesmos, ou seja, suas subjetividades, estes têm a oportunidade de se apresentar fora dos clichês e preconceitos socialmente estabelecidos para os moradores de *El Cartucho*. E, nesse sentido, *Proyecto Prometeo* propõe que se estabeleçam aproximações mais complexas e menos taxativas no que diz respeito às relações humanas e sociais do antigo bairro do que as exploradas pelas grandes mídias.

O uso dinâmico de quatro telões, em *Testigo de las Ruinas*, aparece com uma função semelhante: fugir de uma visão ou representação homogênea do processo de transformação do bairro. A exibição do filme, que documenta a demolição das casas de *El Cartucho*, realizada de forma fragmentada, sugere que há interpolações nas narrativas que contam essa história e que não seria pertinente interpretar tal processo a partir de um ponto de vista único, sólido imóvel e essencial. A presença de Juana Ramírez, fazendo *arepas*, surge ainda como mais uma possibilidade de narrativa sobre a transformação do bairro. Denota também uma preocupação, por parte do grupo, em evitar que a dor, ou o processo alheio de perda, se tornasse apenas suporte para a criação artística, sem que esta se atrelasse àqueles que vivenciaram tal processo.

Pensando nos caminhos contemporâneos de exploração da subjetividade pessoal em cena, questiono um ponto dos trabalhos do grupo Mapa Teatro: o de não revelar a relação (também subjetiva) que se deu no encontro entre o grupo e a comunidade de *El Cartucho*. É inegável que, além dos moradores, um dos autores das obras descritas é o próprio grupo, porém este não expõe cenicamente sua própria relação com o local.

Marvin Carlson, no livro *performance uma introdução crítica*, ao comentar os caminhos de desenvolvimento dos estudos antropológicos, ressalta a mudança de ênfase defendida pelo antropólogo Colin Turnbull de um “[...] modelo do relato objetivo e neutro de costumes culturais para o relato do nativo de uma cultura observando os nativos de outra, criando um jogo complexo de influência e ajustamento” (2010, p.42).

Esta mudança de ênfase nos modelos dos relatos e estudos antropológicos aparece também, segundo o crítico norte americano, nas ponderações de Dwight Conquergood que defende:

[...] uma performance “dialógica”, que objetiva juntar diferentes vozes, visões de mundo, sistema de valores e crenças de maneira que eles possam dialogar entre si. O resultado procurado é uma performance não conclusiva, que resista ao fechamento e procure deixar as perguntas em aberto (CARLSON, 2010. p.43).

Esta, segundo Carlson, uma postura pós-moderna de estudo antropológico, parece coerente à declaração de João Moreira Salles quanto ao tipo de investida documental no cinema (destacada na primeira parte deste trabalho) na qual o cineasta defende a mudança da fórmula “*eu falo sobre ele para nós em eu e ele falamos de nós para vocês.* (...) não pretendendo falar do outro, mas do encontro com o outro” (Op. Cit.). Essa fórmula narrativa sugerida por Salles, ou a performance *dialógica* destacada por Carlson, não aparecem tão claramente no trabalho do Mapa, pois o grupo não evidencia de quem foi a escolha com relação à configuração estética e a montagem final de *Prometeo* e de *Testigo*, nem tampouco deixa transparecer como se deu o encontro entre o grupo e a comunidade.

Embora o grupo cite, na descrição de *Testigo de las Ruinas*, que esta obra “sintetiza a experiência de Mapa Teatro no processo de desaparecimento do bairro” (op. cit.), não fica explicitado ao espectador como se deu o encontro entre artistas e moradores. O elenco do grupo está sempre nos bastidores e mesmo em *Testigo*, quando manipulam os telões, esse gesto não chega a revelar como se processou, de fato, o encontro entre esses dois distintos grupos sociais (artistas e moradores). Talvez, o que possa ser dito, é que a manipulação dos telões sugere que há uma interferência de um grupo sobre o outro. Mas as contradições desse encontro não são problematizadas da mesma forma como são os discursos midiáticos acerca do bairro.

Assumindo que o trabalho do grupo colombiano tinha uma direção artística, a partir da qual foi elaborado, e levando em consideração que, por um lado, essa direção não foi realizada pelas pessoas que viviam no bairro e, por outro, os *performers* que apareciam em cena eram os moradores desapropriados (não interpretavam personagens e não eram artistas de profissão), acho interessante ponderar sobre as contradições dessa construção cênica a partir da seguinte reflexão feita por Boris Groys, acerca de criações

cênicas nas quais o diretor observa atentamente seus atores, delegando a estes papéis que foram escritos a partir do perfil deles, sem que os mesmos sejam avisados que, na realidade, o personagem que irão interpretar será o deles mesmo:

Este é um ótimo exemplo, que mostra, que não se espera dos atores, que eles se transformem e sejam diferentes através da personagem a qual interpretam, mas que eles sejam apresentados como realmente são. A grande pergunta é: o que acontece com a subjetividade deles? Acredito que a sua subjetividade se materializa através disso. Se lermos, por exemplo, a explicação de Brecht sobre os atores, então a dignidade do ator está exatamente no fato de que ele não se identificou com seu personagem, que ele sempre sabe que é diferente e mantém distância de um papel. Porém, quando alguém “representa” a si mesmo, então perde esta distância. Então, ele não atua mais subjetivamente, mas sim possui justamente esta personalidade e este caráter, que ele dispõe no palco. A subjetividade materializa-se no personagem, na figura que ele representa. Ele se torna idêntico à personagem. O único que permanece subjetivo, neste caso, é o diretor, pois ele atua com o todo e não se identifica. Ele é o observador desta cena, mas o pobre ator torna-se o Ready-made, praticamente um objeto⁷¹ (2007, p. 35).

Meu intuito não é o de considerar, como afirma Groys, que os moradores de *El Cartucho*, na encenação de Mapa Teatro, se tornam objetos. Diferentemente do exemplo citado pelo crítico alemão, os participantes e *Proyecto Prometeo* sabem que estão falando de si mesmos em cena e é precisamente por esse motivo que decidiram se apresentar. É notável, porém, que nesta experiência cênica fica faltando a explicitação do olhar dos coordenadores do projeto em relação ao tema. A não presença dos artistas do grupo na cena, ou a não valorização do encontro entre estes e os moradores, na forma

⁷¹No original: *Das ist ein sehr gutes Beispiel, das zeigt, dass von den Schauspielern nicht erwartet wird, dass sie sich verwandeln und anders werden durch die Figur, die sie spielen, sondern dass sie so präsentiert werden, wie sie sind. Die grosse Frage ist, was hierbei mit ihrer Subjektivität passiert. Ich glaube, ihre Subjektivität verdinglicht sich dabei. Wenn man zum Beispiel die Ausführungen Brechts über die Schauspieler liest, dann liegt die Würde des Schauspielers eben darin, dass er sich mit seiner Figur eben nicht identifiziert, dass er immer weiß, dass er anders ist und immer Distanz zu einer Rolle behält. Wenn aber jemand sich selbst spielt, dann verliert er diese Distanz. Dann agiert er nicht mehr subjektiv, sondern besitzt eben diese Persönlichkeit und diesen Charakter, über die er auf der Bühne verfügt. Die Subjektivität verdinglicht sich zur “personage”, zur Figur, die er spielt. Er wird mit der Figur identisch. Der einzige, der subjektiv bleibt, ist in dem Fall der Regisseur, denn er spielt mit dem ganzen und identifiziert sich nicht. Er ist der Betrachter dieser Szene, aber der arme Schauspieler wird zum Ready-made, er wird praktisch zum Ding.*

cênica que atinge, tem a tendência de artificializar a versão da mídia e de naturalizar a versão teatral.

Aparentemente o arranjo cênico não tinha como preocupação defender *uma* verdade sobre *El Cartucho*, mas a articulação de materiais documentários, de autobiografias com elementos teatrais, por si só, não deixa transparecer o olhar do grupo sobre o processo de demolição do bairro, embora não há como suspeitar que ele não se encontre, de alguma forma, refletido nas *instalações* descritas. Este olhar seria uma “terceira verdade”, que já não é nem a das mídias, nem a dos moradores e que poderia contribuir para complexificar ainda mais as narrativas e as reflexões sobre a história deste local.

2.2.5 Representar x apresentar outras possibilidade de confronto (e contradição) entre *realidade e ficção* nos trabalhos de Mapa Teatro

No que se refere à exploração da *presença* no lugar da *representação*, existem duas características interessantes de serem demarcadas nesses trabalhos. A primeira é a proposta lançada aos espectadores de que reconheçam, nestas apresentações teatrais, *presenças reais*, já que está declarado, antes do início da apresentação, que eram os antigos moradores do bairro que estariam em cena.

Como alega Marcelo Soler (2010, p. 72), em sua definição acerca do teatro documentário, a informação dada previamente ao público é primordial, ela interfere contundentemente na sua maneira de apreender o acontecimento cênico e isso é inquestionável no caso de *Prometeo*, de forma que o *real* se inscreve perturbadoramente nesse trabalho. Já em *Testigo* é aos poucos (conforme as imagens gravadas vão sendo reproduzidas) que o espectador se torna ciente de que a mulher na frente da cena a cozinhar *arepas* é também uma *personagem real*. Neste exemplo, pode-se argumentar que se contrapõe à representação cinematográfica a presença performativa da moradora e ambas acabam por se interrogar.

A segunda característica é a de que os processos de construção dessa *presença* não estão expostos. Como há uma direção por trás do trabalho, que no entanto não é evidenciada, fica a pergunta, quem definiu o roteiro de ações, de falas: os moradores ou o grupo? Como foi essa negociação? Nestes dois trabalhos não se identifica com clareza que a mescla de *tessituras poéticas* (o roteiro do espetáculo, a criação e composição

artística) com *irrupções do real* (as imagens documentadas, a presença dos moradores) já que o que se apresenta como dado extraído do *real* tem força predominante e evita contrastar com elementos que revelem a construção de ficção.

Eles contam, todavia, com algumas estratégias (como o jogo com os quatro telões em *Testigo de Las Ruinas*) que problematizam as fronteiras entre real e ficcional, pois fragmentam a narrativa. Fazem transparecer, ainda que de maneira sutil, o fato de que são trabalhos artísticos, que passam por um crivo estético, por uma organização poética, por algum tipo de processo de criação e, conseqüentemente, de seleção, de corte, de montagem e de ensaio, ou seja, de *ficcionalização*. Não creio, porém, que chegam a colocar em choque *realidade e ficção*. Estas duas esferas aparecem mais como opostos identificáveis. A apreensão e apropriação artística do *real*, nesses dois trabalhos, é explorada como meio de conferir autenticidade ao evento, marcando uma perda *real*.

Pensando, porém, na proposta Benjaminiana de que o narrador (e os artistas de *Prometeo* e *Testigo* são narradores) não relata o puro em si da coisa vivida, de forma informativa e definitiva, é preciso destacar que os ex-moradores do *Santa Inês* tampouco estão em cena com o objetivo de contar uma moral definitiva. Eles não apresentam e nem se preocupam em apresentar uma conclusão categórica sobre o tema. Buscam antes, compartilhar, assumindo a pobreza de suas próprias experiências, deixando lacunas suficientes para que cada qual tome pra si a reflexão que melhor lhe aprouver.

Dessa maneira, evocam uma memória que se relacionada à perda. Como não falam em termos partidários, ou categóricos, como não *representam* mas se *apresentam*, revelando parcelas de um pequeno mundo pessoal e muito particular que, todavia, está profundamente relacionado a um contexto sócio histórico, acabam por tornar visíveis suas intimidades (o interior do narrador) ao mesmo tempo em que produzem uma “compaixão” (compreensão do outro). Ou seja, aludem que “esta pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade” (BENJAMIM, 1998, p.115). Narram sem apresentar respostas definitivas, apenas sugerem que esta história continua:

Ao invés de fornecer “mensagens” políticas de resistência ou representações, como fizeram as performances políticas dos anos 1960, a performance pós-moderna oferece resistência precisamente por não oferecer “mensagens”, positivas ou negativas, que se ajustem

confortavelmente às representações populares do pensamento político, mas para desafiar o processo de representação em si, mesmo quando ela precisa exaurir esse projeto por meio da representação (CARLSON, 2010, p. 16).

Ainda assim, é notável que o campo ficcional, nos trabalhos coordenados pelo Mapa Teatro, está localizado nas imagens criadas pelas mídias acerca do processo do progresso, da limpeza social dessa área subdesenvolvida (ou seja, está fora do evento artístico). A presença real dos moradores questiona e dialoga criticamente com tais imagens como uma *verdade* que questiona a ficção midiática sem questionar, todavia, sua própria parcela *ficcional*.

Dessa forma, as narrativas pessoais, nos trabalhos citados, estabelecem uma reflexão a respeito da política de despejo adotada pelo município de Bogotá, que por um lado valoriza a subjetividade daqueles que a vivenciaram, mas por outro não evidenciam ou problematizam a (inevitável) dimensão *ficcional* que o próprio projeto artístico também carrega. Localizam, portanto, a ficção nos discursos das autoridades sobre a situação no bairro, sobre a necessidade do despejo para o progresso. Contra essa ficção evocam a *presença* de uma subjetividade concreta: a da testemunha, criando um tipo de ritual de lamentação que se baseia na evocação desse real perdido, mas que não foca a problemática epistemológica.

2.3 FESTA DE SEPARAÇÃO, Um documentário cênico (Brasil)⁷²

“Após a ruptura, um casal convida parentes e amigos para celebrar mais este momento de passagem. A documentação audiovisual desse acontecimento se desdobra numa experiência cênica que transita entre o pessoal e o impessoal, a ficção e a realidade, o teatro e o documentário”⁷³.

“Festa de Separação”, idealizada por Janaina Leite e Felipe Pinto (Fepa) e dirigido por Luiz Fernando Marques, foi batizada de ‘documentário cênico’. Segundo Leite e Pinto, denotar no título do espetáculo a sua natureza foi a estratégia que encontraram para que o público não fosse ‘pego de surpresa’ quando confrontado com o trabalho.

Esse documentário cênico realizou temporada no Teatro Imprensa, em São Paulo, entre setembro de 2009 a abril de 2010 e foi apresentado em diversos festivais. Infelizmente não tive oportunidade de comparecer a nenhuma apresentação. No entanto, em fevereiro de 2011, participei da oficina intitulada “Histórias Reais - teatro documentário”, ministrada pela atriz do espetáculo Janaina Leite em São Paulo. Na ocasião conversamos sobre o trabalho.

Voltei a encontrá-la em julho de 2011, desta vez com Felipe Pinto (Fepa), quando então os artistas me cederam uma entrevista sobre a peça e me deram um DVD com a gravação integral do espetáculo. É a partir desses materiais que desenvolvo a análise que segue.

A peça trata do processo de separação pelo qual passaram Janaina e Felipe, (os nomes dos protagonistas da cena e dos artistas coincidem). Como não queriam transformar essa ruptura em motivo de discórdia e desentendimentos, os artistas se propuseram a ritualizar a separação através de festas que foram batizadas de *festas de separação*. Nestas, Janaina e Felipe compartilhavam com amigos e familiares a passagem da vida de casados para a de divorciados (seria este mais um ritual que tenta organizar ou minimizar as dores da perda)?

⁷²O texto do espetáculo está disponível em:
<http://www.novasdramaturgias.com/conteudo/festa_de_separacao_fepa_e_janaina%20leite.pdf>.
Acesso em 03 fev. 2012.

⁷³Disponível em <<http://festadeseparacao.blogspot.com>>. Acesso em 20 ago. 2011.

As festas foram filmadas, bem como a última viagem que haviam feito juntos como casal, ou melhor, a primeira viagem que fizeram juntos quando já haviam decidido que não seriam mais um casal. Esses materiais, que constituem o arquivo de uma história pessoal, a da separação vivida por esses artistas, foi editado e algumas partes são apresentadas ao público durante o espetáculo.



Figura 10. Espetáculo Festa de Separação – Janaina Leite e Fepa. Foto: Marília Vasconcelos



Figura 11. Espetáculo Festa de Separação – Janaina Leite e Fepa. Foto: Marília Vasconcelos



Figura 12. Espetáculo Festa de Separação – Janaina Leite e Fepa. Imagem congelada da gravação em DVD.

O espetáculo tem como cenografia dois pequenos espaços que ocupam lados opostos de um palco que não necessita grandes dimensões. Os pequenos espaços simbolizam o “cantinho pessoal” de cada um dos artistas. No canto de Fepa há um violão, uma guitarra, várias cartas, uma garrafa de ‘pinga’, outros objetos menores e um banquinho no qual, por vezes, se senta. Não muito diferente é o cantinho de Janaina: um criado-mudo, várias caixinhas com pequenos pertences, cartas, fotos, algum recado num papel amassado, diários, um abajur, uma sacolinha com um *mp3 player* dentro e outras coisas pessoais.

A plateia fica acomodada numa relação frontal ao palco e, embora todos ocupem a mesma arquibancada, o público é dividido em dois: o lado da esquerda e o da direita. É-lhes possível, como em qualquer teatro à italiana, ver o palco todo e, portanto os ‘cantinhos’ dos dois artistas. Mas a plateia da direita fica mais próxima do ‘cantinho’ de Janaina e conseqüentemente escuta mais a sua versão da história. Há momentos do espetáculo em que os dois artistas falam juntos, e a parte de plateia que se sentou à esquerda, próxima ao ‘cantinho’ de Fepa, irá escutá-lo melhor.

Entre estes dois ‘cantos’ pessoais, no meio do palco, há um espaço vazio. Na parede ao fundo desse espaço uma série de filmes e imagens são projetadas ao longo da peça.

Aparentemente não existe elaboração de figurinos. A escolha estética, no que concerne a este elemento da composição teatral, é a de conformar uma cena na qual os protagonistas pareçam estar vestidos tal qual saíram de casa, com uma roupa própria, comum e cotidiana.

O documentário cênico se inicia com Fepa e Janaina (ao que tudo indica, eles não estão representando personagens) oferecendo cachaça e sonho de valsa, respectivamente, à plateia. Enquanto esta aceita ou não os “comes e bebes” oferecidos, os dois perguntam aos convidados do evento, o público, o que vem à mente deles quando escutam a palavra *documentário*.

Provocada, a plateia lança respostas como “fato, registro, realidade”. Para o lado da plateia que está próximo a Fepa, este lhes pergunta se acreditam em *verdade*? Ele mesmo sugere uma resposta: fazendo referência a um texto de João Moreira Salles, diz que a verdade é estabelecida por um pacto, entre quem faz e assiste. Ele acrescenta que no teatro, para ele, esse pacto não se faz, mas se constrói, a cada apresentação, visto que o espetáculo muda a cada dia.

Este questionamento que lançam: *o que vem à cabeça quando ouvem a palavra documentário*, serve, pois, como pretexto para aludir, já no início do espetáculo, que a *verdade* no documentário é aquela que o pacto entre artista e espectador define como tal. A realidade, segundo parecem querer dizer, não se constitui como dado objetivo, mas como fenômeno instável cuja estrutura e característica são negociadas ou disputadas por artistas e espectadores. A questão a ser observada, então, é como o espetáculo tematiza essa relação entre artista e espectador.

Logo em seguida Fepa conta que ele não é ator, mas que como a proposta dessa encenação é que ele estivesse em cena apenas como ele mesmo (sem *representar*), ele se dispôs a participar deste trabalho. A peça é iniciada, portanto, com a revelação da sua própria natureza e o esclarecimento da proposta do documentário. A relação com o público está estabelecida: contato direto. Os artistas (atores ou não) falam em um tom informal, intimista e testemunhal.

A peça segue o seguinte desenvolvimento: após filosofarem um pouco sobre a natureza do documentário, os artistas começam a relatar, simultaneamente, o que os levou a realizarem “festas de separação”. Esclarecem como eram realizadas as festas: como nos casamentos, havia uma série de pequenos rituais a serem realizados: a dança da separada, a entrega de presentes, leitura de alguns textos relacionados ao tema da

separação, etc. Ao mesmo tempo em que explicam as festas, projetam filmagens destas na parede que separa os ‘cantinhos’ pessoais de cada um.

Janaina pergunta ao lado direito da plateia o que esta daria de presente para um casal que os convidassem a ir a uma festa de separação, a plateia responde com as mais diversas opiniões. A atriz menciona que o presente que mais a intrigou, dentre todos os que recebeu, foi um dicionário. Ela abre o dicionário e fica lendo em silêncio.

Nesse momento o foco se volta todo a Fepa, que provavelmente tinha feito a mesma pergunta ao lado esquerdo da plateia. Ele começa a relatar como se deu o processo de separação entre os dois. Alude a uma viagem de despedida que fizeram, a qual ele chamou de ‘lua-de-mel de separação’ e diz que vai projetar a filmagem que fizeram dessa viagem. Enquanto a gravação é projetada, Janaina lê em voz alta alguns verbetes do dicionário que ganhou de presente, como o verbo *separar*.

Conforme a gravação se desenrola o espectador percebe que estão ali não só imagens da viagem de *lua-de-mel de separação*, mas uma série de momentos íntimos do casal, o dia do casamento deles, algumas conversas e discussões, um passeio na praia, a elocubração de sonhos comuns. Em seguida eles começam a ler para o público trechos de cartas e diários, projetam na parede frases contidas nesses documentos íntimos, tocam e cantam músicas que um fez ao outro, exploram ainda outras imagens fotográficas e fílmicas de seus arquivos pessoais.

Concluída essas primeiras cenas, que estão sensivelmente atreladas à experiência subjetiva e particular dos artistas, estes passam a conduzir as reflexões acerca das práticas amorosas a partir um patamar mais filosófico, ou acadêmico. Fazem referência, então, a textos como o Mito da unidade originária, de Platão e a materiais de outros autores (mencionam palestras, filmes, imagens, poemas, contos e demais narrativas que buscam dar conta do tema).

Esses materiais, tomados de terceiros, são explorados no espetáculo através de vários recursos. Alguns materiais são lidos ou declamados pelos artistas. Outros são projetados, seja no formato de texto, de filme ou imagem. Assim, o espetáculo é constituído de uma dramaturgia fragmentada, uma espécie de *corta e cola* de materiais pessoais, artísticos e filosóficos que se referem às práticas do amor.

Essas referências são trazidas à cena sempre através de um elo que as une à experiência particular de Janaina e de Fepa. Janaina faz menção a uma palestra, por exemplo, por ter se identificado muito com o discurso proferido pelo professor Júlio Groppa Aquino. Ela gravou a palestra e escutou-a repetidas vezes. Em alguns momentos

do espetáculo a atriz recita trechos dessa palestra, dando a entender, por breves momentos, que são palavras suas e não de outro. Mas a autoria, desse e dos outros materiais, é sempre por fim esclarecida.

Também os filmes projetados, segundo as falas de Fepa, além de se relacionarem com o tema do amor, se relacionam a algum momento particular da vida deles e por isso são trazidos à cena. No meio dessa clipagem de material há dois momentos em que os artistas solicitam a participação da plateia. O primeiro ocorre quando Janaina comenta que toda história de amor tem ‘um marco zero’, um ‘mito de fundação’. Ela pede que alguém do público conte uma história de ‘começo’ de relacionamento. Na gravação a que assisti a plateia se mostra tímida e o espetáculo acaba seguindo sem essa contribuição.

O segundo momento de interação com o público se dá quando Fepa solicita que um casal da plateia suba ao palco. Ele coloca o casal sentado um de frente ao outro. Fepa sopra um texto no ouvido do homem e pede que ele o repita olhando para a mulher. Adverte: “se o conteúdo do texto não te servir, sou eu quem está te ditando, então ele não tem a ver com você. Mas se te ajudar, se aproprie dele e o recite como se fosse seu”.

O texto, “Casa Comigo” de Michel Melamed, é uma espécie de advertência sobre o bem e o mal que um homem faz a uma mulher quando se une em casamento a ela. Os artistas contam aos espectadores que este era um dos rituais realizados nas ‘festas de separação’: os convidados homens liam a suas respectivas mulheres esse texto que, ainda que não seja totalmente pessimista, não chega a apresentar uma perspectiva idealizada acerca da vida conjugal. São projetadas então, gravações dessas leituras realizadas nas festas.

Mais algumas citações de contos e histórias de amor são feitas. A peça termina com o único momento em que o excasal dialoga entre si: discutem se na última história que contaram o casal que aparece na narração tratou de dizer *sim* ou *não* ao amor. Janaina e Fepa se dizem algumas frases que parecem ser de cartas ou falas que eles constantemente repetiam um ao outro. Ocupam pela primeira vez o centro, vazio, do palco. Tocam juntos uma música, ele com violão e gaita de boca e ela com violino. Ao fim da música se olham e saem de cena, cada qual por um lado. A decisão de não cumprir o ritual teatral de despedida, a volta dos artistas ao palco para receber os aplausos, é primordial ao tema do espetáculo. A separação ao final e o não retorno dos protagonistas permite que o tema da separação transponha a esfera do discurso teatral,

pois cria uma sensação de vazio, perda e incerteza naqueles que ainda ocupam o espaço da encenação, o público.

2.3.1 Da necessidade (pessoal) de falar: documentário de mim mesmo e seus possíveis contornos políticos

‘Festa de Separação’ é uma peça que, assim como os trabalhos de Mapa Teatro anteriormente analisados, se apropria da elaboração documental para a construção do evento cênico. Essa apropriação, no caso do trabalho de Janaina Leite e Felipe Pinto, não nasce da vontade de explorar, através de registros documentais, um determinado tema vinculado a problemáticas sociais. Surge, porém, da necessidade de realizar uma reflexão artística acerca de uma experiência particular e pontual pela qual passaram.

Diante dessas propostas (as do grupo colombiano e a da dupla paulistana), que são distintas no que se refere ao trato que dão à subjetividade como elemento de vínculo a *realidades coletivas*, mas semelhantes na escolha do tipo de material requisitado para a composição espetacular, coloco as seguintes indagações: porque reaparecem, nos dias de hoje, revisitações ao teatro documentário? A documentação de uma vida pessoal para posterior espetacularização da mesma no teatro difere da que se pratica nos sites de relacionamento ou nos programas de *realities*? O teatro documentário, corrente teatral nascida de uma proposta política, guarda ainda algum potencial de contestação, mesmo quando amparado nos dramas de uma vida privada? Podemos tomar tais trabalhos como procedimentos críticos à espetacularização da intimidade? De que forma a apropriação cênica de experiências pessoais se desdobra em uma segunda experiência, articulada coletivamente durante o encontro teatral? Essa experiência teatral consegue provocar, no público, um novo tipo de olhar com relação ao tema abordado?

Festa de Separação, um documentário cênico não está desassociado da descrição de *teatro documentário* apresentada no capítulo 1.3 desta pesquisa, no que concerne ao seu modelo de construção e composição espetacular. A peça trata de aludir um tema, as práticas amorosas do século XXI, através da exposição de documentos relacionados ao mesmo: fotos, cartas, diários, entrevistas, etc. Também coincide com prerrogativas como as levantadas por Marcelo Soler acerca do teatro documentário no tocante ao tipo de recepção que busca promover. O espectador de *Festa de Separação*

vai ao teatro estando “avisado” que os acontecimentos aos quais assistirá encontram respaldo em fatos extraídos da realidade.

E, ainda fazendo referência a primeira parte dessa pesquisa, o espetáculo idealizado por Janaina Leite e Felipe Pinto exacerba o espaço que a vida privada ganhou nas décadas atuais. Nesta peça a dimensão individual é tomada como mote ou ponto de partida e é tida como parâmetro para levantar discussões. No entanto, os artistas argumentam que não pretendem fechar as reflexões do espetáculo em suas próprias experiências, mas que partem do pressuposto que suas experiências são compartilháveis.

Nesse sentido estão em sintonia com a constatação feita por Nerina Dip de que o teatro documentário, a partir da década de oitenta, passou a reivindicar o sujeito, mais que o coletivo. Talvez em função desse movimento, a proposta de Leite e Pinto se mostre afastada das prerrogativas políticas que Peter Weiss preconizou para o teatro documentário. Mas a cena documental que se desloca da dimensão coletiva para a individual, implica, necessariamente, na dissolução de um plano reconhecidamente político?

Gostaria de retomar, por um momento, a citação com a qual inicio a parte II deste trabalho, na qual o poeta Rilke defende que “uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade” (2009, p. 26), e que essa necessidade surge, entre outros, de um aprofundamento, de um ‘exame de consciência’ do artista sobre sua vida cotidiana. Essa necessidade de falar sobre um acontecimento vivido, uma experiência marcante, porém particular, que acaba por culminar na criação de uma manifestação artística, aparecia nas falas de Mercurio (página 83) e torna a aparecer nas falas de Pinto e Leite:

Estamos falando de uma urgência, de uma urgência de dizer, de expressar, de falar de algo que se passou conosco. Acho que a gente pensa nisso como uma forma de produção de arte de maneira geral. Não partimos de uma vontade de fazer algo para estar em cena, mas da urgência de ter quer dizer algo que pra nós é tão forte que precisamos falar sobre isso. Algo que nos é urgente e que, num segundo momento, parece-nos que pode também fazer sentido para outras pessoas⁷⁴ (LEITE; PINTO, 2011).

A pergunta que levanto na introdução desta pesquisa, *Qual o impulso que leva alguém (atores e não atores) a expor aberta e publicamente, desejos, medos, sonhos,*

⁷⁴LEITE, J.; PINTO, F. **Entrevista concedida a Heloisa Marina da Silva**. São Paulo, maio de 2011. Não publicada.

histórias pessoais frente a um auditório de desconhecidos, encontra nos dizeres de Rilke, nas falas de Mercurio, Leite e Pinto, alguma ressonância. Ainda que não possa ser encarada como uma resposta definitiva, são falas que revelam alguns dos pressupostos que levam o artista a esse ato de desnudamento tão explícito.

Contudo, além dessa necessidade pessoal (visceral), que os artistas mencionados revelam ser o motor do seu desejo de criar, é viável que emergja alguma dimensão política, alguma reverberação que atinja um entorno social, a partir desse gesto quase narcisista? Que características fazem dessa urgência, algo que importe também para o espectador? Através de quais procedimentos estéticos os artistas paulistanos dão uma dimensão exemplar à experiência privada? Quais são os impulsos críticos que constroem essa dimensão? Como a experiência pessoal pode fabricar um espaço de convivência no decorrer do evento estético? Os possíveis reflexos políticos de uma arte calcada em questões pessoais aparecem em algumas ponderações de André Carreira:

Podemos pensar esses movimentos como respostas determinadas por uma urgência. Assim se manifestaram artistas que não viram outro caminho que levar sua arte ao estado da confissão, no meio de uma cultura que parece haver destruído toda possibilidade de privacidade, ainda que isso soe como paradoxal (2011).

Carreira dá a entender que este gesto de se expor abertamente na cena não se relaciona apenas a uma urgência ou necessidade egoísta e autocentrada do artista, mas que pode ser uma resposta artística a um determinado estado social: a impossibilidade de privacidade na sociedade contemporânea. Nesse sentido se torna um gesto político, ainda que contraditório, inflacionar em manifestações artísticas a superexposição da vida privada. O pesquisador defende que “Frente ao vazio político, a crise da eficácia da cena, os limites do pessoal surgiram como fronteira proibida a ser compartilhada com a audiência, como o real possível e *verdadeiro*” (CARREIRA, 2011). De forma que, para este pesquisador, a ânsia em aproximar o pessoal e o público no palco deve ser vista como um movimento que almeja estabelecer novas funções para o teatro.

[...] A perda de lugares políticos de referência, deu impulso a um teatro no qual prepondera a necessidade de auto expressão, como forma política. E isso implicou em uma radical aproximação do público com o privado, pois o político se materializou, em grande medida na experiência pessoal, no registro corporal (CARREIRA, 2011).

Portanto, a presença física do artista que conta histórias pessoais, além de aparecer como reduto do *real*, uma vez que esta *presença* física não busca fazer *referência* a um real, mas tenta se mostrar como *real*, vinculada a um tempo e espaço que são coletivos, pode adquirir propriedade políticas. Carreira destaca que o gesto político em espetáculos que se baseiam em narrativas pessoais se afirma através da “[...] busca da verdade pessoal como instrumento do vínculo interpessoal” (2011).

Levando em conta que os artistas que entrevistei, Mercurio, Leite e Pinto, ao falarem da necessidade de explorar artisticamente aspectos de experiências pelas quais vinham passando, mencionavam também a preocupação de que a construção poética de suas intimidades pudessem ser desdobradas em questões mais amplas, é possível dizer que estes, como menciona Carreira, buscam efetivar o vínculo interpessoal através do acontecimento teatral. De modo descomprometido, é isso que revela o seguinte comentário da atriz Janaina Leite:

A gente teve que refletir, o tempo inteiro, quais eram as questões, de fato, que nos traziam aqui: formas de amar hoje? Os formatos dos relacionamentos? Isso a gente acreditava que dizia respeito não só a nós dois, mas também a outras pessoas, a outros casais, a pessoas que estão buscando viver as práticas amorosas de outra maneira. [...] Então eu acho que é isso: é possível contar uma história muito pessoal, de uma vida interior e encontrar lá causas humanas. Claro que isso pode ser feito de uma forma totalmente terapêutica e egocêntrica, que não encontra relação com os outros. Mas eu também não sei dizer qual é a regra (LEITE; PINTO. 2011)⁷⁵.

De fato não existe uma regra. Em *Festa de Separação* é possível argumentar que este vínculo interpessoal se manifesta, de forma crítica, através da tensão que os artistas criam entre o uso comum de certas palavras e o uso ‘artístico’ ou ‘estético’, como, por exemplo, “lua-de-mel de separação”. Esse ‘sequestro’ de significados provoca o público, propõe uma aproximação extracotidiana ao termo e até mesmo uma atitude crítica acerca dos acontecimentos narrados e dos modos como são relatados.

A atitude narrativa do espetáculo, que encontra respaldo na visão da função da narração de Walter Benjamin, adquire uma dimensão crítica, na medida em que o trabalho propõe que o público se veja confrontado com seus conceitos de “separação” ou de “casamento”. Assim, o questionamento do documento enquanto fato objetivo e a

⁷⁵Leite, J.; Pinto, F. **Entrevista concedida a Heloisa Marina da Silva**. São Paulo, maio de 2011. Não publicada.

aproximação da história ao campo literário da narrativa, possui um paralelo no desdobramento deste espetáculo documental, o qual descontrói ou, no mínimo, interroga a versão romântica e mercantil dos enlaces matrimoniais.

O que se observa, a partir dessa peça, é que existe um movimento artístico de criar experimentos cênicos que nasçam de uma necessidade íntima, pessoal. Esse movimento, embora tenha como impulso inicial o universo privado dos que propõe a obra, no caso Fepa e Janaina, denota a busca por estabelecer uma aproximação entre o universo pessoal e público e como menciona Carreira, esta busca não é desprovida de um gesto político.

2.3.2 Presença ou representação de si mesmo?

Festa de Separação é composto, de maneira explícita, por materiais que contrapõe tessituras poéticas com *irrupções* do *real*: a montagem cênica, elaboração artística, se revela sensivelmente atrelada a realidades *pragmáticas*. Esta camada do *real* que emerge na cena é, como visto, tomada de uma parte da biografia dos próprios artistas que estão *presentes* durante o acontecimento teatral. Novamente aqui, como nos trabalhos que mencionei anteriormente, o *real* é convocado a tomar parte no espetáculo a partir da perspectiva da presença física dos artistas, que se apresentam em cena como sendo eles mesmos. Como visto, essa presença torna possível o reconhecimento da dimensão autobiográfica como expressão da verdade, ou de *uma verdade pessoal*.

O que é chamativo, em *Festa de Separação*, é que, além de ser anunciado já no título, *um documentário cênico*, que o espetáculo se apropria de elementos não ficcionais, há uma preocupação de, através de um discurso verbal que funciona como prólogo da peça, chamar a atenção para o problema da *verdade*. O trabalho instaura, dessa forma, um discurso que parece querer, por um lado, explorar a *autenticidade* dos fatos e das ações cenicamente apresentadas, mas por outro, propõe, de início, que não se crie ilusões quanto a essa tal *autenticidade*: ela é estabelecida por um pacto, apenas.

É possível encontrar no blog do espetáculo a gravação de uma entrevista onde Janaina Leite e Felipe Pinto comentam como eles entendem a relação entre realidade e ficção no teatro, a partir da perspectiva do uso de material autobiográfico na cena:

Essa questão da realidade, da ficção, foi um norte o tempo inteiro. Como que nós traríamos a nossa história pra dentro de uma obra cênica, de um espetáculo. É muito delicado esse transito. [...] Agente manipula a nossa realidade para que ela sirva a esse acontecimento cênico. Então a gente transita aqui entre uma coisa que ora é realidade, ora é ficção e ora não importa mais o que é. Aquilo que você quiser acreditar que é realidade vai ser pra você, e isso que é interessante na verdade, é você poder se relacionar com essa expressão artística da maneira que fizer mais sentido pra você. Porque as coisas começam a serem tecidas dentro de uma trama maior. Pra discutir essa questão dos relacionamentos, do amor contemporâneo.⁷⁶

A partir dessas declarações e da indagação que Fepa e Janaina fazem à plateia no início do espetáculo, é revelado o tipo de aproximação com o *real* que os artistas de *Festa de Separação* buscam conformar em seu trabalho. Parece estar delimitado que o que almejam não é contar a história completa de sua saga amorosa, dentro de uma lógica de causa e efeito, e sim estabelecer um jogo (entre os elementos e histórias reais que transbordam na cena e uma parcela de criação ficcional que o evento agrega) que seja capaz de desestabilizar as grandes narrativas (*verdades*) que existem em torno do tema *amor*.

Mas quais são os subsídios que o espetáculo oferece no intuito de problematizar as fronteiras entre ficção e realidade? Será que a apreensão que o público faz do espetáculo é capaz de se desdobrar, criando uma consciência de que existem momentos ficcionais no decorrer do evento?

Para refletir sobre este ponto, parece-me apropriado ponderar acerca da estratégia de fuga do caráter *representacional* a que recorrem os protagonistas do espetáculo. O fato de se apresentarem com seus verdadeiros nomes, com roupas do seu uso cotidiano, o tom informal e pueril de seus relatos, leva a acreditar que se instaura ali a *presença* real e não ambígua dos artistas. Não fosse a ressalva que eles fazem no início do espetáculo (a *verdade* se constrói através de um pacto) os espectadores não teriam muitos motivos para duvidar que de fato sejam os artistas que apresentam a cena, como diz Fepa, como eles mesmos, sem representarem. Ou teriam?

A afirmação de que o público não tenha motivos para suspeitar da existência de uma ordem *representacional* no evento parece precipitada se forem levadas em conta as informações a qual o espectador tem acesso antes de comparecer a apresentação. O

⁷⁶ Disponível em: <<http://festadeseparacao.blogspot.com>>. Acesso em 20 ago. 2011.

simples fato de *Festa de Separação* ser um trabalho que se repetia, sistematicamente, todos os finais de semana, durante seis meses, poderia levantar dúvida quanto a sua *autenticidade*. O caráter repetitivo das obras teatrais é um dos aspectos das artes cênicas que desponta como ameaça ao potencial *autêntico* e *original* das encenações. Não é sem motivo que muitos experimentos categorizados como *performance*, por se quererem *autênticos*, não se repetem e se consomem em seu próprio ato de realização.

Mas no caso de Janaina e Fepa? Ao reduzirem ao máximo a dimensão *representacional*, indicando que são eles mesmos, o tempo todo, que apresentam a cena, estariam possibilitando a conformação de tensão entre ficção e realidade?

Perguntei a eles de que forma encaram essa perspectiva do trabalho. Afinal, eles consideram que, quando estão em cena realizando uma apresentação, não *representam*? Como se constrói, na opinião deles, a dimensão *representacional* e *ficcional* do evento? Leite defende que neste trabalho não existe a fabricação de algo que possa ser entendido como personagem, mas diz que é possível delimitar uma camada *representacional* no espetáculo tendo em vista que tanto ela quanto Pinto, quando em cena, sabem claramente a sequência de ações e falas que irão desenvolver (LEITE; PINTO, 2011)⁷⁷.

Para os artistas de *Festa de Separação* a questão que se apresentou, portanto, durante a criação do espetáculo, não estava vinculada à busca de uma atuação que investigasse técnicas de representação. Eles afirmam que, quando em cena, apresentam não um personagem, mas uma *persona*, pois não estão preocupados em seguir uma lógica psicológica ou arquetípica. O recurso que utilizam é o de se mostrarem como eles mesmos: duas pessoas que juntaram uma série de materiais sobre o tema do amor e da separação e que decidiram organizar esses materiais em um discurso cenicamente elaborado. Afirmam que o que se verifica no espetáculo é um determinado modo de conduzir o gestual, o ritmo, as pausas. Os artistas assumem que, dentro desse contexto da sala de teatro, o que fazem se resume a delimitar e controlar o desenvolvimento da cena, buscando se afastar, tanto quanto possível, da fabricação de um personagem de si mesmo (LEITE; PINTO, 2011)⁷⁸.

A seguinte constatação de Carlson contribui para uma reflexão acerca da ambição de Leite e Pinto no que concerne aos *efeitos de não atuação* a que recorrem na composição deste trabalho:

⁷⁷Leite, J.; Pinto, F. **Entrevista concedida a Heloisa Marina da Silva**. São Paulo, maio de 2011. Não publicada.

⁷⁸Ibidem.

[...] Um problema menor é colocado por outra direção no trabalho de monólogo contemporâneo que utiliza uma narrativa autobiográfica distintamente mais individualizada, evitando que os “eus” alternativos ou *personae* ficcionais tenham a tendência de cristalizarem em novos “personagens” com intuição distintamente “teatral”. [...] esse tipos de trabalho ainda se foca na *persona* específica do performer exibindo agora o corpo (CARLSON, 2010, p. 131).

O espetáculo paulistano recorre justamente a essa fuga da *cristalização* de um personagem “teatral”, de que fala Carlson. A ressalva de Leite, destacada logo abaixo, de que neste trabalho não existe a preocupação em simular alguma ação, estado ou circunstância que não pudesse estar realmente inscrito no momento do *acontecimento* cênico, como *representar* uma cena de dor ou de briga, reforça essa opção pela busca de não cristalizar na cena um personagem de si mesmo e revela a inclinação por uma abordagem que se fundamenta na estética da *presença*:

Não tem nenhum fingimento, o tempo todo eu estou como Janaina conduzindo esse acontecimento com as necessidades que eu acho que ele tem. Às vezes eu tenho que deixar o público mais a vontade, pra que ele possa interagir, então tem momentos que eu conto algo de maneira mais solta. É nesse nível que posso dizer que existe algo que se aproxima da representação (LEITE; PINTO, 2011)⁷⁹.

A perspectiva da *presença* surge no espetáculo também em função do envolvimento sentimental dos artistas com o tema, visto que o amálgama que existe entre o documentário cênico e a vida de seus protagonistas torna eminente o *risco* de que deles emerja alguma reação emocional *real*. A recepção do espetáculo é, dessa forma, marcada pelo risco latente de um descontrole sentimental dos artistas, já que eles estão falando de suas próprias feridas.

Na entrevista que me concederam, Leite e Pinto falaram a respeito da influência que as emoções pessoais exercem sobre o controle do desenvolvimento da peça. Afirmaram que este controle se torna mais tênue, pois a composição do espetáculo se torna vazada, apresenta fissuras, transborda momentos de *autenticidade* como consequência do gesto de falar da própria vida em cena. Felipe Pinto fez ainda a seguinte observação:

⁷⁹Ibidem.

[...] com o passar do tempo, por dois motivos (o da gente já ter repetido várias vezes a peça e o da gente começar a estar pessoalmente afastado daquele momento) passamos a ganhar mais domínio sobre essa ‘persona’. Ou melhor, começamos a criar cada vez mais uma camada ‘persona’, sobre esse Fepa que aparece em cena. No começo, nas primeiras vezes, além de eu não ter o domínio dele, como agir, eu não tinha nem bem um texto pra decorar. O texto foi sendo construído no fazer e a experiência da separação estava em ‘carne viva’. Hoje, dois anos depois, essa experiência não é mais tão latente. Então é correto dizer que temos um recurso, que eu não sei como chamar esse recurso, mas eu acho que pode-se dizer que é um recurso técnico, o de voltar, diversas noites, naquele lugar e assumir essa ‘persona’. E, de alguma maneira, na medida em que eu percebo, as pessoas continuam se emocionando da mesma forma ou até mais (LEITE; PINTO, 2011)⁸⁰.

As falas de Pinto elencam alguns paradigmas relacionados à arte do ator, ao campo *representacional*, que não são novos, mas que despontam sob novos prismas. De que maneira a experiência pessoal deve ou pode entrecortar o evento cênico? Como manter, ou não, uma constância nas atuações? Qual a fórmula para que, noite após noite, o espetáculo ainda possa ser envolvente? A repetição ‘esfria’ o caráter *autêntico* da obra? Seria este caráter, em última instância, o responsável por ‘emocionar’ a audiência?

Como mencionei, essas perguntas não são novas, elas têm impulsionado o desenvolvimento teatral ao longo de décadas. Voltando às raízes da escola de atuação do século XX, por exemplo, é possível perceber semelhanças com algumas prerrogativas descritas por Stanislavski, que propôs a aproximação da experiência pessoal do ator a do personagem. Na perspectiva do diretor russo, esse era um meio de fortalecer a representação, lhe conferindo *vida*, “ele define boa atuação como aquela que se baseia nas experiências e emoções pessoais do performer” (AUSLANDER, 2006, p.30)⁸¹.

O suporte *da vida real do artista* para construção de uma atmosfera espetacular que transpareça ‘viva’ é também solicitado em *Festa de Separação*. Se, porém, Stanislavski preconizou que a realidade simples e crua das experiências pessoais não seriam tão poderosas como geradoras de material poético, “Todo aquele que é deveras

⁸⁰Ibidem.

⁸¹No original: [...] he defines good acting, as acting based on the performer's own experience and emotions.

um artista, deseja criar em seu íntimo uma outra vida, mais profunda, mais interessante, do que aquela que realmente o cerca” (1986, p.71), o trabalho que Leite e Pinto desenvolvem ganha contornos diferentes. Nele a dupla paulistana apresenta seus próprios sentimentos e experiências tão vinculados aos da persona que conduz a cena, que se torna difícil enxergar alguma distinção entre esta persona e o próprio artista.

Assim, duas diferenças cruciais aparecem entre a perspectiva de Stanislavski e as ambições do espetáculo idealizado por Janaina Leite e Felipe Pinto. A primeira é que em *Festa de Separação*, além de aparecerem imbricadas às narrativas do espetáculo a experiência pessoal dos artistas, a manutenção de um jogo que se processa entre palco e plateia surge também como elemento de fortalecimento da atmosfera ‘viva’ do evento, pois potencializa sua apreensão como *autêntico*, uma vez que põe em evidência sua imediatidade.

A segunda diferença fundamental revela uma mudança quanto à aproximação epistemológica ao conceito de *verdade*: para Stanislavski o trabalho do ator se orienta por uma busca pela *verdade*; para Leite e Pinto a *verdade* é construída. É sobre esta distinção que refletirei no próximo subcapítulo.

2.3.3 A sugestão de que a verdade se constrói através de um pacto

Para Stanislavski as personalidades que o artista acessava, no evento teatral, deveriam ser transformadas totalmente em vida ou presença do personagem. Não existia interesse em que fosse revelado o caráter processual da construção cênica, pois existia a preocupação de trazer ao palco *verdades humanas, transcendentais*, localizadas num plano mais sublime que o do cotidiano (consciente).

O *self* do ator, a base para uma linha ininterrupta da representação do personagem, é ele próprio fragmentado. Stanislavski divide o *self* em consciente e inconsciente, identificando o último como *a fonte da verdade*, onde repousam as “emoções que são mais importantes [para o ator] que os seus sentimentos cotidianos” (Auslander, 2002, p.31, *grifo meu*)⁸².

⁸²No original : *The actor's self, the basis for an unbroken line of characterization, is itself fragmented. Stanislavski divides the self into consciousness and the subconscious, identifying the latter as the source of truth, the seat of "emotions that are dearer to [the actor] than his every day feelings" (1936: 166).*

Seguindo o raciocínio de Auslander, na introdução da pesquisa mencionei que Stanislavski, bem como outros pensadores do teatro que figuram na história do teatro do século XX, baseiam suas teorias em uma concepção da *verdade* de abordagem metafísica (totalizante). A concepção metafísica num plano filosófico, de acordo com Rosset, “[...] se fundamenta numa recusa, de tipo instintivo, do imediato, sendo este considerado, de certo modo o outro de si mesmo, ou o substituto de uma outra realidade” (2008, p.62). Tal concepção aparece nas propostas de Stanislavski, uma vez que estas não se destinavam a enfatizar o acontecimento teatral, pelo contrário, a quarta parede propunha justamente um corte entre o *real* (a plateia) e a *ficção* (que se desenvolvia no palco). Retomando a citação de Auslander utilizada na introdução:

Não é uma questão de descartar estas teorias ou de ironizar a inconsistências dentro delas, mas de reconhecer que estão sujeitas aos limites de pressupostos metafísicos em que se baseiam. Se quisermos usá-las, devemos compreender que, como a metafísica, elas exigem que nós aceitemos essas suposições sobre a fé. Uma crítica desconstrutiva de tais teorias sugere que, quando falamos de atuação em termos de presença, definida implicitamente como a revelação do ator de si mesmo através da performance, temos de perceber que estamos falando, no máximo, metaforicamente, e que aquilo que nos referimos como o *self* do ator não é uma presença basilar que precede a performance, mas um efeito do jogo de *différance* que constitui o discurso teatral (Auslander, 2007, p. 36)⁸³.

Porém, no caso do espetáculo que vem sendo estudado neste capítulo, é possível afirmar que ele evidencia o jogo da diferença ao qual Auslander faz referência? Como é problematizada pelos artistas da cena a relação entre *presença* e *representação*? *Festa de Separação* se inicia negando, através de reflexões intelectuais, a ideia de que exista “a verdade”, ou uma realidade objetiva, delimitável. No entanto, o espetáculo chega a fabricar experiências capazes de abalar, na plateia, a perspectiva da *verdade* como dado objetivo? Como a obra, para além do discurso inicial, instaura a incerteza quanto à *verdade* dos documentos que teatralmente são mostrados? Quais os meios utilizados

⁸³No original: *It is not a question of discarding these theories or of ironing out inconsistencies within them, but one of recognizing that they are subject to the limits of metaphysical assumptions on which they are based. If we are to use them, we must realize that, like metaphysics, they demand that we accept these assumptions on faith. A deconstructive critique of this theories suggest that when we speaks of acting in terms of presence, defined implicitly as the actor’s revelation of self through performance, we must realize that we are speaking at most metaphorically, and that what we refer to as the actor’s self is not a grounding presence that precedes the performance, but an effect of the play of différence that constitutes theatrical discourse.*

para colocar em cheque essa verdade, para quebrar a *simpatia que a presença evoca* e criar uma zona de insegurança e oscilação, já que a peça indica que a verdade se constrói através de um pacto?

Seguindo a lógica de Auslander e levando em conta as prerrogativas traçadas no capítulo 1.2, é possível afirmar que uma concepção acerca da *verdade* que seja distinta da que tinha o mestre russo, pode ser teatralmente assinalada através do estabelecimento de um jogo interrogativo entre *presença* e *representação*. Com relação a estes conceitos é plausível afirmar que, em *Festa de Separação*, a *estética da presença* aparece tendo em vista que as narrativas (verbais, imagéticas e físicas) dos artistas se configuram no momento presente do acontecimento cênico. Ainda que suas narrativas façam referência a uma história passada, o ato de narrar que eles estabelecem está inscrito no tempo real (presente) da apresentação. Esse ato não é figurativo nem *representacional*:

A título de imaginação simplificadora, pode-se supor que uma coletividade que faz do relato a forma chave da competência, não possui, contrariamente a toda expectativa, necessidade de poder lembrar-se do seu passado. Ela encontra a matéria de seu vínculo social não apenas na significação dos relatos que conta, mas no ato de recitá-los. A referência dos relatos pode parecer que pertence ao tempo passado, mas ela é, na realidade, sempre contemporânea deste ato. É o ato presente, que desdobra, cada vez, a temporalidade efêmera que se estende entre o *eu ouvi dizer* e o *vocês vão ouvir* (LYOTARD, 2002, p.41).

Levando em conta a perspectiva da narração apresentada por Lyotard, o gesto narrativo como contemporâneo de seu ato, se torna evidente a inclinação que espetáculo apresenta em explorar a estética da *presença* (o tempo presente da cena). Ao mesmo tempo, não é possível afirmar que este descarta categoricamente a perspectiva representacional, pois a noção de *representação* se manifestará para o público de *Festa de Separação*, na medida em que este se de conta que tais narrações são repetidas, noite após noite. Nessa ambiguidade criada entre *ser* e *parecer*, que o ato narrativo inscrito em tal contexto teatral adquire, é que acaba efetivando-se um acontecimento no qual se vê desconstruído o desejo de apresentar alguma verdade absoluta em cena.

Porém, embora a peça seja construída através de narrações que articulam momentos de diálogo com o público, os documentos selecionados para a composição cênica revelam ainda timidamente a possibilidade de conterem algum nível de ficcionalização. Parece-me possível levantar tal suspeita, tendo em vista que as histórias pessoais e os documentos (cartas, filmagens, fotos) que os artistas trazem à cena, no

contexto do espetáculo, aparecem como uma realidade que está sendo retratada. As gravações de momentos pessoais dos artistas, que são projetadas uma série de vezes, não instaura dúvidas quanto a possibilidade de que pudessem ter sido criadas, inventadas ou fabricadas para um fim artístico.

Nessa perspectiva a tensão entre realidade e ficção, que se verifica em função das prerrogativas acerca da natureza dos *documentários* lançadas por eles no início do espetáculo, não chega a aprofundar a dúvida quanto a *verdade* das próprias narrativas, que poderia complexificar esta tensão. Cito um exemplo concreto: Pinto e Leite, durante a entrevista, me contaram que existe um vídeo deles que é reproduzido na peça fora de contexto. O deslocamento de tal filmagem faz com que pareça que se trata de uma gravação do casal em meio uma discussão de relacionamento mas, segundo Leite, de fato, naquele momento eles estavam discutindo sobre um show do qual tinham participado recentemente: “A gente editou essa conversa que não tem nada a ver com uma discussão nossa como casal e colocou-a ali no meio de uma reflexão amorosa” (LEITE; PINTO, 2011)⁸⁴.

Justamente esse gesto, muito atrelado a uma perspectiva pós-moderna, de deslocar de contexto os materiais dramatizados, não é evidenciado à plateia. Assim, o caráter processual, contraditório e ambíguo desse tipo de composição comunicacional não é explicitado de forma definitiva e o espetáculo perde a chance de explorar criticamente este gesto.

Há, porém, outra cena que marca de forma mais explícita esse contínuo questionamento entre *representação* (ausência) e *presença*. A cena ocorre quando a atriz Janaina começa a falar parte de uma palestra como se fosse um discurso que ela mesma está proferindo em frente à plateia. Essa ilusão, de que a atriz esteja frente ao público fazendo uma reflexão própria sobre o amor, é quebrada poucos segundos depois, quando ela revela que estava escutando o áudio de uma palestra e que o repetia enquanto o ouvia. Nesse momento é possível que a apreensão do espectador, quanto à autenticidade da narrativa e dos documentos, se veja deslocada, interrogada e nesse sentido o espetáculo consegue relacionar o espectador de forma crítica com a sociedade *do espetáculo*, pois revela os processos de fabricação do mesmo.

⁸⁴Leite, J.; Pinto, F. **Entrevista concedida a Heloisa Marina da Silva**. São Paulo, maio de 2011. Não publicada.

Pensando acerca do jogo que os artistas criam com o significado das palavras, descontextualizando o uso de palavras emblemáticas do sonho de casar, é possível afirmar que este jogo suscita reflexões quanto às verdades pré-fabricadas do sonho de casamento. A proposta de *Festa de Separação*, dessa forma é, a meu ver, menos sobre a autenticidade das imagens e narrativas que apresentam e mais sobre desautenticar as verdades que o público tem sobre a ideia de amor. De uma forma ou de outra, as contradições que surgem no decorrer do espetáculo, entre a estética da *representação* e da *presença*, delimita uma mudança em relação às prerrogativas de meados do século XX relacionadas à concepção da verdade. Essas mudanças, como menciona Auslander, não invalidam as reflexões e estudos anteriores, mas é natural que, frente a mudanças de contexto sociais e midiáticas, as investidas teatrais também se modifiquem como forma de dialogar com a complexidade cultural do tempo em que se inserem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciei esta pesquisa refletindo a respeito da reivindicação pela verdade em cena no curso da história teatral. Essa reflexão tinha como principal objetivo encontrar respostas sobre quais seriam as aproximações possíveis à ideia de verdade no teatro nos dias de hoje. Que verdade praticar em cena? Como? A que necessidades e angústias o termo *verdade* responde quando no teatro, nos dias atuais? Antes, porém de levantar tais indagações afirmei que percebia que eu mesma sentia, enquanto expectadora, um prazer singular ao acompanhar obras teatrais que estavam nitidamente apoiadas e circunscritas pela experiência de vida dos artistas que a compunham.

Ponderando então, sobre o uso de narrativas pessoais e a questão da verdade no teatro, percebi que o que estava em jogo nessa dimensão pessoal é uma relação direta e inquietante com aquilo que podemos denominar não o verdadeiro (crível, plausível) mas o real (factual, presente), pois a cena autobiográfica conforma situações ambíguas: por um lado apresenta relatos que não aparecem como artisticamente fabricados, mas, por outro, sua realização é desenvolvida em um espaço de ficção.

Portanto, minha suspeita era a de que espetáculos autobiográficos tinham como característica marcante o potencial de articular um jogo crítico entre as concepções de realidade e ficção. Para refletir sobre a efetividade desse jogo se fez necessário pensar o conceito de real. Na primeira parte do trabalho parti de ideias como as de Debord e Baudrillard, para os quais o cotidiano se tornou espetacular ou simulação, pois nele não se localizam mais acontecimentos reais. A crítica que os referidos teóricos fazem deste contexto sociocultural diz respeito a um esvaziamento de vivências cuja temporalidade se localize no presente, esvaziamento de trocas diretas, sem mediações, nas relações humanas. Diante desse esvaziamento o teatro autobiográfico desponta como alternativa artística que visa, no mínimo, interrogar a ordem de simulacros ou a espetacularização do cotidiano, a partir do desejo do conformar o evento teatral enquanto acontecimento. Ou seja, o uso de narrativas pessoais no teatro, dentro da perspectiva das obras analisadas nesta pesquisa, se favorece da particularidade de que a fruição do evento teatral acontece em um espaço e tempo que são compartilhados por artistas e espectadores, portanto possibilitam encontros sem mediações.

Foi preocupação minha que as constatações acerca do uso de narrativas pessoais e seus possíveis confrontos com o real na cena não se restringissem a reflexões feitas

apenas a partir de pressupostos conceituais. Eu tinha profundo interesse que esta pesquisa traçasse pensamentos que se referissem também a experiências práticas, que levassem em consideração o ponto de vista dos criadores de peças autobiográficas (fossem estes atores ou diretores). Em vista desse desejo, considerei que seria relevante para o desenvolvimento do trabalho estabelecer contato com artistas que estavam baseando suas criações em micro-relatos-pessoais. Este contato foi mais profundo com alguns e mais superficial com outros artistas, mas em todo caso se mostrou fundamental à pesquisa: as aproximações conceituais ganharam novos contornos ao serem confrontadas com os discursos de criadores cênicos.

De acordo com a análise feita destes trabalhos, verifiquei nos mesmos, o desejo sincero de configuração do teatro enquanto acontecimento, alcançado através da exploração da situação de encontro (simultaneidade de presenças) que o evento cênico propicia. Portanto, a ponderação de Rosset, de que o homem ao negar o presente, nega a realidade, se torna uma preocupação central que transparece nos espetáculos descritos, entre outros, através da exploração do real (do que é vivido diretamente) na cena.

Assim, os espetáculos investigados nessa pesquisa não confirmam sua postura crítica à ordem espetacular e de simulacros da sociedade através de um discurso objetivo. Esta postura se concretiza por meio da realização de uma arte que promove encontros, que busca gerar experiências e espaços de trocas no momento real de seu desenvolvimento. Ou seja, o olhar crítico do espectador não é mais estimulado a partir de um ideal (religioso, político, místico) determinado, pois já não existe mais a perspectiva do horizonte de uma *verdade* totalizante a ser alcançada. É, então, através de modos subjetivos e sensitivos de recepção que as cenas autobiográficas se tornam capazes de levantar interrogações acerca da falta de experiência e de localização do *real* encontrada na *sociedade do espetáculo*. Para abandonar a objetividade de um olhar totalizador, o uso de autobiografias em cena mescla estratégias representacionais (parecer) com presentacionais (ser), e, através dessa conformação complexa, não nega a espetacularização do cotidiano e mesmo da arte, mas a evidencia, propondo gerar uma recepção indagadora à ordem *espetacular* da sociedade pós-moderna.

Nos trabalhos analisados, a possibilidade de conformar o encontro teatral como experiência (para artistas e público) aparece como um dos motores da criação. O confronto com o real que tais trabalhos propõem, nascido da apropriação cênica de narrativas pessoais, é a estratégia que surge em tais manifestações como meio de fabricar, através e no momento do evento cênico, experiências. O ato de narrar relatos

peçoais se configura, dessa forma, ele mesmo como experiência, pois a ênfase, mais do que na lógica sequencial da narrativa, está no desenvolvimento da mesma, em seu acontecimento. Ou seja, se para os críticos da sociedade do espetáculo vivemos uma época marcada pela tendência de fuga do aqui e o agora, é como uma resposta alternativa a esta fuga que se configuram as peças autobiográficas que analisei, pois nelas se veem destacados e valorizados o tempo presente e espaço imediato, através da relação que os artistas estabelecem com o público.

Para tanto, as peças autobiográficas descritas primam pela abolição da separação entre palco e plateia, deteriorando a ideia da quarta parede através de estratégias que fazem com que os espetadores se percebam como tal e percebam que participam em realidade de uma construção ficcional, de um jogo teatral. Ao propor que o público atente para a fabricação de ficção dentro de um evento estético que, não obstante, explora materiais extraídos da realidade, tais peças atingem uma postura que se afasta da encontrada na sociedade do espetáculo, geralmente monológica e destinada a camuflar seus processos de espetacularização.

Dessa forma, se para Debord, o espetáculo reúne o separado, mas reúne como separado (2007, p. 23), as peças autobiográficas que buscam um confronto com o real, parecem querer reunir o separado enquanto junto, fazendo com que a plateia, a partir da noção sobre o impacto do imaginário social que os espetáculos criam, perceba que estamos todos no “mesmo barco”. Assim, a constante ameaça de irrupção do real que tais encenações apresentam é fundamental, pois este risco é responsável por criar a tensão que desloca o olhar do espectador, tendo em vista que este passa a lidar com a sensação de que algo real e inesperado pode acontecer e talvez possa acontecer com ele mesmo. Este estado de alerta traz foco ao momento real.

É possível afirmar, então, que a ênfase na situação teatral configura uma realização artística que, por um lado, se mostra crítica ao ceticismo de Baudrillard. Por outro lado, há uma pergunta que permanece em aberto: essas práticas cênicas não funcionam apenas como estratégias paliativas, momentos de fuga da realidade alienante? Tal pergunta indica que a cena autobiográfica talvez encontre um espaço de crítica mais acentuado quando, além de enfatizar a situação teatral, busque tencionar e problematizar o encontro, ou seja, para conformar uma postura crítica é necessário que problematizem também o caráter *real* em confronto ao caráter *ficcional* do evento cênico.

Logo, a suspeita levantada de que na cena autobiográfica, mais importante que afirmar uma verdade, é problematizar a noção de verdade; de que o teatro autobiográfico não busca desmascarar a complexa rede de representações e simulacros que se formaram no cotidiano social, mas apresenta igualmente meios complexos de elaboração, evidenciando que a autenticidade, o real, podem ser construções, encontra contornos próprios quando pensada a partir dos espetáculos analisados. De modo geral é possível pensar que mais do que de fato marcar o real em contraste ao ficcional as peças mencionadas marcam a perda de um real, ou indagam “verdades” cristalizadas acerca de determinado tema.

As narrativas pessoais apresentadas nos trabalhos de Mercurio, por exemplo, configuram apresentações atreladas à ideia de teatro enquanto acontecimento na medida em que pressupõe o público como partícipe na sua construção espetacular. Já o contraste entre a realidade e ficção, nas suas apresentações, é marcado nos momentos (mais raros) em que o público vê destacada irrevogavelmente a ficção do que assiste, convidado a perceber a realidade de sua própria ação: ser um espectador adulto que se deixou levar pelo carisma criado por seres de espuma que são manipulados por um homem. As peças de Mercurio questionam a ordem espetacular na medida em que revelam os processos do próprio projeto teatral: um homem que manipula bonecos de espuma.

A explicitação da realidade que está por trás da ficção que o evento apresenta é algo inimaginável de acontecer, por exemplo, com os bonecos que perambulam pelos parques da Disney (na verdade homens vestidos de Mickey, Minie, etc.). Quem vai aos parques de Orlando se encanta igualmente com estes seres de pano (também manipulados por algum ser-humano), mas a manipulação por trás desses personagens, nos parques temáticos, nunca é desmascarada. Em tais apresentações jamais nos vemos confrontados com a realidade: com nossa própria alegria infantil de envolvimento (quase patético) com a ficção, o jogo se mantém sempre espetacular. O público de tais espetáculos se confronta menos ainda com a realidade problemática do trabalho e das condições de trabalho desses atores-manipuladores (com o processo de fabricação do espetáculo que oferece prazer)⁸⁵.

⁸⁵Uma analogia a isto pode ser feita, por exemplo, ao consumo de artefatos da Nike ou da Apple: evito pensar sobre as condições de sua produção, pois isto estragaria meu prazer. Todos estes exemplos (da Disney, Nike ou Apple) são exemplos do espetáculo socioeconômico que Debord tanto critica. A Disney oferece este tipo de espetáculo que é hiper-real pois escamoteia a realidade das condições humanas investidas para construí-lo.

É nos trabalhos do Mapa Teatro e de *Festa de Separação*, porém, que a demarcação da perda de um real se revela de modo mais marcante, pois ambos os trabalhos propõe uma provocação quanto a um olhar quase cristalizado em torno de determinado assunto. Os dois últimos espetáculos analisados se preocupam em propor aproximações alternativas ao senso comum no que diz respeito aos temas que abordam; a visão sobre a população despejada de um bairro pobre, no caso de Mapa Teatro, e a visão sobre as grandes narrativas do amor, no caso de *Festa de Separação*. As verdades acerca do tema tratado que estes trabalhos querem explorar vão na contramão do que parece estar estabelecido em torno destes no momento em que as peças foram criadas.

O espetáculo *Festa de Separação* propõe um pacto discursivo, que nasce da constatação de que não há uma verdade objetiva. Esse pacto, dentro no contexto espetacular que os artistas criam, sugere que o público desenvolva uma autorreflexão sobre suas próprias concepções de amor. O que os artistas buscam, me parece, é interrogar as verdades sobre o amor. Mapa Teatro, em sua abordagem mais engajada, não quer que o público se autoanalise, mas sim propõe um discurso não unilateral, da mesma forma interrogando verdades objetivas, dessa vez localizadas nos discursos midiáticos. Em ambos os casos, a necessidade de narrar reaparece, ela é a forma através da qual se cria o momento reflexivo (seja de autoanálise ou de desconstrução de verdades tidas como absolutas). É esse mesmo gesto narrativo que se concretiza nos trabalhos analisados, como forma de transformar o evento estético em acontecimento.

No entanto, a verdade das histórias pessoais contadas por Sergio, Janaina, Fepa e pelos moradores de *El Cartucho* não é questionada nas encenações. As narrações de experiências particulares são trazidas à cena como possibilidade de conformação de um espaço real, de troca, onde a narrativa se torna por vezes exemplar e por vezes produz, ela mesma, experiências que são compartilhadas por artistas e plateia no momento do espetáculo. Uma estratégia interessante, porém não explorada por nenhum dos artistas mencionados, seria se por vezes essas narrativas, que despontam de maneira tão sincera e tão autêntica, como histórias realmente atreladas às vidas dos que narram, aparecessem como mentiras. Seria esta mais uma das possibilidades de interrogar a espetacularização da sociedade pós-moderna? A criação de um discurso que, além de interrogar verdades já cristalizadas, seja pelas mídias ou pelas grandes narrativas, interroga e duvida da verdade dos próprios micro-relatos-pessoais? Fazer o público pensar, em algum momento, que aquilo que o artista (simples, singular, subjetivo) apresenta de forma tão autêntica, própria e descomprometida, poderia ser mentira? Seria

esta uma outra possibilidade de quebrar o carisma gerado pela presença real da pessoa que viveu o que em cena é relatado?

A tensão que existe dentro da própria narrativa artística entre real e ficcional, na perspectiva dos trabalhos mencionados, desponta timidamente e não chega a se tornar perturbadora. Os espetáculos descritos neste trabalho não buscam explicitar o processo de fabricação das verdades pessoais e não aparece como interesse fundamental dos artistas investigados levar até às últimas consequências a tensão entre a realidade e ficção que existe no cerne do próprio evento que criaram. Quer dizer, não chegam a deixar o público confuso quanto à realidade do que assistiram.

Dessa forma, a problematização do real, nas obras mencionadas, existe, mas evita apontar que possam ser fabricadas (também) as histórias pessoais narradas. Isso não diminui, a meu ver, o comprometimento crítico de tais trabalhos, mas permite que novas perguntas e novas pesquisas em torno das possibilidades de confronto com o real na cena, nascidas da experiência narrativas de seus performers, sejam traçadas. Como criar não apenas uma ambiguidade semiótica, mas também uma ambiguidade da recepção, fazendo com que o público se pergunte *“o que está acontecendo ali?, é possível que seja verdade? É possível que não seja verdade tudo isso que a cena me mostrou e que até agora sou como tão inabaladamente real?”*? Como criar uma instabilidade no ato da recepção e compartilhamento? Como tornar eficaz a desestabilização no espectador, quando este percebe que ele é quem define o significado do que vê? Como desorientar a verdade, não através do discurso mas de modo sensitivo?

Se a verdade, em uma concepção romântica, também pressupunha uma desestabilização, é provável, porém, que esta desestabilização buscava levar o espectador, e mesmo o artista, a um lugar idealizado. Atualmente a desestabilização acontece quando o espectador se confronta consigo mesmo, com suas certezas não apenas sobre determinados temas, mas com seu modo de apreensão e compreensão do que ocorre no momento *presente* (seja no teatro ou no cotidiano). O que este trabalho apresentou foram, sem dúvida, apenas algumas possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDERHALDEN, Rolf. **El artista como testigo: testimonio de un artista**. Madrid, 2010. Disponível em: <http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/304/El_artista_como_testigo_RolfAbderhalden.pdf>. Acesso em: 30 set. 2011

ABIRACHED, Robert. **La crise du personnage dans le theatre moderne**. Paris: Gallimard, 1994.

ARIES, Philippe. **A história da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AUSLANDER, Philip. **From acting to performance**. New York: Routledge, 1997.

BARTHES, Roland. *O efeito do real*, in: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMGÄRTEL, Stephan. *O teatro na época do Big Brother*, in: **Caderno de Folias**. São Paulo, Volume 13, 2009. p. 24 - 34.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Volume 1, Tatuapé: Editora Brasiliense, 1985.

BERTOLD, Brecht. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARREIRA, André. *Prácticas de la Intimidación*, in: CORNAGO, Óscar (org.). **A Veces Me Pregunto Por Qué Sigo Bailando**. Madrid: Editorial Con Tinta Me Tienes, 2011. p. 277-298.

CATANI, Beatriz. **Acercamientos a lo real**. Buenos Aires: Ediciones artes del sur, 2007.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric. *Introducción: hacia un teatro del presentar*, in: **Colóquio Internacional Sobre o Gesto Teatral Contemporâneo**. Ciudad del México, 2004, p. 7-15.

CORNAGO, Óscar. *Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*, in: **Latin American Theater Review**. Kansas, Volume 39, n. 1, 2005, p.5-27. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewArticle/1515>. Acesso em: 23 mai. 2011.

_____. **La escena en tiempo presente: teatro y performance desde los años noventa**.

_____. **El teatro de acciones o las ficciones reales**. Madrid, 2006. Disponível em: <<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=62>>. Acesso em: 25 set. 2010.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

De MARINES, Marco. **El nuevo teatro 1947 – 1970**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

DIÉGUEZ, Ileana. **Escenarios liminales**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. Palestra proferida na UDESC, in: **Seminário Internacional Cena/Performatividade**, 2. Florianópolis, 09 de setembro de 2010.

DIP, Nerina. **Espectáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade**. Florianópolis, 2005. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/tde_arquivos/2/TDE-2007-03-27T140246Z-311/Publico/NERINA%20DISSERTACAO.pdf> Acesso em: 15 jan. 2011.

DOCUMENTAL Prometeu. Produção de Mapa Teatro. Bogotá: Mapa Teatro, 2003. 1 DVD (12 min), son., color.

DUBATTI, Jorge. *Palestra: Teatro, convívio e tecnovívio*, in: **Reunião Científica da Abrace**, 6. Porto-Alegre, 05 de setembro de 2011.

EL TITIRITERO de Banfield. Banfield: MERCURIO, Sergio. Apresenta histórico, repertório, imagens, entrevistas, agenda e os textos das peças de Sergio Mercurio. Disponível em: <<http://www.eltitiritero.com.ar>>. Acesso em 08 fev. 2012.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*, in: **Sala Preta**. São Paulo, n. 8, 2008, p.197-209.

FESTA de Separação, um documentário cênico. Produção de Janaina Leite e Felipe Pinto. São Paulo: Fabiano Pierre, 2011. 1 DVD (1h30min), son., color.

FESTA de Separação. São Paulo: LEITE, Janaina; PINTO, Felipe, 2010. Apresenta imagens, entrevistas, vídeos e textos relacionados à peça Festa de Separação. Disponível em: <<http://festadeseparacao.blogspot.com>>. Acesso em 08 fev. 2012.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia. *Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?*, in: **MATRIZES**. Volume 3, n. 1, 2009, p.131-143. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZES/article/view/7396/6774> Acesso em: 23 mai. 2011.

FINTER, Helga. *A teatralidade e o teatro: Espectáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha*, in: **Camarim – publicação da cooperativa paulista de teatro**. São Paulo, n. 39, ano 10, 2007, p. 8-19.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Ästhetische Erfahrung, Das Semiotische und das Performative**. Tübingen: Franck, 2001.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo.** Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FOX, Josh e MATTHAEI, Lukas. *Vom richtigen Leben*, in: TIEDEMANN, Kathrin; RADDATZ, Frank (Hg.). **Reality Strikes Back, Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum.** Berlin: Theater der Zeit, 2007. p.175 – 189.

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

GROYS, Boris. *Zur Situation des Geschmacks in unserer Zeit, oder Wie der Schauspieler zum Ready-made wird*, in: TIEDEMANN, Kathrin; RADDATZ, Frank (Hg.). **Reality Strikes Back, Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum.** Berlin: Theater der Zeit, 2007. p. 21 – 35.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

KERSHAW, Baz. **The radical in performance, between Brecht and Baudrillard.** London: Routledge, 1999.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade industrial a pós-moderna, novas teorias sobre o mundo contemporâneo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

LEITE, Janaina e PINTO, Felipe. **Dramaturgia, antologia de novas escritas cênicas. Festa de Separação: um documentário cênico.** 2009, disponível em: <http://www.novasdramaturgias.com/conteudo/festa_de_separacao_fepa_e_janaina%20leite.pdf> Acesso em: 04 fev. 2012.

_____. **Entrevista concedida a Heloisa Marina da Silva.** São Paulo, maio de 2011. Não publicada.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MAPA Teatro laboratório de artistas. Bogotá: Mapa Teatro. Apresenta histórico, repertório, imagens e programação do grupo Mapa Teatro. Disponível em <www.mapateatro.org>. Acesso em 05 fev. 2012.

MATZKE, Annemarie. *Von echten Menschen und Wahren Performern*, in: FISCHER-LICHTE, Erika et. al. (eds.). **Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater.** Berlin: Theater der Zeit, 2006. p.39- 47.

MERCURIO, Sergio. *De Banfield a México*. Banfield: o autor, 2006.

_____. **El titiritero de Banfield, En camino, De Banfield a México. Espectáculos de títeres para jóvenes y adultos**. 2006, Disponível em:
<<http://www.eltitiritero.com.ar/indexCastellano.php>> Acesso em: 04 fev. 2012.

_____. **Taller-Retiro**. 2. Lujan, 28 de Fevereiro a 6 de março de 2011.

_____. **Entrevista concedida a Heloisa Marina da Silva**. Luján, março de 2011. Não publicada.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, Claudia M. *Para uma dramaturgia do corpo, análise e caracterização do corpo enquanto linguagem cénica na criação artística espectacular*, in: **Repertório: teatro e dança**. Salvador, Ano 12, Número 13, 2009.2. p. 15 - 33.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&MP, 2009.

ROCCA, Adolfo Vásquez. *El giro estético de la epistemología. La ficción como conocimiento, subjetividad y texto*, in: **Aisthesis**, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 40, 2006. p. 45-61.

ROSENZVAIG, Marcos. **El teatro de Tadeusz Kantor – “El uno y el otro”**. Buenos Aires: Editorial Leviantan, 1985.

ROSSET, Clemént. **O real e seu duplo, ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*, in: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY Novaes, Sylvia (orgs.) **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

SÁNCHEZ, José. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Barcelona: Visor Libros, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. New York: Applause, 1994.

SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. Hucitec: São Paulo, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

TAYLOR, Diana. **Witness to the Ruins: Mapa Teatro**. New York, 2011, Disponível em <http://perfopraticas.files.wordpress.com/2011/09/taylor-diana-witness_to_ruins_mapateatro.pdf> Acesso: 04 fev. 2012.

TIEDEMANN, Kathrin. *Vorwort*, in: TIEDEMANN, Kathrin; RADDATZ, Frank (Hg.). **Reality Strikes Back, Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum**. Berlin: Theater der Zeit, 2007. p. 6 – 9.

TRASTOY, Beatriz. **Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas en el teatro argentino actual**. 2008. Disponível em:
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1210764>> Acesso em: 11 fev. 2011.

VIVIESCAS, Victor. *Nostalgia de Sísifo: posibilidades de la escritura teatral posmoderna*, in: **Colóquio Internacional Sobre o Gesto Teatral Contemporâneo**. Ciudad del México, 2004, p.49-63.