

Marcio Freitas

DESVIOS DE MIM

autorrepresentação
e cena teatral
contemporânea



teatro do
pequenoGesto
edições virtuais

DESVIOS
DE MIM

Marcio Freitas

DESVIOS DE MIM

autorrepresentação
e cena teatral
contemporânea

teatro do
pequenoGesto
edições virtuais

Rio de Janeiro, 2021

2021 © Marcio Freitas

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Conselho editorial

Ana Kfourri

Ângela Leite Lopes

Antonio Guedes

Edélcio Mostaço

Silvana Garcia

Walter Lima Torres

Editora responsável

Fátima Saadi

Revisão

Paulo Telles

Capa

Sem falsidades, foto de cena. No palco: Mariana Barcelos e Paula Lanziani (em pé). Fotógrafo: André Medeiros.

Edições Virtuais Pequeno Gesto

www.pequenogesto.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Lumos Assessoria Editorial

Bibliotecária: Priscila Pena Machado CRB-7/6971

F866 Freitas, Marcio.

Desvios de mim : autorrepresentação e cena teatral contemporânea [recurso eletrônico] / Marcio Freitas. — Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, 2021.

Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-89727-01-9

1. Teatro - Crítica e interpretação. 2. Representação teatral. 3. Artes cênicas. I. Título.

CDD 792.028

Sumário

Agradecimentos	7
Prefácio	9
Estratégias de autorrepresentação	21
Uma imagem de sinceridade. Sobre <i>Sem falsidades</i> . O corpo tocado pela emoção. Propostas de desvio.	
A imagem do ator comum para Os Dezequilibrados	42
O entretenimento. <i>Vida, o filme</i> . O ator comum. <i>Dilacerado</i> .	
A sinceridade que legitima a mimese de Estamira	78
<i>Estamira – beira do mundo</i> . Um documentário no teatro. A imitação e a intimidade. Legitimando a representação.	
Assombro e reparação na dramaturgia de Lola Arias	108
Autenticidade na performance autobiográfica. <i>Mi vida después</i> . A superação pelo <i>remake</i> . <i>Airport kids</i> . O gesto.	

Os fracassos de Luciana Paes e Paula Picarelli	143
Estratégias de ambivalência. <i>Ficção</i> . O eu-espontâneo de Luciana Paes. Tentativas de encarnar Frida Kahlo. Os testes de Paula Picarelli. Sessão de terapia. A maquinação expositiva do sofrimento.	
A infância banal e mítica de Kristin Worrall	205
Richard Foreman e a prisão ideológica. O <i>verbatim</i> do Nature Theater of Oklahoma. <i>Life and times</i> . Quem fala? A similitude enganosa. <i>There's no way like the american way</i> .	
A imagem da dor para Sophie Calle e para o Forced Entertainment	275
<i>Douleur exquisite. Exquisite pain</i> . Imagens quase genéricas. Uma leitura moderada. O desejo pelo Neutro.	
Considerações finais	314
Referências bibliográficas	330

Agradecimentos

Este livro resulta da pesquisa desenvolvida para minha tese de doutorado, defendida em maio de 2017, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Para a presente publicação, o texto da tese foi transformado por uma série de revisões. Ainda assim, ele conserva a mesma estrutura de capítulos e subcapítulos: em vez de atualizar ou ampliar o corpo de objetos em análise, esforcei-me para preservar a coerência e a economia de meus argumentos, compreendendo que o texto está inscrito em minha experiência como espectador, artista e crítico, e que fala de um período da minha história, menos tentando dominar ou exaurir um campo do saber do que estabelecendo uma proposição de olhar para esse campo.

Agradeço, em primeiro lugar, a Flora Sússekind, minha orientadora no doutorado, no mestrado e em meu trabalho de conclusão do curso de graduação na UNIRIO, por sua dedicação e sua amizade, por ter guiado minha reflexão por meio de uma parceria carinhosa e desafiadora, que para mim é fonte inestimável de inspiração. Agradeço aos membros de minha banca de doutorado, Gabriela Lírio, Inês Cardoso e Stefan Baumgartel, pela leitura criteriosa de minha tese e pelo diálogo profícuo, e em especial a Angela Materno, que acompanha meu percurso desde a graduação, tendo participado de minhas bancas de mestrado e doutorado, nelas sempre promovendo leituras atentas, complexas e instigantes.

Pelo carinho e apoio infinitos ao longo dos anos de pesquisa e escrita que culminaram neste texto, agradeço a Marcelo Esteves, a meus pais, Angela Freitas e Sergio Freitas, a minha irmã, Marcela Freitas, e a minha avó, Olga Ribeiro. Agradeço ao carinho de meus amigos, em especial a Marina

Hodecker, pelos dez anos de parceria dedicada e vibrante, e também à interlocução de Pedro Florim, Morena Cattoni, Carlos Cardoso, Diana de Hollanda e Norma Pace. Agradeço aos artistas parceiros do Teatro Número Três, pelo entusiasmo e profissionalismo com que se dedicam às nossas criações cênicas. Elas são a força motriz de minha reflexão crítica.

Agradeço aos artistas responsáveis pelos espetáculos que analiso, tanto por terem criado obras intrigantes sobre as quais construí minha escrita, como pelo auxílio com as fotografias que ilustram este texto.

Agradeço a Fátima Saadi pelo empenho na edição deste volume e pelo aprendizado que tive junto à revista *Folhetim*. Agradeço a Ivone Margulies pelo apoio e pela interlocução valiosa durante minha pesquisa em Nova York, assim como a Carol Martin, Jonathan Kalb e Karen Finley. Agradeço a atenção de José da Costa, que em inúmeras ocasiões de minha trajetória na UNIRIO interveio generosamente em meu favor, e a Vanessa de Oliveira, pela liderança propositiva como atual coordenadora do PPGAC-UNIRIO. Agradeço aos fomentos governamentais que possibilitaram a realização da minha pesquisa, concedidos pela CAPES, pela FAPERJ (Programa Doutorado Nota 10) e pela FULBRIGHT (Programa CAPES/FULBRIGHT Estágio de Doutorando nos EUA).

A publicação deste livro faz parte do plano de trabalho de minha pesquisa de pós-doutorado, atualmente sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, como bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado da CAPES. Agradeço, por fim, a minha supervisora nessa pesquisa, Maria Helena Werneck, pela parceria dedicada dos dois últimos anos, pelos debates instigantes e pela generosidade, por estar contribuindo com sua rica experiência para meu amadurecimento como pesquisador.

Crítica e subjetividade

*Flora Süssekind**

Observando os três trabalhos de conclusão de curso de Marcio Freitas na graduação em Teoria do Teatro e na pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO – *Beckett e o murmúrio da voz* (monografia sobre a peça *Footfalls*), *Cenas da voz* (dissertação sobre a matéria sonora e a palavra oral no teatro de Aderbal Freire-Filho, Moacir Chaves e Jefferson Miranda) e a tese *Desvios de mim* (sobre autorrepresentação, imagens de sinceridade e incorporação de elementos não ficcionais na cena contemporânea) – para além da relevância desses ensaios, o que surpreende de imediato talvez seja o fato de todo esse processo de formação (entre 2005 e 2017) ter se dado, por escolha própria, na mesma instituição. À exceção, é claro, de passagem importante pela CUNY – City University of New York, onde contou com a orientação de Ivone Margulies.

Essa escolha diz muito sobre Marcio Freitas, pois, dada a qualidade de seu trabalho, poderia ter prosseguido seus estudos e pesquisas teatrais onde quisesse. No entanto, não o fez. Ficou na UNIRIO. Com isso, eu tive o privilégio de atuar como interlocutora em seus três trabalhos de conclusão – e como me alegraram, ao longo desses anos, a chegada dos capítulos e as nossas reuniões de orientação. Mas muitas vezes me perguntei se não deveria tê-lo incentivado a expandir os contatos no meio universitário, se a permanência na UNIRIO não poderia prejudicá-lo profissionalmente. A releitura dos seus três estudos mais longos, com certa distância temporal, me certifica que não, que essa aparente estabilidade

* Flora Süssekind é ensaísta, pesquisadora e professora do curso de Estética e Teoria do Teatro da UNIRIO.

institucional – concomitante, no entanto, a uma série de experimentos cênicos, dramatúrgicos, atoriais independentes e à criação do grupo teatral Teatro Número Três – talvez tenha sido estratégica. Pois, no seu caso, isso nunca significou adesão metodológica a esse ou àquele professor, ou legitimação de eventuais *trending topics* da vida acadêmica. Mesmo quando Marcio se aproxima das discussões sobre o “docudrama”, sobre o neutro ou o grão da voz barthesiano, ou de estudos sobre as materialidades comunicacionais, não há desejo de apropriação e ou de aplicabilidade, mas aproximação crítica, na qual logo se enunciam desvios e recusas.

Nesse sentido, a longa permanência em seu espaço universitário de formação não se converteu em formatação institucional, funcionando, ao contrário, como a possibilidade de consolidação de um vínculo (crítico-afetivo) de exterioridade com relação exatamente àquele espaço, àquelas bibliografias, referências e linhas de pesquisa. É possível perceber como isso vai configurando – sem pressa – uma dicção ensaística particular, na qual uma atenção minuciosíssima aos objetos de análise se faz acompanhar, com arrojo autoirônico crescente, de exposição do caráter subjetivo de seus recortes, de sua abordagem, de interesses estreitamente ligados à sua história pessoal e à sua trajetória teatral.

Na monografia sobre Beckett, primeiro exercício crítico seu de maior extensão, a exposição dessa dimensão subjetiva se mantém relativamente surda. Assiste-se, assim, a exercício pautado por cuidadoso descritivismo (que se manteria operação crítica fundamental em seu trabalho), no qual o ensaísta exercita uma forma de aproximação que parece desejar o mais exaustiva possível do texto beckettiano. É nessa exaustividade se avista o sujeito crítico.

Na dissertação de mestrado, porém, se explicitaria uma autoconsciência ativa e uma demanda da subjetividade enquanto instância fundamental do processo de ajuizamento

e dos recortes operados naquele estudo. Não à toa, Marcio encerraria *Cenas da voz* com a seguinte observação, espécie de micropoética crítica que se permite enunciar (belamente) ainda no primeiro trabalho de pós-graduação:

Acredito na potência do exercício crítico que se permite imergir na subjetividade sem perder-se nela, usando-a como manancial, produzindo descrições e sínteses objetivas sem deixar de ser tocado ou de investigar as próprias cegueiras.¹

Cabe, talvez, um breve comentário sobre a emergência da subjetividade como tópico, em *Cenas da voz*, e sua centralidade no exercício crítico de Marcio Freitas. Uma centralidade metodológica mesmo – pois é aí que se define o “recorte” – o recorte propositadamente restrito e pessoal – como unidade analítica fundamental em seu trabalho. Pois o que se busca, nesse estudo, realizado a partir de vídeos de espetáculos (mas sobretudo a partir da memória pessoal desses espetáculos), não é uma compreensão totalizadora do processo de trabalho de Aderbal Freire-Filho, Moacir Chaves ou Jefferson Miranda, e sim índices visuais e sonoros de estranhamentos, capazes tanto de impedir “que a comunicação entre ator e espectador seja percebida como transparente”, quanto de, ao mesmo tempo, des-homogeneizar esteticamente, de dentro, o espetáculo.

Recorte e experiência subjetiva apresentam-se, aí, portanto, como dobra, pressuposta, aliás, desde o momento em que se definem os objetos de estudo:

¹ Marcio A. R. Freitas. *Cenas da voz*: a sonoridade no teatro de Aderbal Freire-Filho, Moacir Chaves e Jefferson Miranda. Dissertação (mestrado) – PPGAC, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012, p. 123. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11287>>. Acesso em: novembro/2020.

Parto, portanto, de minhas observações sobre espetáculos que vi – e, de certo modo, falo tanto da obra quanto falo de mim, da minha possibilidade de selecionar, recortar e analisar. O trabalho não pretende esgotar a obra de tais encenadores, mas apontar nelas algo específico que recorto, de forma parcial.²

Relendo a dissertação, lembro que me surpreendi, na época do mestrado, ao verificar a extensão desse espelhamento metodológico na escrita ensaística de Marcio, a audácia exposta nesse espelhamento. Pois não se trata apenas de avisar que, ao falar daqueles objetos, falava de si, mas de construir simultaneamente, aos olhos do leitor, uma análise e um método, e, na confluência desses espelhamentos, demarcar, em sua escrita, um lugar crítico para essa autoexposição.

Em *Cenas da voz*, no entanto, não se limitaria ao âmbito da imaginação crítica essa autoexposição intencional. Também a relação pessoal de Marcio com o trabalho dos três diretores tematizados por ele ganharia explicitação ao final da dissertação. Quase um final em xeque-mate, no qual o crítico se autodenuncia orgulhosamente como parcial, e no qual, todavia, transfere o xeque-mate a possíveis exigências de “objetividade e encolhimento do eu”, para citar aqui um ensaio bastante conhecido de Leo Steinberg³ que parece ecoar no projeto crítico de Marcio.

Voltando, porém, ao xeque-mate, observe-se como ele se vai enunciando:

Minha proximidade do circuito teatral carioca, nos últimos dez anos, como ator e pesquisador, me faz um observador menos distante do que em certos momentos me apresento. Tenho referências dos processos dos diretores em questão,

² *Ibid.*, p. 11.

³ Leo Steinberg. A objetividade e o encolhimento do eu. In: *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 329-346.

suficientes para intuir que dificilmente encontraria, em sua metodologia de trabalho, treinamentos que lidassem conscientemente com a instauração de padrões vocais.⁴

Não apenas se denuncia como observador interessado, mas deixa claro que a proximidade pode ser bem grande, tendo em vista os espetáculos que escolheu analisar – sobretudo no caso do trabalho de Moacir Chaves e de Jefferson Miranda:

Pelo pouco que sei, por relatos, dos processos de Aderbal Freire-Filho, mesmo quando os atores são assessorados por profissionais de voz, esta não é objeto de formalização específica, não é tratada como recurso separado, não cria artifícios para o jogo do ator. Participei, como ator, de oficina ministrada por Jefferson Miranda, na qual replicava parte da metodologia de criação do espetáculo *Deve haver algum sentido em mim que basta*, e, não só nada ali apontava para a voz como objeto de formalização, como o papel do ator não era o de pensar a cena à distância, mas o de encontrar estratégias para habitá-la com consciência primordialmente de seu papel. Quanto ao processo de criação de Moacir Chaves, minha experiência é mais extensa, o que me leva a rejeitar, ainda com mais veemência, a hipótese de tomá-lo como objeto.

É claro que a revelação de proximidade sublinha, por um lado, que a escolha de focar na materialidade da voz é sobretudo sua. Não pré-imposta pelos processos de trabalho dos três encenadores, se bem que propiciada pelos espetáculos deles desdobrados. Por outro lado, a exposição da experiência “de dentro” desses métodos cênicos, por parte do ensaísta, sugere a presença de *páthos* extremamente pessoal imbricado ao rigor e ao detalhamento da análise de alguns pequenos estranhamentos disruptores como a que é conduzida na dissertação.

⁴ Marcio Freitas, *op. cit.*, p. 116.

A “sutil artificialização da voz clara e bem projetada no teatro de Aderbal”, “as repetições monocórdicas de padrões sonoros nos espetáculos de Chaves”, “os balbucios do registro cotidiano dos atores de Miranda” são contrapostos, respectivamente, aos “espasmos de Gillray Coutinho”, em *O púcaro búlgaro*, ao “choro uniforme” de Peter Boos, no fim de *Hoje sou um; e amanhã outro*, de Qorpo-Santo, e a um monólogo memorável de Gisele Fróes, em *Deve haver algum sentido em mim que basta*, onde “se chega a lidar com palavras evidentemente inarticuladas, mal expressas oralmente”.

Mais de perto do que anuncia ao longo da dissertação, cabe a esse observador interessado (que se expõe a uma cena de autorreconhecimento ao final) recortar outra ordem de xeques-mate nesses segmentos cênicos marcados pela exacerbação e pela disrupção, por meio dos quais a matéria sonora recebe enfrentamento crítico pouco usual no campo da análise teatral. Como fizera antes, aliás, Marcio Freitas em outro exercício crítico, a monografia sobre Beckett, mas aí ainda estavam em construção seu manejo estratégico da análise-via-recorte e o atrevimento subjetivo como o que se permite na dissertação.

Cenas da voz dá, portanto, régua e compasso a Marcio. Por isso a princípio estranhei quando a definição do seu projeto de estudos no doutorado parecia conduzi-lo a campos pré-etiquetados – os do “docudrama” e do teatro autobiográfico. Aos poucos, porém, as operações de recorte criariam tensionamento evidente nesses campos nocionais. Para além de vogas acadêmicas ou do recurso recorrente (mas historicamente situado) a estéticas naturalistas na cultura artística brasileira. Pois se o que está em questão, em *Desvios de mim*, são “estratégias de autorrepresentação”, o seu exame se dará aí, mais uma vez, por meio daquilo que, nos espetáculos analisados, produz algum tipo de disrupção capaz de problematizar “a crença na transmissão de uma verdade segura”, e na

produção de “imagens de sinceridade”.

Desse ponto de vista, é de novo crucial a exposição da circunstância subjetiva. E na tese de doutorado, Marcio sublinha, desde o capítulo introdutório, sua inserção “não só como pesquisador, mas também como artista” na série de espetáculos que procura descrever. Fazendo, assim, de *Sem falsidades* (2011), do qual foi dramaturgo e diretor, uma espécie de “índice autobiográfico de intenções”, de ponto de partida “interessado” para o estudo de formas de autorrepresentação no teatro.

“Tornar as coisas relevantes é um modo de ver”,⁵ argumenta, a certa altura, Leo Steinberg sobre a importância histórica da subjetividade em *A objetividade e o encolhimento do eu*. É dessa forma que operam os recortes nos exercícios críticos de Marcio.

O primeiro deles, em *Desvios de mim*, é um recorte dentro de outro. No âmbito de acentuada proliferação, nas duas últimas décadas, de “estratégias artísticas de incorporação de elementos não ficcionais à cena do teatro”, estabelece-se uma série preferencial:

Meu recorte seleciona como ponto de partida, nesse campo vasto, espetáculos nos quais os atores no palco falam na primeira pessoa do singular, relatando experiências pelas quais eles mesmos teriam passado em suas vidas.

Nessa série, assim demarcada, em vez da criação de modos alternativos de associar conjuntos de espetáculos segundo procedimentos em comum, opta-se, em seguida, por percurso diverso – o da singularização diferencial, sublinhando-se formas características de estranhamento e de ruptura no pacto autobiográfico mobilizado por essas encenações e na relação entre acontecimento estético e referente, de modo

⁵ Leo Steinberg, *op. cit.*, p. 341.

geral. Nova segmentação, portanto, no interior do recorte estabelecido anteriormente.

O que se busca, nessas singularizações, é sintetizado com particular acuidade em comentário sobre o espetáculo *Airport kids* voltado para o gesto da raquete, realizado por uma das crianças. Ou, em observação sobre um último gesto de Anne Gridley, em *Life and times*, antes de terminar uma fala especialmente intensa, dolorosa – quando recorre ao gesto banal, dissimulado, de coçar a perna. Certo assombro, certa estranheza, certo desvio fazem desses gestos aquilo que, nas palavras de Marcio, “devolve a diferença” entre o observador e a imagem, “suspende o encantamento”, libertando-o “provisoriamente da empatia com os protagonistas da ação”. São exatamente essas “rachaduras” na imagem cênica, nas imagens de sinceridade, que, “por sua potência autocrítica”, Marcio Freitas procura recortar nos espetáculos autobiográficos com os quais trava minuciosa relação exegética em sua tese de doutorado agora publicada em livro.

Dessa vez a série de objetos de análise se expande para além do teatro brasileiro contemporâneo, ao contrário do que ocorria em *Cenas da voz*. E se *Vida, o filme* e *Dilacerado*, do grupo Os Dezequilibrados, e *Estamira*, de Dani Barros, são os espetáculos abordados inicialmente, a eles se juntam duas montagens de Lola Arias, *Mi vida después* e *Airport kids*, alguns episódios de *Life and times*, do Nature Theater of Oklahoma, *Ficção*, da Companhia Hiato, e *Exquisite pain*, espetáculo realizado pelo grupo britânico Forced Entertainment, com base em *Douleur exquisite*, de Sophie Calle. Uma ampliação do quadro analítico que não se faz acompanhar de hierarquizações ou de possíveis detecções de débitos, mas permite a Marcio um movimento no sentido de outra forma de recorte – sugerindo um delineamento de contextualização, um desdobramento da história pessoal no sentido da história social, que se esboça, por exemplo, no contraste entre o tratamento

emprestado pelo diretor carioca Moacir Chaves e por Pavol Liška, do Nature Theater of Oklahoma, à relação entre material prévio e cena performática.

Sem desenvolver muito o comentário, por enquanto, o ensaísta aponta, todavia, para o fato de “a diferença no contexto cultural” implicar “não só em referências distintas ao longo da formação artística – aquilo que se viu, ouviu e que se pôde apreender”, mas, igualmente, “em outras exigências discursivas”, inclusive “para se descrever o próprio trabalho diante da sociedade que assistirá aos espetáculos e da crítica que irá julgá-lo valioso ou não”. Se o desdobramento histórico-social do recorte subjetivo fica aí em esboço, é importante que esta subjetividade se perceba vinculada a contextos de formação e de atuação, de produção e recepção. Como “resposta a uma situação”,⁶ para retomarmos as reflexões sobre a subjetividade realizadas por Sartre no Instituto Gramsci em 1961.

A ampliação da série analítica, acompanhada do uso metódico do recorte e da detecção de disrupções mínimas como estratégias exegéticas basilares (semelhantes àquelas adotadas na dissertação), parece apontar simultaneamente para a necessidade de movimento autorreflexivo expansivo ao longo dos próprios campos nocionais nos quais se movimenta a argumentação. *Cenas da voz* iluminara a importância da subjetividade na experiência analítica – como rastro, matéria de análise; e como ativação intensificada de um engajamento crítico-perceptivo. Em *Desvios de mim*, coisa que o título já sugere, segmentação, estranhamento e subjetividade se veem convertidos igualmente em objeto de investigação. Explicitam-se, assim, interlocuções passíveis de produzirem desdobramentos contrastivos relevantes (sobretudo com relação à operação de recorte) em estudos por vir – seja com base na reflexão barthesiana sobre o *punctum* ou sobre o neutro, seja

⁶ Jean-Paul Sartre. *O que é a subjetividade?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 40.

em diálogo com os estudos de Benjamin e Agamben sobre o gesto, seja com trabalho focado em alguns aspectos da estética de Richard Foreman.

Pois a referência a Foreman, se surge meio lateralmente, na tese, no capítulo dedicado ao Nature Theater of Oklahoma, parece transbordar, talvez involuntariamente, em seguida, de seu lugar inicial de modelo que precisou ser abandonado por Pavol Liška ao buscar o seu próprio caminho como encenador. Não é à toa, aliás, que ganha uma subseção própria na tese – “Richard Foreman e a prisão ideológica”. Não sem uma justificativa de Marcio:

[...] meu objetivo é trilhar um caminho para desvendar as operações do Nature Theater of Oklahoma, compreendendo-as não como produto da intuição única e original dos artistas, mas conectadas com modos de pensar a cena teatral que influenciaram também uma série de outros artistas.

Richard Foreman e seu Ontological-Hysterical Theater entram assim na tese como modelos mimetizados ou rejeitados apaixonadamente desde os anos 1960 na cena teatral norte-americana. Mas é fascinante observar como textos e declarações do dramaturgo e encenador vão ganhando espaço e Marcio Freitas vai traduzindo trechos longos e passa a comentá-los e ativá-los ao que parece não apenas como complementos à análise do Nature Theater of Oklahoma. Uma breve observação de Foreman sobre a reorientação da visão chegando a ecoar até mesmo na ideia de desvio tão presente na tese: “quando você desvia os olhos você vê a flor delicada que nunca tinha observado antes”.

Traduzido por Marcio, Foreman insiste em voltar e voltar e em emprestar argumentos à avaliação da autorrepresentação teatral:

O problema da expressão cênica autobiográfica, para mim, está na prisão ideológica de que fala Richard Foreman na peça *Lava*, na potência do “ato enquanto significação”. O segredo, diz ele, é a categoria três, o termo que escapa tanto da lógica quanto da aleatoriedade. E a forma de operá-lo não está dada, ela é um desafio, é um desejo, assim como o é o Neutro de que fala Roland Barthes.

A invasão discursiva de Foreman fica patente nessa associação a Barthes. A Marcio Freitas já não basta a noção de Neutro, é preciso atritá-la à “categoria três” foremaniana. Um desvio que esboça audácia não apenas analítica, mas no sentido de uma formação conceitual que passa a operar por deslizamentos nocionais para além de causa-e-efeito e, igualmente, para além do aleatório. Em direção a algo que escapa à lógica (categoria um), ao *nonsense* (categoria dois), e “que não é perceptível pelas matrizes disponíveis a nós” (categoria três). Isto é: que atuaria na expectativa de uma cena por vir, assinala o ensaísta. Para além dos “limites de seu meio de expressão” em circunstâncias históricas e horizonte estético definidos. Como expõe, no campo teatral da autorrepresentação, o tensionamento a ele apresentado pelo arquivo particular de gestos de disrupção e desvio coletados minuciosamente e iluminados analiticamente em *Desvios de mim*.

Estratégias de autorrepresentação

Uma imagem de sinceridade

*Essa canção sempre me faz chorar.
E eu gostaria de tocá-la para vocês agora.
Para provar que... que sou sincero.¹*



Hidden J, captura de tela do registro em vídeo. No palco: Richard Lowdon.

¹ “This record always makes me cry. And I’d like to play it to you now. To prove that... that I’m sincere”. Transcrição de trecho do espetáculo *Hidden J*, de 1994, da companhia britânica Forced Entertainment. Tradução minha. Mais informações sobre o espetáculo em: <<http://www.forcedentertainment.com/project/hidden-j>>. Acesso em: novembro/2019.

Escolho uma imagem como ponto de partida para este texto, um clipe em vídeo do espetáculo *Hidden J*, da companhia britânica Forced Entertainment, apresentado na Inglaterra em 1994, do qual assisti apenas a trechos curtos pela Internet. O clipe² começa no instante em que o ator Richard Lowdon, membro da companhia desde sua fundação, profere as palavras acima citadas. Ele fala pausadamente, com um semblante sério, gesticulando um pouco com as mãos e os braços, e dirigindo-se à plateia do teatro. Ao fim dessas palavras, solicita a alguém, supostamente da equipe técnica: “A música, por favor?”³ Ouvem-se então acordes de piano, e, imediatamente em seguida, o rosto do ator começa a apresentar traços de uma expressão de choro: o olhar volta-se para baixo, os olhos se fecham um pouco, a testa se franze, o formato da boca discretamente se altera. Três segundos depois, ele aspira ruidosamente, e traz a mão esquerda à boca, tombando o rosto sobre essa mão, e apoiando o cotovelo esquerdo no braço direito (formando a pose reproduzida acima). A canção continua,⁴ e o ator mantém o estado choroso, sem alterar a pose, por vezes aspirando ruidosamente, parecendo sincronizar esses barulhos com os intervalos de silêncio do piano.

Aproximadamente quarenta segundos depois do início do choro, a atriz Cathy Naden se aproxima dele, e fala-lhe algo em voz baixa, como se oferecendo ajuda. Ele então desmonta a pose com precisão, olha para ela, subitamente distante da expressão chorosa, levanta dois dedos da mão esquerda e mexe os lábios sem emitir som, parecendo dizer “dois minutos”, como se pedindo mais tempo. Ela vai embora, e ele

² Clipe em vídeo do espetáculo *Hidden J*, publicado no Youtube pelo Forced Entertainment, em abril/2015. Disponível em: <<https://youtu.be/pNlwoquqSA>>. Acesso em: novembro/2019.

³ “Can we have the... the music, please?”.

⁴ A canção está disponível no website do grupo, e chama-se “Frank’s sincere piano” (“O piano sincero de Frank”). Disponível em: <<http://www.forcedentertainment.com/project/hidden-j>>. Acesso em: novembro/2019.

retoma o choro, variando sutilmente a pose algumas vezes nos instantes seguintes.

A princípio, citando-a fora do contexto do espetáculo, a imagem não me parece propor que o espectador acredite que o ator teria de fato mobilizado sua própria sensibilidade, de modo a acessar emoções autênticas para, a partir delas, produzir o choro. Julgo que a passagem do estado relativamente frio, com o qual ele fala ao público, à expressão de choro intenso, apresentada imediatamente em seguida, deve provocar a desconfiança de que há um falseamento qualquer e, quando o ator desarma o choro para pedir mais tempo, o gesto corrobora tal desconfiança.

A razão pela qual invoco essa imagem, no início deste texto, é que identifico nela mais do que uma piada, uma exibição técnica supostamente desmotivada, ou um simulacro autocrítico da expressão autêntica da emoção. Em vez disso, aponto para como ela propõe uma demonstração. O ator declara: há uma canção que sempre me faz chorar, vou tocá-la para provar que sou sincero. A construção frasal é, porém, propositalmente dúbia. Talvez, se ele dissesse “para provar que *estou sendo sincero*” (em inglês, “*to prove that I am being sincere*”), a sinceridade faria claramente referência à sua declaração inicial, e, nesse sentido, a prova obteria sucesso: a música toca e, como sempre acontece, ele chora. Mas, ao dizer “para provar que *sou sincero*” (“*to prove that I am sincere*”), a imagem parece confiar em certa duplicidade associável à compreensão comum do que implica ser sincero.

Segundo a definição do dicionário Michaelis, quem é sincero “se exprime sem intenção de enganar, ou de disfarçar o seu procedimento ou sentimento” (Michaelis, 2019a). Há dois sentidos passíveis de serem apreendidos daí: o sujeito sincero não mente intencionalmente para seu interlocutor, ele diz a verdade, sobre si e sobre o mundo, tal qual ele pode apreender; e, além disso, ele não esconde seu sentimento, não

o dissimula, ele estampa-o no rosto e no corpo. A sinceridade, segundo minha leitura superficial da definição do dicionário, não só promete a verdade (a verdade tal qual possível para o emissor), mas parece propor que, a partir da visualização do corpo do emissor, deva ser possível ler seus sentimentos. Se, no primeiro sentido, a prova de Richard Lowdon obtém sucesso, ele é sincero pois diz a verdade, no segundo sentido, a demonstração abre um problema para o espectador: por um lado, a expressão do choro é verossímil, por outro, o começo súbito e o instante em que arma e desarma o choro denunciam a construção de uma espécie de embuste.

Há perguntas que seriam cruciais para resolver a indecisão a respeito desse quadro: quem é o sujeito que fala, e qual o contexto de sua apresentação? Minha descrição inicial informa apenas que ele é um ator, de uma companhia teatral de existência longa, e que está no palco, diante de um público. Sabe-se que ele se dirige a esse público, falando de sua vida e de sua personalidade. Sabe-se também que, ao relatar uma informação de ordem íntima, ele apresenta, ao vivo, em associação com tal relato, a aparência de que uma emoção qualquer o toca: seu corpo reage a essa emoção e o espectador identifica visual e auditivamente traços dessa reação.

Não me interessa, na imagem desse homem, identificar precisamente que emoção o teria tocado, nem qual o caminho da expressão, ou seja, qual o método que o ator teria utilizado para produzi-la. Não me interessa, tampouco, mensurar sua autenticidade, ou seja, considerar se de fato a canção o toca ou não, se sua reação à aparição do “piano sincero de Frank” no campo sonoro está diretamente relacionada à produção do choro. Em contrapartida, me interessa a forma como a cena articula o aparecimento da expressão em função de uma prova de sinceridade. Com esse vínculo, o choro se mostra atrelado a uma rede de elementos e discursos, organizados no palco para serem fruídos pelo espectador.

Sem dúvida, não é fácil mensurar o efeito da expressão – ou seja, considerar se o choro do ator comove ou não, se o espectador ri do ator ou chora com ele, e por quais razões assim o faz. Ainda assim, os artistas criadores podem articular o que aparece e o que é falado em cena, na expectativa de produzir certos efeitos.

Por não ter assistido ao espetáculo *Hidden J* na íntegra, não sei dizer qual a intencionalidade da apresentação do choro de Richard Lowdon – minha impressão, tendo tido contato com outras peças do Forced Entertainment, é que essa prova de sinceridade é uma de várias propostas de instabilidade apresentadas ao longo do espetáculo, que devem fazer o público questionar os pressupostos da cena em curso, e sua proposição tem uma espécie de ironia melancólica que é particular ao trabalho desse grupo.⁵ Sem investigar outros aspectos do espetáculo, não tenho mais a dizer. Pois, se, a princípio, me interessa o mecanismo da aparição do choro, para lê-lo me são imprescindíveis detalhes contextuais que determinam os modos pelos quais eu, como espectador, posso me relacionar com a proposição cênica, e posso, como pesquisador, analisá-la. Fica em aberto a pergunta: em que extensão a presença desse homem no palco do teatro promete ao espectador que sua fala diga verdades a respeito de si?

Nos últimos 15 anos, venho observando, com atenção e crescente interesse, especialmente no panorama teatral da cidade do Rio de Janeiro, onde moro, tanto nos espetáculos locais quanto naqueles trazidos por festivais, a proliferação de estratégias artísticas de incorporação de elementos não ficcionais à cena do teatro. Refiro-me especificamente a modos de reivindicar, diante do espectador, uma relação mais autêntica com a realidade, incorporando discursos que afirmam dizer verdades sobre o mundo, e por isso rejeitam percepções

⁵ No último capítulo, apresentarei brevemente um histórico da obra do Forced Entertainment, e analisarei mais detidamente o espetáculo *Exquisite pain*.

comumente atreladas à representação de personagens e à dramaturgia puramente ficcional. É relevante para essas estratégias chamar a atenção do espectador para seu caráter documental, e para a diferença em relação a formas espetaculares mais habituais, nas quais são apresentados acontecimentos e figuras criados pela imaginação dos autores.

Há inúmeras variantes dessas estratégias documentais na atualidade, categorizadas criticamente por meio de uma infinidade de nomenclaturas.⁶ Meu recorte seleciona como ponto de partida, nesse campo vasto, espetáculos nos quais os atores no palco falam na primeira pessoa do singular, relatando experiências pelas quais eles mesmos teriam passado em suas vidas. Nesses espetáculos, investe-se na aparência de que a articulação discursiva é própria dos atores, mesmo que suas falas possam ser percebidas como banais ou como clichês, e mesmo que sua apresentação oral não pareça improvisada, mas se evidencie como uma repetição de palavras pré-fixadas, faladas de modo mais ou menos similar a cada apresentação.

Meu recorte inicial parece estar contido no que é comumente designado como *teatro autobiográfico*,⁷ a “performance cênica do ator-autor que fala de si mesmo” mencionada por Patrice Pavis (1999: p. 375), e julgo que ele também está englobado pelas noções de *teatro documentário* e de *teatro do real*,⁸ termos que são frequentemente citados pela crítica da atualidade para descrever um espectro amplo de iniciativas. Há, contudo, diferenças relevantes a serem apontadas em relação a outras definições. Por exemplo, meu recorte inicial se separa claramente do teatro ligado à *história oral*, ou do que é

⁶ Johnny Saldaña identifica o uso de mais de 80 diferentes termos, na língua inglesa, para classificar espetáculos que se assemelham àqueles que ele investiga em seu estudo (Saldaña, 2011: p. 13-4), sendo que “a linha em comum que une os termos é que nessas apresentações o roteiro ou texto performático está solidamente enraizado em uma pesquisa da realidade não ficcional” (p. 14). Tradução minha.

⁷ Investigo a noção de *teatro autobiográfico* no capítulo 4.

⁸ Investigo as noções de *teatro documentário* e *teatro do real* no capítulo 3.

designado pela crítica anglófona como *etnoteatro*, no sentido de que neles se apresentariam discursos oriundos de pesquisas de campo, e vivências que não aquelas dos próprios artistas em cena. Analogamente, meu conjunto inicial se distancia das premissas organizadoras do *docudrama*, do *reenactment histórico* ou das *peças de tribunal*, já que neles se objetivaria reencenar o passado, representando pessoas marcantes, repetindo seus discursos ou refazendo atos e acontecimentos. Minha escolha também se diferencia das propostas de dissolução dos papéis de ator e espectador com objetivos programáticos, sendo estes terapêuticos, como no *psicodrama* de Jacob Levy Moreno, ou de tomada de consciência do próprio papel social, como no *teatro do oprimido* de Augusto Boal.

Tendo invocado essas proximidades e distâncias em relação ao meu recorte inicial, esclareço que meu objetivo neste texto não é propor para o meu conjunto uma nomenclatura própria, investigar parentescos de gênero, ou explorar uma variedade de expressões análogas, indicando seu lugar de pertencimento no panorama da atualidade. É certo que minha análise está embasada em estudos que dialogam com essas nomenclaturas críticas, que se utilizam delas para estruturar o pensamento, e não me absterei de também fazê-lo ao longo deste trabalho. Suspeito, contudo, que meu ponto de partida não seja exatamente um conjunto de expressões, e sim um *incômodo*, e que o objetivo de mapear esse incômodo ou de compreendê-lo suplante a investigação dos traços constituintes do meu recorte.

Como é comum em minha reflexão crítica, meu interesse por essas estratégias cênicas não ficcionais vem acompanhado de uma desconfiança, de um desagrado, que se deve tanto à frequente fetichização de tais procedimentos – muitas vezes vendidos como a última novidade, como se não houvesse uma longa tradição de experimentações que imbricam arte e realidade – quanto a um uso (que julgo perverso) que, ao se

apropriar de uma aparência de contato sem mediação, manipula a atenção e a sensibilidade do espectador, com objetivos programáticos ou não. Quero dizer com isso que, apesar de seduzido por alguns desses modos documentais, admito a recorrência de fórmulas, nas quais o espectador é convidado a aderir a estruturas discursivas pré-fixadas, destinadas a serem consumidas sem crítica. É, pois, central ao meu estudo a identificação de formas por meio das quais esses espetáculos produzem *interrupções*, ou seja, criam também problemas para a crença na transmissão de uma verdade segura, crença que o relato autêntico, com sua fragilidade constitutiva, pode paradoxalmente produzir.

Assim, neste capítulo introdutório, em vez de apresentar meu recorte como um conjunto de espetáculos que compartilham procedimentos em comum, traçarei uma espécie de percurso afetivo, estabelecendo uma ligação provisória entre os objetos que me proponho a analisar. Aponto, desse modo, não só para os gêneros performáticos que, sem dúvida, determinam limites para o que escolho olhar, mas também para mim, para uma inquietação fundamental em minha perspectiva crítica sobre a cena teatral da atualidade, na qual estou inserido não só como pesquisador, mas também como artista. Descrevo em seguida uma espécie de ponto cego, uma experiência que foi para mim formadora, mas que não me sinto habilitado para tomar como objeto de análise: o primeiro espetáculo de que fui autor e diretor, *Sem falsidades*, estreado em 2011. Cito-o no intuito de a partir dele tecer uma rede de ligações com outros espetáculos, utilizando-o como uma espécie de índice autobiográfico de minhas intenções, determinante para a constituição de minha série. Vou me esforçar para descrevê-lo com objetividade, consciente de minha dificuldade de oferecer a respeito dele uma análise suficientemente distanciada.

Sobre *Sem falsidades*

Deixa eu te falar uma coisa, eu tenho que confessar uma coisa. Então, assim, na verdade, eu, eu me considero, eu acho que, eu me considero uma boa atriz. Sem falsa modéstia, sabe? Porque eu acho que cada um sabe da sua capacidade, do seu potencial, da sua verdade, cada um sabe, né? (Freitas, 2011)

Em 2007, uma amiga sugeriu que criássemos um projeto de peça teatral a partir da obra e das biografias do cineasta Ingmar Bergman e da atriz Liv Ullmann. A atriz, que admirávamos nos filmes de Bergman, publicou, ao longo de sua carreira, alguns relatos autobiográficos, nos quais reflete sobre sua vida e sua carreira. O mais conhecido desses livros, *Mutações*, lançado originalmente em 1976, fez bastante sucesso no Brasil, e amigos me recomendaram sua leitura para o tal projeto. Debrucei-me sobre o livro, mas a leitura me desagradou e não consegui chegar ao fim. Algum tempo depois, li *Sem falsidades*, um depoimento de Liv Ullmann em forma de entrevista para David Outerbridge, focado em sua carreira e em suas ideias sobre o trabalho do ator e da atriz no cinema e no teatro. Cheguei ao fim desse segundo livro e, ainda que tenha também me desagradado, visualizei uma peça passível de ser encenada a partir dele. O vínculo com a amiga de 2007 se perdera, mas, naquele momento, minha irritação com a escrita autobiográfica de Liv Ullmann já se tornara algo que me interessava.

Produzi então um questionário, uma apropriação das perguntas de David Outerbridge a Liv Ullmann, e fui atrás de colegas atrizes, que haviam estado comigo no curso de formação profissional de atores que concluí na Casa das Artes de Laranjeiras. Meu intuito era investigar uma fala autobiográfica



Sem falsidades, foto de cena. No palco: Bruna Savaget, Mariana Barcelos, Marina Hodecker e Paula Lanziani. Fotógrafo: André Medeiros.

menos elaborada, mais vulgar, deslocando as perguntas para a grande atriz, fazendo-as para pequenas atrizes, com poucos anos de carreira, muitas das quais haviam inclusive desistido da profissão. Gravei doze entrevistas e as transcrevi. Selecionei trechos de suas falas e os reorganizei, pouco alterando as frases transcritas do registro oral, e sem atribuir nominalmente as palavras às atrizes que de fato as haviam proferido. O texto final era composto de uma série de blocos de palavras, sendo que alguns deles eram atribuídos a uma personagem central, citada no texto como “mulher”.

Em 2011, dirigi uma encenação teatral desse texto, apresentada no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no Rio

de Janeiro, com atrizes diferentes das que haviam sido entrevistadas.⁹ Os blocos de palavras atribuídos à personagem central eram falados ao microfone, por uma atriz de cada vez, como se estivessem sendo lidos de um caderno, em um volume de voz baixo, com um ritmo lento, e uma atitude corporal que demonstrava se afetar com o conteúdo. Os outros blocos, que no texto não eram atribuídos a sujeito algum, eram falados pelas atrizes coletivamente, com um ritmo vocal mais acelerado, e uma interpretação exagerada, como se estivessem representando clichês. A forma de fazer o clichê variava em cada bloco, ao contrário do modo de apresentar a personagem central, que se mantinha mais ou menos constante.

Sinto dificuldades para falar das qualidades desse trabalho, como já afirmei, não me sinto distante o suficiente dele para fazê-lo. Revendo-o (o que fiz, quando editei o registro em vídeo),¹⁰ parece que compreendo intimamente a motivação de minhas escolhas, mesmo das que hoje considero mal executadas, mas não é meu interesse esmiuçar essa compreensão neste livro.

O corpo tocado pela emoção

[...] *Estamira* é muito bem feito. Mas, me parece, tem ali, em muitos sentidos, o negativo do que a gente faz. Acho que ela fala EU com todas as letras, ela precisa dizer EU, e, mesmo quando ela representa outro, ela faz mostrando ao máximo como ela-pessoa-física está implicada.¹¹

⁹ Há mais informações sobre o espetáculo no website do grupo Teatro Número Três. Disponível em: <<http://www.teatronumerotres.com.br>>. Acesso em: novembro/2019.

¹⁰ Disponível em: <<https://vimeo.com/118337060>>. A senha é “sf2011”. Acesso em: novembro/2019.

¹¹ E-mail enviado por mim às atrizes de *Sem falsidades*, em 5/12/2011, às 00:36.

Enviei esse e-mail para as atrizes com as quais eu havia encenado *Sem falsidades*, logo após eu ter assistido a *Estamira – beira do mundo*, monólogo da atriz Dani Barros, incensado pela crítica jornalística e elogiado por todos os amigos que compareciam à sua primeira temporada, realizada no porão da Casa de Cultura Laura Alvim, em 2011. A peça de Dani Barros era o oposto da minha em muitos sentidos, especialmente em seu potencial de mobilizar a afeição do público. A esse meu e-mail, desconfiado da unanimidade que, julgava eu, o monólogo de Dani Barros produzia, a atriz Bruna Savaget respondeu:

[...] A emoção que senti, atrelada à observação da “atuação”, [...] foi boa demais. [...] Acho que o mais interessante disso tudo é você ver uma história supostamente real, misturada a outra história real, [...] contada na primeira pessoa. Gostei disso. Aproxima... Talvez tenha sido disso que eu tenha sentido um pouco de falta no *Sem falsidades* [...].¹²

Sobre nossa peça, apresentada meses antes, Bruna pondera:

[...] Talvez aquelas atrizes pudessem se aproximar mais delas mesmas em algum momento, tornando aquilo tudo um pouco menos distante.

À oposição que ela propõe, entre a “proximidade” da história verdadeira contada em primeira pessoa do singular e a “distância” imposta por nossa peça, eu respondo:

[...] eu fico pensando em implicações ideológicas [...], eu discordo do uso da autobiografia como forma de

¹² E-mail de Bruna Savaget para mim, em 6/12/2011, às 00:29.

aproximação e contato e identificação direta, eu acho [...] complicado e um pouco mascarado [...].¹³

Relendo meus comentários inflamados, percebo que certa oposição neles esboçada sobrevive em mim, e penso que a problemática de *Estamira – beira do mundo* é fundamental ao meu pensamento sobre a imagem documental e autobiográfica no teatro. Baseado no documentário fílmico *Estamira*, de Marcos Prado, que registra o dia a dia de uma catadora de lixo do aterro sanitário de Jardim Gramacho, o espetáculo teatral *Estamira – beira do mundo*, dirigido por Beatriz Sayad, alterna momentos em que a atriz Dani Barros mimetiza a figura do filme, apropriando-se de alguns dos seus trejeitos e do seu modo de falar, e outros em que ela troca o registro interpretativo e conta detalhes da história de sua própria relação com a mãe. A conjugação da mimese da figura do documentário com a confissão íntima da atriz produz uma performance que Bruna chamou de “próxima”, e eu julguei potente e também “mascarada”. Se as críticas a essa peça insistem na ideia de um desnudamento da atriz, de que máscara estaria eu falando? O que essa máscara ocultaria?

A visualidade do corpo de Dani Barros tocado pela emoção suscitada pelo seu próprio relato me faz recordar da primeira peça teatral a que assisti na qual se estabelecia, explicitamente, um *pacto autobiográfico* com o espectador,¹⁴ ou seja, uma espécie de acordo, em cujo cerne estaria a promessa de que, em cena, o ator apresentaria suas próprias palavras, e que essa fala versaria sobre sua vida pregressa. Em *Dilacerado*, de 2004, os atores do grupo Os Dezequilibrados alternavam-se no palco, dirigindo-se aos espectadores, falando sobre seu cotidiano, sobre seus entes queridos, expondo seu passado e

¹³ Outro e-mail enviado por mim às atrizes de *Sem falsidades*, em 6/12/2011, às 11:39.

¹⁴ Investigo a noção de *pacto autobiográfico* no capítulo 4.

indagando-se sobre suas perspectivas de futuro. Lembro-me dessa peça com carinho, talvez porque, por muito tempo, atribuí a ela um caráter inaugural na minha experiência com espetáculos documentais.

Percebo, porém, que pensar o ineditismo dessa experiência implica ignorar que minha formação se deu em um contexto artístico e cultural no qual o relato pessoal do sujeito comum ganhava cada vez mais espaço na mídia, tanto na programação televisiva (acompanhei com curiosidade o advento do *reality show Big Brother Brasil*, no início dos anos 2000), quanto na Internet (fui ávido investigador dos potenciais da rede em seus primórdios, na segunda metade dos anos 1990). Por isso, faz mais sentido afirmar que *Dilacerado* teve importância para mim em conjunto com a peça anterior do grupo, *Vida, o filme*, de 2002, cujo impacto senti, na época, de forma mais contundente. Nesse espetáculo, baseado no livro homônimo de Neal Gabler, o grupo lança um olhar irônico para a indústria do entretenimento e seus mecanismos de produzir imagens. Aproximar essas duas peças, considerando a continuidade do trabalho artístico dos Dezequilibrados (ambas são dirigidas por Ivan Sugahara, com dramaturgia assinada por Daniela Pereira de Carvalho, e contando quase integralmente com os mesmos atores), talvez ilumine especificidades das escolhas do grupo, ajudando-me a expor os relatos de *Dilacerado* menos como expressões autênticas das realidades daqueles atores e mais como uma sequência de construções imagéticas específicas.

Assim, meus dois exemplos iniciais de teatro autobiográfico são evocados para desencantar algo neles. Escolho apontar contrastes inerentes à sua constituição: no caso de *Dilacerado* e *Vida, o filme*, entre dois espetáculos consecutivos de um mesmo grupo de artistas, e, no caso de *Estamira – beira do mundo*, entre duas imagens centrais produzidas pelo corpo da atriz (representação de Estamira e apresentação de

si). Investigo neles problemas associados à expressão de dor: a forma pela qual associam o choro, por exemplo, ao relato verdadeiro, parece abafar seu potencial autocrítico, mascarando o fato de que são imagens, apresentadas no palco de um teatro.

Há outros espetáculos, com os quais também me deparei ao longo dos últimos 15 anos, nos quais o ator que é sincero ao relatar eventos de sua vida não confia nas mesmas expressões de melancolia que identifico nos primeiros espetáculos de minha série. *Mi vida después*, espetáculo da diretora argentina Lola Arias, a que assisti no Rio de Janeiro em 2010, inspira confiança na autenticidade de seus relatos, mesmo afastando do ator a responsabilidade por espelhar, em sua corporeidade, reações diretamente motivadas pela citação de conteúdo íntimo. Nele, os atores parecem ganhar a aparência de porta-vozes eficientes de suas histórias: suas palavras são claramente articuladas, eles são precisos nas ações que executam, e chegam a aparentar certo relaxamento, indicando que compreendem o papel de sua gestualidade.

Todavia, noto que essa forma de apresentação mascara o papel da autora do documentário, aquela que arranja os relatos segundo uma construção específica de pensamento, e assim determina um modo particular de se conhecer a realidade. Ainda que Lola Arias evidencie o engenho cênico utilizado para apresentar os relatos – ela mostra a divisão dramática em quadros, seus atores manipulam e comentam objetos e fotografias como se os desmistificassem, evitando, de forma geral, recursos ilusionistas –, sua técnica parece atribuir confiabilidade às falas, especialmente considerando um espectador teatral já familiarizado com a multiplicidade de estratégias de autorrepresentação da cena contemporânea. Paradoxalmente, ao se construir uma aparência de simplicidade e objetividade, dificulta-se, a meu ver, a percepção de como a narrativa montada pela autora-diretora suporta uma estrutura discursiva específica, que remete às ideias de progresso e

superação.

Quero examinar, portanto, neste livro, não apenas a gestualidade dos atores – como se deslocada do contexto da encenação e denunciada por seu excesso de emotividade –, mas a forma pela qual sua expressividade se liga aos argumentos engendrados pela dramaturgia, aos sentidos produzidos pelos arranjos dos relatos.

Se, por um lado, problematizo a aparência de objetividade em *Mi vida después*, aponto, em contrapartida, para a codireção de Lola Arias com Stefan Kaegi, do Rimini Protokoll, no espetáculo *Airport kids*, realizado na Suíça, em 2008, com crianças entre 8 e 14 anos de idade, muitas das quais não tinham experiência prévia no teatro. Nessa obra, há similarmente uma estrutura que emparelha relatos, organiza-os em quadros, e propõe jogos para impulsionar a fala. Ainda que se mantenha a aparência de que as pessoas em cena estão sendo sinceras, ou seja, de que estão dizendo a verdade a respeito de suas vidas, parece-me haver algo mínimo, em *Airport kids*, que se produz no choque entre a simplicidade das falas decoradas das crianças e a estrutura opressora do mecanismo de representação, que dá volume à narrativa, que faz aparecerem suas camadas de construção, complexificando a autoria das falas e, de certo modo, habilitando o espectador a ler a cena também com certo distanciamento.

Propostas de desvio

O percurso proposto por minha série de espetáculos almeja apontar para essa construção em camadas, para esse algo mínimo que digo aparecer em *Airport kids* – e que associo, nesse espetáculo, à categoria do *gesto*, investigando a formulação teórica de Giorgio Agamben, construída, por sua vez, com base na análise de Walter Benjamin do teatro de Bertolt

Brecht e da obra de Franz Kafka. Na segunda parte deste livro, elejo espetáculos nos quais a proposição da fala autobiográfica é mais problemática, e põe diretamente em xeque a sinceridade dos atores. Para isso, ora os espetáculos levam-nos ao limite da possibilidade de relatar, ora desmontam pressupostos da construção cênica de suas figuras, fazendo com que se perceba o desencaixe de certos elementos.

O espetáculo *Ficção*, da Cia Hiato, estreado em 2012 e composto por seis solos autobiográficos independentes, já informa no título o intuito de estabelecer uma relação tensa com a realidade, incorporando a invenção e o engano como partes do acordo entre ator e espectador. Assim parece sugerir Luciana Paes em seu solo, que mistura, frequentemente de forma indiscernível, fatos de sua vida, citações de autores diversos e mentiras descaradas. Mesmo quando o espectador intui que o conteúdo do relato é verdadeiro, por vezes a expressão da atriz é evidentemente dissimulada, criando, por meio dessa montagem, uma forma particular de instabilidade.

Porém, em seu solo, a estratégia de confundir os registros não inviabiliza a proposição de um relato verdadeiro. Pois, embora obrigue o espectador a fruir da performance utilizando critérios de leitura menos habituais em espetáculos de teatro documentário – ou seja, desconfiando das afirmações da atriz em vez de se crer em sua honestidade –, a dramaturgia do autor-diretor Leonardo Moreira parece organizar as falas e os atos de Luciana Paes de modo a sublinhar uma narrativa de superação, que sobressai da enxurrada de frases e comportamentos duvidosos, e faz aparecer tanto a verdade da atriz quanto expressões que servem como provas do seu engajamento afetivo com o conteúdo narrado.

Algo diferente se dá no solo de Paula Picarelli, que integra o mesmo espetáculo. A atriz simula no palco a estrutura de uma entrevista televisiva, fazendo os papéis de entrevistadora e convidada. Propõe, desse modo, a imagem de si como

representação, sem, a princípio, estimular uma desconfiança a respeito da verdade de suas falas ou a respeito de sua forma de ilustrar no corpo reações associadas ao relato. Aos poucos, o jeito acanhado com que se apresenta ao público torna-se estranho – não pelas mesmas razões de Luciana Paes, ou seja, pela apresentação do oposto da sinceridade (a mentira, a dissimulação), mas por apontar para o fracasso da representação de si, equiparando a timidez típica de sua personalidade a uma espécie de embuste intransponível, que mantém dissociadas a emoção experimentada e a fachada pública.

Como em *Airport kids*, o solo de Paula Picarelli em *Ficção* apresenta o sujeito sincero falando da banalidade de suas dores cotidianas, mas submetido a uma estrutura sobre a qual ele não tem pleno controle, que lhe faz exigências e o oprime. Operada de forma distinta nos dois espetáculos, essa opressão parece solicitar ao espectador que se engaje com a imagem do ator para além de sua intencionalidade declarada de compartilhar experiências, como se a imagem estivesse rachada, e por isso exigisse a formulação de um discurso crítico a respeito dela.

Nos espetáculos que propus descrever até este ponto, me esforço por enxergar fraturas em imagens relativamente inteiriças, produzidas em cena por atores na condição de autores do discurso e porta-vozes de uma experiência própria, o que garante certa autenticidade para a performance, mesmo quando se luta para relativizá-la (como é o caso nos dois solos de *Ficção*). Para completar minha exposição, seleciono dois espetáculos que escapam dos termos do teatro autobiográfico, abrindo mão da presença de atores que totalizem, em seus corpos, a figura do sujeito do relato.

O trabalho do grupo norte-americano Nature Theater of Oklahoma, no ciclo de peças *Life and times*, investe em um contraste radical entre conteúdo da fala autobiográfica e apresentação espetacular. Para a criação da obra, os diretores

partiram da transcrição de conversas telefônicas gravadas com uma das artistas do grupo, Kristin Worrall, que contou a história de sua vida pregressa, desde a infância até os 34 anos. Nos espetáculos, as palavras de Worrall são faladas e cantadas por atores diversos, em arranjos visuais que pouco se assemelham à imagem de alguém dando um relato.

Na técnica artístico-documentária conhecida por *verbatim*,¹⁵ entrevistas, depoimentos gravados em áudio ou vídeo, atas de processos judiciais, entre outros, ganham o palco com a proposta de substituir o autor pela apropriação de um documento que reivindica conter suas palavras precisamente. Com o ator no papel de substituto, são comuns espetáculos nos quais se reproduz em detalhes a situação original de produção do discurso falado, como uma tentativa de retrato fiel do passado.

Já em *Life and times*, o uso de material *verbatim* não faz do palco nem um espaço de reconstituição da instância do relato, nem de ilustração das descrições nele contidas. Ao se processarem as palavras por meio de deslocamentos contextuais que parecem beirar o *nonsense*, elas aparecem em sua crueza estrutural, evidenciando um amontoado de clichês e vícios de fala. Mas, em vez de esses deslocamentos indicarem uma indiferença em relação ao conteúdo, um mero distanciamento irônico, como a princípio pode parecer, proponho que essa cena também está engajada em tentativas autênticas de reconstituição, tanto de traços do sujeito do relato quanto de sensações evocadas por suas palavras. Só que, ao dispor cenicamente essas tentativas, esses artistas se utilizam de operações aleatórias e leituras enviesadas, gerando, em vez de imagens fiéis dos referentes, similitudes fugidias. Não evitam a ilustração, mas propõem substitutos frágeis, desencaixados, que, ao mesmo tempo, potencializam o engajamento com o conteúdo e instigam a desconfiança.

¹⁵ Investigo a noção de *verbatim* no capítulo 6.

Como último objeto de análise, evoco o espetáculo *Exquisite pain*, do grupo inglês Forced Entertainment, a que assisti em 2006, e que, desde então, reconquistou diversas vezes minha atenção. Nele, para oralizar o texto *verbatim* produzido pela artista francesa Sophie Calle – que entrevistou amigos e conhecidos, e posteriormente transcreveu e editou seus relatos de dor – o diretor Tim Etchells propõe no palco a imagem de uma leitura pública de documentos. Ao darem voz à dor do outro, os atores parecem conscientes da impossibilidade de reproduzirem a instância original da fala, e, assim, não mimetizam o sujeito do relato, mas deixam aparecer em seus corpos traços de respostas próprias às emoções suscitadas pelo conteúdo.

Analogamente à forma como as fotografias tomadas por Sophie Calle para essa obra ilustram os depoimentos, a performance de *Exquisite pain* propõe uma espécie de redundância: os atores não apresentam indícios do passado nem detalhes adicionais a respeito das vidas em pauta; em vez disso, propõem uma superfície a ser olhada, que não almeja a objetividade, nem finge apaziguar a montagem de contextos díspares. Com exemplos desse espetáculo, investigo o conceito do *Neutro* para Roland Barthes, objetivando identificar, nesse deslocamento final do meu eixo de análise – do teatro autobiográfico para o *verbatim* –, operações passíveis de serem aplicadas também ao relato de si pelo ator-autor, desejando que neste também se incorporem o desvio, a esquiva, evitando assim que a expressividade da emoção verdadeiramente experimentada aponte meramente para o reforço dos sentidos do discurso dramatúrgico.

Meu olhar sobre o campo do teatro documentário é limitado pelas oportunidades que tive de contato com espetáculos do gênero, pela qualidade dos olhares que pude lançar sobre eles, e pelo meu desejo de neles desvendar algo em específico. Neste capítulo introdutório, utilizei-me da transcrição

de e-mails pessoais, confiando em que esse material *verbatim* indique pistas que ajudem a contextualizar meu arranjo e a exhibir meus limites. Percebo que, recorrentemente, ao traçar caminhos para minha escrita, escolho transitar por minhas inquietações, utilizo-me de elementos autobiográficos, e essa particularidade eu compartilho com os artistas que analiso. Contudo, para transformar confissões íntimas em material de leitura, julgo ser preciso passar por um esforço autocrítico que, ao investigar os limites de seu meio de expressão, estimule leituras múltiplas e construções diferenciadas de sentido.

A imagem do ator comum para Os Dezequilibrados

Diante dos diferentes regimes colaborativos de criação, que têm instigado grupos teatrais brasileiros desde os anos 1970, é frequente a dificuldade analítica para se distinguir a autoria das palavras faladas em cena. Ainda que o conceito de “criação coletiva” acabe funcionando, para a reflexão crítica, como um agregador genérico de uma série de procedimentos poético-criativos distintos,¹ o termo é especialmente relevante para designar a diferença em relação a modelos hierárquicos mais tradicionais, para os quais haveria um lugar mais seguro e bem determinado para a função do autor dramaturgico. A pesquisadora Silvana Garcia sugere que o conceito “não constitui um modelo; pelo contrário, esconde uma pluralidade de modos e produtos. [...] A base improvisacional da criação coletiva reposiciona o ator no centro da atividade criativa” (Garcia, 2006: p. 221).

O grupo teatral carioca Os Dezequilibrados, desde seu primeiro espetáculo, *Uma noite de Sade*, de 1998, chamou a atenção do público e da crítica tanto por sua reiterada utilização de espaços alternativos para a apresentação teatral, quanto pelo modo jovial e descontraído pelo qual se apropriou de diferentes gêneros e autores. Entre 2002 e 2006, o diretor da companhia, Ivan Sugahara, contou com a colaboração de Daniela Pereira de Carvalho na função de dramaturgista, tendo ela assinado o texto dos sete espetáculos que a companhia estreou nesse período. Neste capítulo, interessa-me investigar aspectos de dois desses espetáculos: *Vida, o filme*, de

¹ Silvana Garcia sugere que o termo “teatro colaborativo” seria uma revisão do termo “criação coletiva”, no qual já estaria subentendida a noção de que a parceria criativa não anula o exercício das especialidades dos artistas (Garcia, 2006: p. 229).

2002, livre apropriação do livro homônimo de Neal Gabler; e *Dilacerado*, de 2004, peça na qual os atores falam de perdas íntimas, em primeira pessoa do singular, supostamente citando fatos de suas próprias vidas.

A aproximação desses dois espetáculos não se deve a qualquer declaração, por parte dos artistas, de que haveria uma relação direta entre eles. Meu intuito aqui é investigar a hipótese de continuidade no modo de a companhia produzir imagens cênicas partindo de um processo de criação coletiva. Início, por esta razão, descrevendo um espetáculo que está fora do escopo que propus para esta análise – não há qualquer sugestão de que as palavras proferidas em *Vida, o filme* tenham relação imediata com as experiências de vida dos atores, como se dá em *Dilacerado*. Ainda assim, escolho dispor, lado a lado, as caricaturas do primeiro espetáculo com os testemunhos sinceros do segundo, desejando mapear, por meio desse pareamento, caminhos críticos para a fala autobiográfica no teatro da atualidade.

O entretenimento

Inspirado nas reflexões do jornalista norte-americano Neal Gabler no livro homônimo, o espetáculo *Vida, o filme* foi construído nos ensaios com a participação dos atores, segundo relata o diretor Ivan Sugahara: “Começamos a trabalhar com improvisações, sem uma trama linear. Como tínhamos cada vez mais material, chamei a Daniela Pereira de Carvalho para me ajudar a organizar as ideias” (Sugahara, *apud* Paula, 2007). Embora não cite diretamente do livro, a peça parece ilustrar, com cenas e personagens variados, o argumento central de Gabler: a realidade se teria tornado inseparável da ideia de *entretenimento*.

Comparar a vida a um filme não é dizer, como quer o clichê, que a vida imita a arte, se bem que exista um fundo de verdade nisso. Nem é dizer que a vida inventou os próprios métodos artísticos e que com isso inverteu o processo – a arte imita a vida –, ainda que também isso seja verdade, como se pode ver pelos inúmeros romances, filmes e programas de televisão inspirados em acontecimentos da vida real. O que se está querendo dizer é que [...] a vida *virou* arte, de tal forma que as duas são agora indistintas uma da outra (Gabler, 1999: p. 12).

Ao longo do livro, Gabler cita ostensivamente, como sua principal referência, o estudo de Daniel Boorstin, *The image: a guide to pseudo-events in America*. Na introdução desse estudo, datado de 1961, Boorstin afirma que seria necessário, como meta para o futuro, que cada indivíduo tomasse consciência das ilusões à sua volta, para, idealmente, superá-las, como parte de um esforço individual.

Descobrir nossas ilusões não resolverá o problema do nosso mundo. Mas se não as descobrirmos, nunca descobriremos nossos problemas reais. [...] Isso nos vai libertar e aguçar nossa visão. Vai limpar a névoa para que possamos encarar o mundo que partilhamos com toda a humanidade (Boorstin, 2012).²

Para Boorstin, somos nós, com nossas “expectativas extravagantes”, que:

[...] criamos a demanda pelas ilusões com as quais nos enganamos. E que pagamos a outros para nos enganarem. [...] Ficamos tão acostumados a nossas ilusões que as

² “To discover our illusions will not solve the problems of our world. But if we do not discover them, we will never discover our real problems. [...] It will liberate us and sharpen our vision. It will clear away the fog so we can face the world we share with all mankind”. Tradução minha.

confundimos com a realidade. Nós as exigimos. E exigimos que sempre haja mais delas, maiores, melhores e mais vívidas. Elas são o mundo criado por nós: o mundo da imagem.³

No ensaio *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord chama a escrita de Boorstin de sociologia com “tendência sinceramente reformista”, de “boa vontade indignada” (Debord, 1997: p. 128), que teria por mérito denunciar o absurdo, mas sem atingir o conceito de espetáculo, que é central à visada crítica de Debord.

Boorstin descreve os excessos de um mundo que se tornou estranho para nós como excessos estranhos ao nosso mundo. Mas a base “normal” da vida social – à qual ele se refere implicitamente quando qualifica o reino superficial das imagens [...] – não tem realidade alguma nem em seu livro, nem em sua época. Já que a vida humana real de que fala Boorstin está, para ele, no passado, inclusive no passado da resignação religiosa, ele não consegue compreender toda a profundidade de uma sociedade da imagem. [...] Boorstin não compreende que a proliferação dos “pseudoacontecimentos” pré-fabricados, que ele denuncia, decorre do simples fato de os homens, na realidade maciça da vida social atual, não viverem acontecimentos (p. 129-30).

A leitura de Debord denuncia uma ingenuidade em Boorstin, por este transferir para o espectador a responsabilidade pela distinção entre o real e o irreal, como se pudesse encontrar a “mercadoria honesta”. O espetáculo, para Debord, “não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão maciça das imagens”

³ “[...] we create the demand for the illusions with which we deceive ourselves. And which we pay others to make to deceive us. [...] We have become so accustomed to our illusions that we mistake them for reality. We demand them. And we demand that there be always more of them, bigger and better and more vivid. They are the world of our making: the world of the image”.

(p. 14), pois ele é “o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real”. Opor realidade e espetáculo é, portanto, inviável, já que:

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 objetiva está presente dos dois lados. [...] a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real (p. 15).

Quando Neal Gabler, em 1998, fala de uma indistinção entre realidade e entretenimento, entre vida e filme, ele retoma a discussão desses (entre outros) predecessores, sem o rigor da formulação conceitual apoiada numa releitura da teoria marxista, como a de Debord, nem o ineditismo crítico apoiado em oposições binárias (evento *versus* pseudoevento, tradição *versus* ilusão), como o de Boorstin. Jornalista, empregando uma linguagem que se pretende acessível ao leitor não especializado, Gabler propõe uma revisão da história da cultura norte-americana, identificando nos Estados Unidos um solo propício para o enraizamento do que ele chama de *entretenimento*.

Ao estabelecer comparações entre arte e entretenimento, os aristocratas da cultura estavam naturalmente demonstrando a superioridade da primeira e fazendo uma violenta acusação ao segundo, sem jamais definir, com exatidão, o que era. Mas em que pesem os excessos retóricos e apesar de as distinções entre arte e entretenimento terem se tornado mais artificiais do que nunca no século XX, se é que algum dia chegaram a ser válidas, o rol de queixas contra o entretenimento também resume de modo surpreendentemente acurado todo seu apelo. Não é preciso franzir o

cenho, em desaprovação, para admitir que o entretenimento é tudo aquilo que seus detratores dizem que é: divertido, fácil, sensacional, irracional, previsível e subversivo. Na verdade, pode-se dizer que é justamente por isso que tantas pessoas o adoram (Gabler, 1999: p. 27).

Ao contrário de Boorstin, a retórica de Gabler não aponta para um passado redentor. Em vez disso, justifica através de dados históricos o vulto que o entretenimento teria tomado no país, sugerindo sua inevitabilidade. Gabler tampouco compartilha o teor acusativo e pessimista de Debord em relação à cultura de massa. Apesar de começar o primeiro capítulo afirmando que “sempre houve algo de errado com os Estados Unidos, quase desde o início” (p. 19), suas definições do que seria o entretenimento (como no trecho acima citado) forjam uma neutralidade na qual transparece certa simpatia. Há uma dimensão claramente positiva em seu texto, que, por vezes, converte-se em admiração pelo modo como uma celebridade forja sua autoimagem, ou, por outras, aparece na defesa de comportamentos escapistas, pois estes, segundo ele, tornariam a vida mais possível de ser vivida.

A apropriação teatral dos Dezequilibrados atualiza os exemplos norte-americanos citados por Gabler, em uma sequência de cenas criadas coletivamente, preservando, do texto original, tanto a denúncia aos procedimentos da cultura de massa, quanto o assombro perante sua potência invisível na existência cotidiana. Como Gabler, o grupo parece desconfiar das explicações calcadas em um binarismo rígido e da possibilidade de se restaurar uma sociedade livre do domínio do entretenimento. Por outro lado, carentes de uma construção teórica que aponte para um princípio organizador, acumulam imagens e discursos assombrados, gerando humor a partir de situações e personagens diversos.

Vida, o filme

Na encenação de *Vida, o filme*, Os Dezequilibrados se utilizaram do saguão principal do Espaço Unibanco de Cinema (no Rio de Janeiro, na Rua Voluntários da Pátria, número 35, atualmente rebatizado de Estação NET Rio), alojando o público nas cadeiras da praça de alimentação e distribuindo as cenas à sua volta. Primeiramente, descreverei a sequência de cenas, baseando-me na transcrição cedida a mim pelo diretor Ivan Sugahara e em minha memória do espetáculo.⁴

No prólogo, enquanto o público se acomoda, dois atores simulam uma conversa sobre filmes, confundindo detalhes e gerando, com isso, efeito cômico. A cena 1 é um embate ideológico entre dois personagens, Andy e Narrador, no qual “o primeiro defende a ficção e o segundo defende a realidade” (Carvalho; Sugahara, 2002). Na cena 2, falam diretamente ao público a Atriz e Andy, e o segundo diz ser He-Man. Na cena 3, os atores simulam assistir, apáticos, a um filme em uma sala de cinema, e, na saída, um dos atores tenta estabelecer um diálogo com a personagem da atendente do cinema, que apenas fala frases prontas. A cena 4 é o primeiro encontro de Meg (donzela sonhadora) e Johnny (herói de filme hollywoodiano). Na cena 5, a Atriz discursa sobre sua condição. Na cena 6, o público assiste a um vídeo gravado, uma espécie de *reality show* com narração *off*, mostrando um dia na vida de Andy, e culminando com sua morte, em um acidente no elevador. Em seguida, Andy aparece em cena, ao vivo, para um novo embate retórico com o Narrador. Na cena 7, Meg é salva de uma tentativa de suicídio por Johnny. A cena 8 é um diálogo entre um casal que não consegue lembrar detalhes de seu cotidiano.

⁴ Assisti a *Vida, o filme* duas vezes, na temporada de estreia em 2002, no Espaço Unibanco de Cinema, e na remontagem de 2007, no Teatro do Jockey, também no Rio de Janeiro. Descreverei a versão original do espetáculo, seguindo o roteiro de 2002.

A cena 9 é um novo discurso da Atriz. Na cena 10, o Doente fala sobre “a morte do artista”. A cena 11 mostra o término do relacionamento entre Johnny e Meg. Na cena 12, Andy, agora um pregador grandiloquente, discursa sobre o sonho e a realidade, e termina fazendo o Doente voltar a andar, numa cena catártica (cena 13). Na cena 14, são projetadas fotos da desilusão amorosa de Johnny, narradas por sua voz *off*, culminando com seu suicídio. Ele então entra em cena, ensanguentado, para uma dança final com Meg. Andy aparece vestido de homem bomba, recita um texto de Shakespeare e se explode. Na cena 15, depois de uma simulação de pesadelo em câmera lenta, todos os atores, nus, dublam a canção *Vamos pular*, da dupla Sandy e Júnior. O espetáculo termina com um discurso final da Atriz.

Na forma cênica encontrada pelos Dezequilibrados, não parece haver um esforço de remeter à escrita de Neal Gabler: a argumentação do autor aparece transformada, reprocessada pela experiência do grupo, apoiada em exemplos pertinentes ao contexto dos artistas. Meu intuito nesta análise não é mensurar se a adaptação de Daniela Pereira de Carvalho e Ivan Sugahara produz ou não uma visão independente daquela de Gabler, mas creio ser possível apontar, na sequência de aparições dos personagens e de seus discursos, uma construção crítica particular sobre o tema do entretenimento.

Na cena 3, tanto a apatia dos personagens espectadores de cinema (que “em nenhuma hipótese [...] tiram o olho do telão” enquanto assistem a um filme de Andy dormindo), quanto a qualidade mecânica da fala da atendente na saída (que só consegue dizer “Gostou do filme? Obrigada, volte sempre”, mesmo quando um outro personagem tenta travar uma conversa) apontam inequivocamente para o patético da alienação contemporânea. Tem o mesmo efeito o diálogo do casal desmemoriado da cena 8 (no qual ele diz: “Você parece aquela mulher daquela banda”; e ela pergunta: “Que banda?”;



Vida, o filme, foto de cena. No palco: José Karini, Cristina Flores, Ângela Câmara e Saulo Rodrigues. Fotógrafo: Jorge Etecheber.

e ele tenta lembrar: “A banda daquela noite. Como é que era o nome mesmo?”; e ela responde: “Não lembro, mas acho que eu já sei qual é. Mas que mulher?”; e continuam, sem que nada ganhe uma descrição segura), cuja comicidade poderia ser sintetizada em um argumento simples, sobre as pessoas estarem desligadas da realidade ou sobre a banalização da experiência.

Mais complexos, em contrapartida, são os embates verbais entre os personagens fixos, retomados ao longo da narrativa. Na cena 1, o Narrador é simplista em sua defesa da “experiência real”: “a experiência deve ser o objetivo maior de todos nós, pois todos somos, exatamente, a soma de nossas experiências. [...] Vivamos, pois, sempre, no aqui e no agora”. Andy aloja-se no polo oposto da argumentação, de modo similarmente primário: “A vida é muito dura, meus amigos. [...] A realidade é hedionda! E só a ficção pode salvar! Porque ficção é sabedoria [...]. Um profeta, uma vez, disse que se o homem lesse Shakespeare, talvez nós não tivéssemos estas

guerras sujas”. Ao que o Narrador rebate: “Vocês preferem viver as próprias vidas ou viver a vida de outros? Preferem comer, beber, ‘beijar’ de verdade ou sonhar com todas essas coisas? Preferem a mentira? [...] Ficção rima com ‘alienação’. Desde a caverna nós assistimos ao fracasso da ficção”. Andy responde que “ficção rima com imaginação”, e pede ao público que repita em uníssono: “Eu aceito a ficção!” A cena termina com uma troca de insultos entre os personagens, tornando inviável para o espectador tomar partido por um dos lados, devido à radicalidade dos argumentos e ao seu caráter caricatural.

A crença do personagem Andy na ficção leva-o, na cena seguinte, a declarar ser He-Man, herói infantil popularizado pelo desenho animado homônimo. Na cena 6, sua autodeclarada identidade heroica passa a acumular outros elementos da indústria do entretenimento. Em sua fala, Andy mistura detalhes de narrativas ficcionais difundidas em massa (como o desenho animado *Caverna do dragão*) com acontecimento reais de conhecimento público (como a derrota brasileira na final da copa do mundo de 1998), remixando citações de forma cômica, indiferente à verossimilhança.

Esse acúmulo ganha outra qualidade na cena 12. Andy ainda afirma ser He-Man, mas está mais profético do que heroico. O exagero típico de sua figura não está mais calcado na citação de clichês (embora esta ainda ocorra, com menor frequência), mas em um tom de pregador fajuto e crédulo em seu próprio discurso. Porém, dessa vez, sua fala passa a admitir argumentos razoáveis. Ao defender a fé, resolve a oposição realidade *versus* ficção com certa coerência, usando o exemplo de Jesus Cristo: “Johnny – Então, nada é realmente real? Andy – Tudo é realmente real. Se eu te dissesse que um menino nasceu de uma virgem, anunciado por uma estrela que cortava o céu guiando três reis magos, você ia pensar que era verdade ou fantasia?” E conclui com um relativismo baseado

em argumentos passíveis de serem reconhecidos como válidos:

Saber que o sonho é tudo que existe e que a verdade não passa de fantasia pode ser muito perigoso para esse mundo tão real. Eu luto pela vida, eu velo pelo sono dos homens. [...] E assim, embalados pelos meus sonhos, vocês dormem enquanto acreditam que estão vivos, sonham ainda mais quando pensam que estão realmente dormindo, e não percebem que a realidade é apenas uma questão de perspectiva pictórica.

Nesse instante, não é necessário decidir-se entre aderir aos argumentos de Andy-pregador ou, em via oposta, rechaçá-los, mas cabe reconhecer neles coerência apesar de sua radicalidade. Se a cena 1 transforma frases comuns em clichês, por inseri-las em um binarismo no qual os dois personagens estão evidentemente sem razão, na cena 12, o discurso ganha complexidade retórica, não pode mais ser desmontado como patético, apesar da figura cômica montada diante dos olhos do espectador. Sendo assim, a fala de Andy, uma espécie de defesa da indústria do entretenimento, é posta em um lugar problemático, o que contribui para que sejam ouvidas sua coerência e sua incoerência.

Os instantes seguintes ao seu discurso são analogamente complexos: apoiado por um ilusionismo espetacular, Andy faz o Doente levantar-se da cadeira de rodas e andar, como uma demonstração do poder da fé. A cena acumula clichês conhecidos do público: música do filme *Carruagens de fogo*, desespero do Doente, choro dos outros personagens, tensão de expectativa e, finalmente, concretização do milagre. A demonstração é, ao mesmo tempo, eficiente em promover um instante de catarse e desmontável em sua sequência de clichês. Ela exemplifica o poder da imagem espetacular sem banalizar o discurso visual ou a fala de Andy, situando sua potência em um lugar de assombro.

Os encontros entre Johnny e Meg têm uma trajetória similar ao progresso das aparições de Andy. Na cena 4, Johnny salva Meg de um assalto, e, quando se olham pela primeira vez, ouve-se a música *The man I love*, mas Johnny vai embora, e Meg, só, cita a letra da canção, sonhadora. Na cena 7, Meg está desiludida – “A gente se alimenta de fantasia, a gente sonha acordado, para poder viver a vida. E eu sonhei tanto que agora não consigo mais viver simplesmente”. No momento em que vai se matar, Johnny entra, com um discurso restaurador: “Eu escutei tudo o que você acabou de dizer e achei lindo. Eu passei a vida toda procurando alguém que pensasse assim, exatamente como eu”. A cena 11 inicia com a aparência de que formam um casal feliz, mas Meg logo anuncia: “Acabou, Johnny, acabou”. Ela justifica: “a vida não é um filme e nós não somos personagens de uma comédia romântica. No mundo real, as pessoas mudam, se separam e seguem adiante [...]. Você é muito sonhador, você está completamente dessintonizado da realidade”. Meg sai, e Johnny, até então um personagem com traços fortemente caricatos, argumenta:

Os meus pés estão no chão, ao que parece. [...] como se o mundo real não fosse também um clichê de cinema. Eu admito. Eu sonho demais sim, eu fantasio. Eu escuto músicas demais e acredito nelas. Eu falo as frases que ouço nos filmes. Mas a gente está mesmo sempre usando as palavras das outras pessoas para se explicar, sejam elas reais ou fictícias. Todas as frases já são feitas, ou porque são versos de canções ou diálogos de cinema, ou porque já foram ditas, em algum lugar, por alguém. Não sou eu que sou assim, é o mundo.

Ele termina seu discurso triste mencionando a música *Wish you were here*, da banda Pink Floyd, e, em seguida, ouve-se por instantes a canção citada.

Aqui, como na trajetória de Andy, um personagem

apresentado inicialmente como porta-voz de um clichê discursivo destituído de valor (argumentação realidade *versus* ficção no primeiro caso, expectativa romântica pueril no segundo) ganha coerência na terceira aparição. O que se apresenta nesse instante não é a conclusão segura de um pensamento pronto para introjeção, ou um personagem com o qual é possível se identificar plenamente: é um discurso problematicamente imbuído de razão, muito próximo de algo que deveria ser criticado (a fé na ilusão no primeiro caso, a crença nos clichês de cinema no segundo), mas imiscuída numa apresentação cênica estranhamente sedutora (a demonstração de um milagre lá, a melancolia romântica ao som de Pink Floyd aqui).

A conclusão de tais personagens, na quarta aparição, leva seus traços fundadores a extremos algo caricatos: a fé pregada por Andy transforma-se em fundamentalismo, e ele aparece como homem-bomba, e a melancolia de Johnny leva-o ao suicídio. Contudo, o desfecho não é banal (como o eram as piadas da atendente de cinema e do casal desmemoriado). Continua sendo difícil tomar distância para falar da imagem. Quando Johnny chega à conclusão citada anteriormente, “não sou eu que sou assim, é o mundo”, há algo de patético em sua cegueira, em sua tentativa de culpar o mundo como algo separado de si, mas há também algo intimamente reconhecível, e essa indecidibilidade parece refletir uma lógica perceptiva – que o grupo compartilha conosco, espectadores – tão imiscuída no mundo do entretenimento que não pode dar a última risada à distância.

A trajetória dos monólogos da Atriz é, a meu ver, menos complexificadora. Talvez por abordar a questão do próprio ofício, julgo que os artistas produziram para ela um discurso mais encantado. Na primeira aparição da personagem, ela afirma, sem apontar para o clichê: “Eu sou imagem e semelhança, um reflexo. Só ganho vida no espelho. Fora da luz, estou no vácuo. [...] Eu sou uma sombra de carne e osso”.

Na segunda aparição, experimenta um estado de indistinção entre si e os personagens que interpreta (similar ao regime de indistinção entre Andy e as imagens de consumo massificado) – “Eu, Ofélia. Ofélia? Eu? Não, não é isso. Eu não. Eu sou uma gaivota. Lembra? Um dia. Eu não. Você matou uma gaivota. Eu não. Assassinei minha mãe e afoguei meu filho. [...] Eu sou uma atriz. Agora sou outra pessoa”. Na cena 16, conclusão do espetáculo, respeitando a recorrência de discursos que ganham coerência na terceira iteração, diz:

Se, nesse exato momento, eu começasse a cortar meus pulsos e se entrasse uma música apropriada à situação, vocês poderiam acabar impressionados, mas, ainda assim, não levariam a sério a hipótese de eu estar morrendo. A certeza da ficção é o que nos mantém educados, apolíneos, cada um no seu lugar, nós fingindo para vocês, e vocês fingindo para a gente. Mas e se eu cortá-los de verdade? [...] vocês saberiam dizer onde havia terminado o teatro e começado a vida [...]?

Tal provocação, por mais complexa que seja sua retórica, é dual ao citar teatro e vida como instâncias separadas. As últimas frases da Atriz investem em certa poeticidade, explicitando o encantamento pela arte da atuação: “E se eu morrer, nasço de novo, a cada apresentação, até o fim da temporada. Vocês vivem cada momento uma única vez, eu vivo o mesmo momento todas as vezes. É isso o que nos diferencia?” Nelas, também, promove-se uma separação entre “eu” e “vocês”, como se uma voz autoral, plena de razão, identificada com a figura da Atriz, propusesse reflexões gerais, direcionadas aos espectadores. Diferentemente de Andy ou Johnny, julgo que nada na construção da imagem da Atriz aponta para o patético: mesmo quando ela mistura personagens, sua confusão é diferente da maluquice de Andy, ela tem algo de nobre, associável ao mito do processo criativo do artista. Em seu discurso final,

também não há elemento que problematize a fala, figurando ela então como um epílogo conclusivo.

O ator comum

O espetáculo é apresentado em três versões. [...] São três diferentes organizações e ordenações do material criado ao longo do processo [...]. Em cada versão, um determinado ator dará um depoimento ao público sobre suas perdas. Este depoimento determina quais cenas serão apresentadas, bem como a sua disposição e edição. Como se um único filme fosse montado de três modos diferentes [...].⁵

O vocabulário utilizado para introduzir *Dilacerado*, no impresso distribuído aos espectadores, parece adaptado da retórica de *Vida, o filme*. Nele, o evento teatral é apresentado como uma montagem de elementos: o espetáculo pode ser editado de diferentes formas, sendo que cada disposição de suas cenas produz uma versão diferente de um mesmo filme. Esse filme seria uma espécie de documentário, poder-se-ia argumentar, mas, apesar de sua tendência à variabilidade, o que se espera, a partir da leitura desse informe, é um espetáculo finalizado, “um único filme”, e não que uma atriz corte os pulsos diante da plateia. *Dilacerado*, a princípio, não se apresenta como uma tentativa de desmontar a “certeza da ficção”, ou de suplantar a barreira que a fala final de *Vida, o filme* sugere existir, entre “nós” e “vocês”.

A disposição espacial dos atores reforça essa expectativa inicial. O espetáculo estreou no Teatro Municipal Café Pequeno, no Rio de Janeiro, teatro então administrado pela própria companhia. As proporções diminutas desse espaço

⁵ Texto do programa da peça *Dilacerado*, 2004.

(especialmente se comparado ao saguão do Espaço Unibanco de Cinema) parecem apropriadas a uma proposta espetacular mais intimista. Todavia, a proximidade física em nenhum momento produz uma anulação da fronteira entre palco e plateia. Os atores não chegam a circular entre as cadeiras da plateia, falando sempre a partir do palco. A segunda temporada, no Teatro Odisseia, uma casa de shows na Lapa, no Rio de Janeiro, replica tal separação. É significativo que, mesmo nesse segundo espaço, no qual é raro haver apresentações de peças teatrais, Ivan Sugahara, diretor habituado a se apropriar de espaços alternativos, não tenha proposto outro desenho de ocupação.

A fala que abre o espetáculo, na primeira temporada, chama os espectadores para um tipo particular de participação, silenciosa e internalizada, propondo uma série de perguntas que instigam a memória compartilhada, mas para as quais os atores não parecem solicitar resposta direta.

Quantos anos você tinha no início da década de 80? Você gostava do Zico, do Sócrates, do Júnior, do Falcão? Gostava do Barão Vermelho, do Ultraje a Rigor e da Legião Urbana perguntando “Que país é esse”? [...] Onde você estava no dia que o Cazuzza morreu? Dia sete de julho de 1990. Aliás, em quem você votou nas eleições de 1990? (Carvalho, 2004)

Cabe lembrar que há inúmeros exemplos de espetáculos participativos, nos quais a plateia é solicitada a se manifestar. Cito a peça *Tudo sobre minha avó*, de 2013, do Grupo Garimpo, dirigida por Ricardo Libertini. Apresentada na sala de estar do apartamento onde morava o diretor, três atores falavam de seus relacionamentos com as avós. Na peça, a instauração de uma situação de intimidade incluía a estratégia de estabelecer conversas com os espectadores antes do início dos monólogos. Talvez por isso, ao longo do espetáculo, a fala dos atores,

propositalmente lacunar e repleta de pausas de longa duração, era frequentemente interrompida espontaneamente pelo público. Tais intervenções, segundo relato dos artistas, por vezes se estendiam por bastante tempo, sem, com isso, desviarem o curso da narração, pré-codificado em grande medida.

Em *Dilacerado*, as perguntas iniciais podem até ser respondidas em voz alta pelo público, mas tenho a impressão de que não se constrói uma situação para que tais intervenções de fato aconteçam. O tempo de silêncio após cada pergunta é curto, e há um ritmo constante na vocalização dos atores, fatores que também dificultam a interpelação. Julgo que, diferente de tentar estabelecer uma conversa, para efetivamente incorporar a resposta dos espectadores, a fala inicial tem a função de remeter a um imaginário geracional específico, citando fatos e figuras que marcaram a juventude daqueles artistas. Assim, os três principais elementos que introduzem minha experiência do espetáculo – o texto do programa, a disposição espacial e as palavras iniciais – sugerem que, de algum modo, estou diante de uma imagem, construída pelos artistas e apresentada diante de mim para minha fruição.

Na segunda temporada de *Dilacerado*, no Teatro Odisseia, as perguntas iniciais foram substituídas por uma cena destoante. Nela, ouve-se som de chuva pelos alto-falantes, enquanto os atores, vestindo roupas molhadas, simulam estar no meio da rua, executando ações que se relacionam com tal evento climático (um se cobre com uma folha de jornal, outro corre para tentar pegar o ônibus, outra aproveita alegremente o banho). Quando para a chuva, duas das personagens se encontram, e, por coincidência, cada uma havia encontrado na rua um objeto que pertencia à outra, e essa troca de objetos entre desconhecidas dá a vez a um diálogo, no qual uma delas, visivelmente emocionada, conta histórias de sua relação com o pai, já falecido. Percebo que a cena opera com a sugestão de que essa atriz (Letícia Isnard) estaria falando de sua própria

vida. A encenação reforça a sugestão por meio de alguns índices: o caráter semi-improvisado desse diálogo, a escansão dos silêncios entre as falas, como se a atriz estivesse acessando a memória, a dificuldade de conter o choro ao final. Assisti à cena apenas no registro em vídeo, e cito-a para perceber como, ao aperfeiçoar o espetáculo para a segunda temporada, os artistas escolheram começar por uma cena em que as figuras tomam parte em uma situação ficcional. Tanto as ações na chuva como o diálogo entre as atrizes estabelecem claramente uma moldura, chamam a atenção para as bordas da imagem, para o fato de que ela é separada do mundo compartilhado com o espectador, ainda que possa haver nessa imagem elementos documentais e discursos autobiográficos dos atores.

Abandono, em definitivo, esse segundo início, ele não interessa à minha análise. Estabeleço, com essa recusa, um primeiro elemento balizador, determinante para minha seleção de espetáculos: o sujeito que vem à cena, apresentar histórias de vida, dirige-se ao público diretamente. Não me interessa, neste trabalho, identificar o relato verdadeiro onde ele não se explicita enquanto tal, imiscuído em cenas nas quais os atores simulam habitar um espaço que não é o palco do teatro, como se encerrados atrás da quarta parede do teatro naturalista. Por isso, fico com o primeiro início de *Dilacerado*, aquele que assisti ao vivo, citando o segundo apenas no intuito de identificar a vontade do grupo de trabalhar com uma separação – contrariamente ao espetáculo *Tudo sobre minha avó*, que parece querer borrar ou dissolver essa fronteira.⁶

⁶ Não julgo que as obras teatrais tratadas neste livro proponham uma dissolução das fronteiras entre apresentação espetacular e situação de intimidade compartilhada por atores e espectadores, como afirmei fazer a peça *Tudo sobre minha avó*, nem que se esforcem para incorporar ao vivo as intervenções desses espectadores. Cito o espetáculo do Grupo Garimpo apenas para pontuar uma diferença, indicando o caminho de um teatro participativo, caminho que *Dilacerado* não toma, nem tomam os outros espetáculos aqui analisados. Esse é um critério implícito de meu recorte, e não deve ser tomado por um julgamento de valor. Não almejo, neste estudo, como já afirmei anteriormente, apresentar um panorama completo

Estabeleço, imediatamente, um segundo critério delimitador, no intuito de melhor visualizar a moldura de minha própria análise. Nos espetáculos que seleciono, não há, a respeito da vida do sujeito do relato, uma curiosidade pública pré-estabelecida. Ou seja, a pessoa cuja vida é relatada no palco é uma pessoa comum, ordinária, e proponho admitir como hipótese que, nessas obras, a falta de interesse público prévio por sua história de vida atribui certa estranheza ao gesto de relatar e, em alguma medida, faz com que o espectador perceba o relato como inusual para aquela situação espetacular.

Nesse sentido, rejeito, como possíveis objetos de análise, espetáculos como *Sérgio 80*, de 2003, monólogo do ator Sérgio Britto, no qual ele narra fatos de sua vida e de sua carreira; ou *Autobiografia autorizada*, de 2015, no qual o ator Paulo Betti, completando 40 anos de profissão, contava histórias pessoais – “Fiz anotações a vida inteira e acabei reunindo histórias loucas sobre mim e minha família”, diz Betti.⁷ Por mais banais que possam ser as “histórias loucas” de um ou de outro, sua apresentação cênica está previamente validada pelo marco dos 40 anos de carreira, dos 80 anos de vida, e, acima de tudo, pelo status de figura notória do qual ambos gozam. Tal proposição espetacular conta com a crença de que há experiência valiosa a ser transmitida, de que é importante ouvi-los, e é apropriado que estejam no palco dirigindo-se a uma plateia.

Como contraponto a essa forma de validação, cito a introdução do estudo de Graeme Turner, *Ordinary people and the media*, na qual o autor, interessado em discutir estratégias

do teatro documental na atualidade; prefiro, em vez disso, esclarecer os critérios de meu recorte a cada instante, confiando na potência dessa estratégia analítica e na diferença que produz em relação a outros estudos críticos da atualidade.

⁷ Paulo Betti, *apud* Daniela Pessoa. Ator Paulo Betti vai revelar segredos de sua vida em monólogo autobiográfico. Revista Veja Rio, Blog Beira-mar, 7/3/2015. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/blog/beira-mar/ator-paulo-betti-vai-revelar-segredos-de-sua-vida-em-monologo-autobiografico-cresci-com-medo-de-ficar-doente>>. Acesso em: novembro/2019.

midiáticas de poder, comenta a frequência com a qual sujeitos comuns são “descobertos” pela mídia:

subitamente extraídos de suas vidas cotidianas e processados para o estrelato; tanto a indústria do audiovisual quanto a da música já, há muito anos, incorporaram tais processos a suas mitologias culturais, bem como a sua prática industrial. Recentemente, porém, essa prática tem crescido dramaticamente e tornou-se bem mais sistemática. Há formatos de mídia dedicados inteiramente a isso, e o consumidor de mídia contemporâneo está cada vez mais acostumado a acompanhar o que acontece com a pessoa “comum” que foi arrancada da obscuridade para desfrutar um status de celebridade bastante restrito. Os participantes do *Big Brother* são o exemplo mais óbvio e, entre eles, a “ordinariedade” é tão fundamental para a sua seleção que [...] participantes já foram expulsos depois de averiguado que já trabalhavam na indústria de entretenimento [...] (Turner, 2010: p. 12-3).⁸

Chamo a atenção, na argumentação de Turner, para a menção aos atos de “extrair”, “processar”, “arrancar”, ou seja, transpor um elemento de um espaço a outro, operação que, segundo o autor, teria como efeito a impressão de uma diminuição da distância “entre essas duas dimensões da vida cotidiana – ‘na-televisão’ e ‘fora-da-televisão’” (p. 22).⁹ Ele adverte,

⁸ “[...] suddenly extracted from their everyday lives and processed for stardom; both the film and the music industry incorporated such processes into their cultural mythologies as well as their industrial practice many years ago. In recent times, however, the use of this practice has grown dramatically and become far more systematic. Whole media formats are now devoted to it, and the contemporary media consumer has become increasingly accustomed to following what happens to the ‘ordinary’ person who has been plucked from obscurity to enjoy a highly circumscribed celebrity. The *Big Brother* housemates are the most obvious example and, among these, it has turned out, ‘ordinariness’ is so fundamental to their casting that [...] housemates have been evicted after they were found to be already working within the entertainment industry [...]”. Tradução minha.

⁹ “[...] shrinks the distance between these two dimensions of everyday life – ‘on-television’ and ‘not-on-television’ [...]”.

contudo, que “a aparente benevolência do formato com a ausência de feitos significativos ou de talentos excepcionais é válida desde que a pessoa em questão possa desempenhar a sua ordinariedade com algum grau de especificidade ou de individualidade”.¹⁰

João Freire Filho, ao analisar criticamente o surgimento dos *reality shows* na televisão brasileira, observa a transformação no perfil dos participantes:

Deixou de ser obrigatório exibir defeitos físicos ou morais impactantes, realizar façanhas circenses ou prantear infortúnios econômicos para fisgar a atenção das câmeras [...]. O traço distintivo na atual inclusão das “pessoas comuns” é a magnitude com que ela abarca os anônimos sem conhecimentos específicos, habilidades inusitadas, compleição corporal aberrante ou mazelas tremendas. Ganham espaço, na arena midiática, indivíduos com um único atributo notável: a disposição de superar quaisquer inibições pessoais para descortinar suas intimidades fora do ambiente privado ou clínico (Freire Filho, 2011: p. 119-20).

Como Turner, Freire Filho cita a tensão entre a periferia – ambiente privado, do lado de dentro, resguardado – e o centro – a arena midiática, do lado de fora, disponível ao olhar público. Descortinar a vida da pessoa comum – aquela que não pertence “às elites dirigente, econômica e intelectual, nem ao panteão das personalidades do esporte, da moda e do entretenimento” (p. 118) – teria se tornado um gesto extremamente lucrativo para a indústria do entretenimento, e, por isso, segundo Freire Filho, os formatos de *reality show* televisivo teriam aprendido a explorá-lo por diferentes ângulos.

Seria problemático pensar um paralelo entre a proposta

¹⁰ “[...] the format’s apparent tolerance of a lack of exceptional talents or achievements is available as long as the person concerned can perform their ordinariness with some degree of specificity or individuality”.

teatral de *Dilacerado* e o *reality show* televisivo, e não é isso que proponho. Pois, como sugere Leonor Arfuch, o que gera interesse no *reality show*, especialmente no modelo do *Big Brother*, é a promessa de se “saltar a cerca que vai da narração de um acontecimento da própria vida à sua atuação direta na tela” (Arfuch, 2010: p. 104). Para além da captação de imagens verídicas, a mediação das câmeras prometeria, paradoxalmente, “o desaparecimento de toda mediação a favor do acontecimento em estado ‘puro’”.

Dilacerado não promete ao público um acontecimento inédito, em estado puro. O texto do programa já informa que, apesar da variabilidade da estrutura, há roteiros, versões, cenas a serem ordenadas, resultantes de um processo de criação coletiva. Mas, ainda que não cortem os pulsos diante do espectador, ainda que não desmontem a rotina de fingimentos (“nós fingindo para vocês, e vocês fingindo para a gente”), julgo que o objetivo do grupo nesse espetáculo é, de algum modo, encurtar a distância entre os espaços “no-palco” e “fora-do-palco”. Para isso, apresentam uma versão teatral da pessoa comum: chamá-lo-ei de *ator comum*. Semelhantemente à pessoa comum, não se exige dele que tenha atributos notáveis, mas que “descortine sua intimidade”, como afirma Freire Filho, ou que “desempenhe sua ordinariedade com algum grau de especificidade”, como sugere Turner. Proponho também que, em *Dilacerado*, é esperado do espectador teatral que aceite tal regime de “fingimento”, e que frua de tal exposição pública da intimidade como se fosse uma instância atualizada do discurso privado. Mas o que seria o equivalente teatral de “desempenhar a ordinariedade”? Que exigências de legibilidade se impõem à construção imagética desse ator comum?

Dilacerado

Ao fim da primeira cena de *Dilacerado*, citada anteriormente, ouve-se a canção *Dancing queen*, do Abba, e todos os atores vão ao palco e põem-se lado a lado, de frente para o público. Ao fundo, acima de suas cabeças, são projetadas palavras, que citam marcas do corpo – rugas, calvície, queixo pequeno etc. – e acontecimentos que teriam marcado a fisicalidade – tombo, corte com faca, capotagem etc. Cada ator, de acordo com o texto projetado acima de si, aponta para uma parte do próprio corpo. Cada vez que se alterna a série de textos, os atores trocam de pose e, no fim, aparecem projetados os nomes próprios dos atores. Ao longo do jogo, não há confusão entre gesticulação e palavra escrita, é como se o gesto ilustrasse a projeção, ou como se o texto impusesse a exposição de uma marca corporal.

Em seguida, todos passam a dançar, e logo se ouve uma locução:

Talvez seja uma espécie de dança a nossa forma de vida. Uma dança sem método, onde passos certos e errados ditam o ritmo de uma música [...]. Mas, de vez em quando, a música para. Por causa de um pai que adorava o som da sirene do carro do corpo de bombeiros; por causa de um primeiro namorado que gostava de tocar violão, bem no meio do pátio do colégio; por causa do fim de uma banda de rock como nenhuma outra que jamais existiu. [...] Por que continuamos a executar sozinhos os mesmos passos? Ao som de que permanecemos a dançar bem mais cambaleantes do que ritmados? Por que não paramos também, por alguns instantes, para respirarmos um pouco do regular tic-tac que anuncia o tudo passar de tudo? (Carvalho, 2004)¹¹

¹¹ Cito a partir de dois registros textuais enviados a mim pelo diretor Ivan Sugahara, cotejando-os com o registro em vídeo da segunda temporada, atualizando minimamente o texto escrito a partir do registro falado, e comentando quando houver

Essa voz *over*, pré-gravada e ouvida através dos alto-falantes, indica a presença de um outro, sem esclarecer quem seria: talvez uma espécie de autor, que discursa a respeito das figuras em cena, sem misturar seu corpo àqueles compondo a imagem. A projeção de palavras, na cena anterior, tinha o mesmo efeito de produzir uma instância discursiva separada. Nos dois casos, há uma continuidade entre o discurso em separado e a atualidade da cena: o texto projetado sincroniza com a gesticulação assim como a voz *over* comenta a ação física que os atores executam naquele instante, a dança.

No dia em que assisti a esse espetáculo ao vivo, no Teatro Municipal Café Pequeno, o primeiro relato foi do ator José Karini. Acompanhado de um vídeo projetado no fundo do palco, que mostra a filmagem de uma menina brincando, o ator fita a imagem por alguns instantes, antes de iniciar sua fala: “Essa é minha filha, Helena. Linda! Nasceu quando eu tinha 36 anos. Não achava que estava preparado para ser pai ainda, mas... Ela está aí, com três anos e meio agora”.

Desde as primeiras palavras, Karini fala diretamente aos espectadores, por vezes voltando o olhar para o vídeo, sem nunca se desligar da relação com a plateia. Alguns índices parecem indicar que ele tem propriedade sobre as palavras que profere: sua disposição corporal aparenta relaxamento (ele repousa a mão na cintura, coça o nariz, gesticula livremente com o fluxo da fala); sua expressão facial é séria, porém simpática, por vezes deixando aparecer um sorriso tímido; seus olhos encaram o público, mas frequentemente se viram para baixo, como se olhasse para dentro de si, buscando palavras para continuar; uma profusão de pequenos silêncios sugerem acessos à memória, e provocam a impressão de que o conteúdo toca o ator, de que falar é difícil.

Por um lado, identifico um esforço de investir a oralização de certa naturalidade, reproduzindo um modo de falar que

discrepâncias significativas.

talvez seja próprio do ator, e que é claro e vivaz: Karini separa bem as frases, variando o ritmo e o tom, introduz pequenos cacos na interação com o público (“Ela é linda, [pergunta a um espectador] não é linda?”) e até finge se esquecer de detalhes (ao listar as amigas imaginárias da filha: “Coração... Flor... Joanhinha... Abelha... Tem aquela que eu sempre esqueço... Ah! Bruxinha boa!”).¹² Ao mesmo tempo, outros índices dão a perceber que a fala foi construída e decorada: há frases mais rebuscadas que não se misturam homoganeamente às frases cotidianas; por vezes, o esforço de explicar um pedaço específico, sublinhando seu sentido, gera uma variação de tom tão marcante que a fala perde a naturalidade; e a projeção da voz, indispensável para ser ouvido com clareza sem o auxílio de microfones, faz com que certas declarações ganhem uma amplitude sonora desproporcional à delicadeza que sua formulação pareceria sugerir.

Afirmo, assim, que a imagem construída pelo ator não está inteiramente apoiada na ilusão de que tais palavras estariam sendo proferidas naquele momento pela primeira vez. Ainda que o espectador não saiba em que proporção a fala é improvisada ao vivo, é evidente que há um roteiro, que se está diante de um espetáculo repetível ao longo de uma temporada de apresentações. Se, por um lado, é inevitável conviver com índices que denunciam o caráter de construção, por outro, a performance do ator esforça-se com tal esmero para simular uma espontaneidade, que o público é como que convocado a superar a contingência da simulação teatral e fruir daquele instante como uma cópia autêntica do relato performado pela primeira vez no processo de ensaios.

¹² Sobre a simulação do esquecimento, no dia em que assisti ao espetáculo ao vivo, lembro-me de que a filha do ator por acaso estava na plateia, e, se minha memória não falha, ela mesma teria falado o último item da lista em voz alta. O efeito foi para mim marcante: a presença física da menina reconfigurou minha percepção, não só pelo atestado de veracidade, mas, de certo modo, sua espontaneidade denunciava a rigidez da construção performática do pai.

Seria inviável tentar dissecar o discurso dos atores, de modo a perceber as nuances da transformação dramatúrgica efetuada por Daniela Pereira de Carvalho. Contudo, é evidente – ao menos nesta instância de análise, ainda que o público, ao vivo, não tenha necessariamente a mesma clareza – que as histórias pessoais que surgiram nos ensaios sofreram algum tipo de síntese antes de atingir a forma final, repetível (com alguma diferença) como espetáculo, e passível de ser transcrita em um texto e arquivada com a assinatura da dramaturga. É claro também que essa escrita dramatúrgica esforçou-se por captar, reproduzir e recriar uma forma relativamente fragmentária e balbuciante de narrar as histórias, confiante de que a apresentação cênica dessa forma contribuiria para a verossimilhança da exposição.

A questão que coloco diz respeito à autoria, ou seja, à legitimidade da associação das palavras faladas às figuras que as proferem no instante cênico. O processo de se instigar a memória dos atores e processar seus relatos, até se chegar à forma final de exposição, não é tematizado pelo espetáculo. É, portanto, razoável que o público desconsidere o papel da dramaturga e perceba o relato como uma versão atualizada do discurso proferido nos ensaios. Sem dúvida, o surgimento de uma voz *over*, que precede os depoimentos, denuncia a presença de uma instância autoral. Mas essa voz aparece separada, revestida de uma qualidade discursiva própria, como se seu papel fosse de comentadora, como se apenas introduzisse as imagens. A dramaturga, segundo essa minha leitura, apenas facilitaria o acesso às falas dos próprios atores, em vez de propriamente manipular o discurso.

Identifico, em contrapartida, nos relatos proferidos em cena, uma estrutura retórica recorrente. Nela, há sempre a introdução de um tema central, seguida da exposição de algumas particularidades, e, ao fim, são tecidos comentários conclusivos, que, mesmo que associáveis à experiência do relator,

têm um caráter de sabedoria popular, de senso comum, e reivindicam dizer verdades sobre o mundo.

José Karini, ao apresentar a história do nascimento da filha, começa falando de seus brinquedos, e logo chega à declaração:

Eu sei que é clichê dizer isso, mas não tenho nenhuma outra maneira de dizer: A morte da minha mãe e o nascimento da minha filha foram as duas coisas que realmente aconteceram comigo [...]. Uma grande perda e um grande ganho que desembaçaram o meu olhar viciado sobre a vida e que me fizeram enxergar pequenos detalhes importantes.

Em seguida, expõe uma inquietude particular, mas que parece espelhar a experiência de muitos: “Eu me lembro de ter pensado, quando a gente entrou, pela primeira vez, com a Helena no colo, saindo da maternidade: [...] E agora? Tem um bebê aqui, o que eu faço com ele?” Cita detalhes de sua rotina cuidando da filha e finaliza reafirmando seu encantamento por ela: “A Helena me expandiu por inteiro. Quando, hoje, eu olho para ela, eu sei que, daqui pra frente, a minha vida continua ali, nela, não mais em mim... É uma espécie de amor que alarga”.

Quando toma o palco a atriz Cristina Flores, há, por instantes, uma simulação de continuidade, como se ela, falando de seu pai, fosse a filha citada no relato de José Karini. O vídeo projetado ao fundo, sem som, passa a figurar o próprio Karini, brincando com uma criança. Passado esse jogo, o discurso não continua a investir em tal paralelismo, apesar de a atriz ocasionalmente olhar o vídeo atrás de si, assim como Karini o fazia. “Meu pai também, eu conheci muito pouco”, introduz a atriz, “ele morreu quando eu tinha oito anos”. Ela fala de sua falta de lembranças: “Não lembro quase nada dele, quase nada. Uma ou duas memórias confusas de brincadeiras

e só”. Lista algumas delas e fala do sofrimento de viver sem uma figura paterna: “Eu sei que eu senti muita falta de ter um pai. E muita vergonha também por não ter. Em todas aquelas comemorações de colégio, reunião de pais”. E logo o discurso chega em um momento de reflexões mais generalizantes: “É muito difícil perder pai ou mãe em qualquer momento da vida... A peculiaridade de se perder na infância é que não temos tempo de apreender muito bem a pessoa em si”.¹³ Ela conclui numa nota positiva: “Dizem que ele jamais me deixaria ser atriz, que se ele estivesse vivo isso não teria acontecido... Me consola um pouco a ideia de que, de alguma maneira, a morte do meu pai abriu caminho para que eu me tornasse o que eu sou”.



Dilacerado, foto de cena. No palco: Cristina Flores. No vídeo projetado: Maria Eduarda Silva Karini e José Karini. Fotógrafa: Simone Rodrigues.

¹³ Na segunda temporada, esse trecho foi cortado.

O terceiro relato, de Letícia Isnard, foi substituído, na segunda temporada, pela cena supracitada do diálogo após a chuva. Sua fala começa por uma extensa descrição das propriedades dos cachimbos e de seus acessórios. Logo, ela se explica: “Este cachimbo era do meu pai que morreu quando eu tinha 15 anos”. Fala das lembranças: “Engraçado como, com o tempo, tudo, até mesmo nossos próprios pais, podem – pouco a pouco – ir se apagando da nossa memória, se transformando em vapor, se resumindo a fotos e ausência”. E, ao fim, fala positivamente do investimento afetivo nos objetos do passado: “De certa maneira, essas coisas desenham novamente na minha memória a imagem perdida do meu pai”.

O quarto ator, Saulo Rodrigues, começa citando versos de Maiakovski e, em seguida, resume a biografia do poeta. Desmonta subitamente essa exposição: “Mas, para falar a verdade, eu não sei nada sobre Maiakovski. [...] Só conheço esse pedacinho de poema e tenho apenas uma impressão intuitiva do que ele quer dizer”.¹⁴ Cita então seus próprios fatos biográficos: “Eu nasci em 1975, tenho 30 anos, sou ariano [...]”. E introduz a questão central de seu relato: “a maior perda com a qual eu tenho que lidar, diariamente, na minha vida, é exatamente a que me faz falar de coisas que conheço pouco e mal: a perda do desejo agudo pelo saber”. Passa então a um relato autodepreciativo: “Eu tenho excelente memória, mas o que ela armazena são jingles de comerciais e séries de TV dos anos 80, que eu assistia quando era criança (faz uma cena imitando os personagens do seriado *Chaves*)”. Depois da extensa pantomima cômica, continua: “Eu tenho muita dificuldade em me concentrar para ler um livro, às vezes uma única página exige de mim um esforço de dezenas de minutos. Eu não tenho a menor vontade de sentar para estudar, para aprender”.

Mas, a seguir, justifica suas deficiências em função das

¹⁴ Na segunda temporada, a citação a Maiakovski que emoldurava o relato foi cortada.

condições socioeconômicas: primeiro fala da dificuldade de ganhar dinheiro e diz que nasceu “em uma estrutura social que não estimula, que não dá real valor ao saber, à produção do conhecimento. Eu percebi também que todo mundo da minha idade, cedo ou tarde, se depara com essa perda”. E, então, a imitação dos personagens do seriado *Chaves* é recontextualizada em seu discurso engajado: “Estamos exatamente devolvendo o lixo que nos ensinaram, os tais enlatados, lixo comercial, industrial. [...] Eu devolvo o lixo porque é tudo o que eu tenho pra processar dentro de mim”. Termina sua fala com uma série de denúncias: “Eu descobri que, nos últimos anos, o índice de reprovação nas escolas de ensino médio do Rio de Janeiro diminuiu consideravelmente. Agora, vocês sabem por quê? Porque os alunos não podem mais ser reprovados”. Volta a citar Maiakovski, antes de concluir: “Hoje em dia, eu tenho a impressão de que o que se quer é reduzir toda a nossa consciência a uma fórmula simples, bem cartesiana, bem manipulável”.

Acompanhando o desenvolvimento dos discursos dos quatro atores, não se pode apontar para uma recorrência temática restrita ou para um modo comum de processar as informações. De fato, tem-se a impressão de quatro histórias, quatro sujeitos, quatro modos de enunciação. Sugiro, em contrapartida, que essa perspectiva de variedade é resultado de uma estruturação dramatúrgica que molda discursos fechados e coesos, embasados em premissas lógicas aceitas amplamente, e que, por isso, limita a dissonância que uma proposta de apresentar quatro autores, com vozes particulares, poderia produzir.

O amor do pai pela filha, no primeiro relato, poderia fazê-lo perder-se em um sentimentalismo sem fim, ou em um excesso de exemplos banais. Mas, em vez disso, o ator modula os instantes emotivos com a citação de fatos e reflexões que reforçam a ideia de um “amor de pai” – a cena de chegar com

o bebê em casa pela primeira vez e a declaração de um amor maior do que o até então experimentado são imediatamente reconhecíveis e carregam sentidos inquestionáveis – apresentando suas sensações com uma clareza de autoanálise que deveria ser considerada estranha (ou no mínimo inusual) para um relato ordinário, de um sujeito ordinário.

A filha que não lembra bem do pai igualmente tem clareza e poder de síntese ao descrever suas emoções, e mesmo distanciamento suficiente para oferecer uma conclusão positiva para a perda, ao final. Ainda que a solução do terceiro relato para o esquecimento seja mais difícil – esboçando uma ideia de superação pelo investimento afetivo no objeto inanimado –, o discurso não é aberto o suficiente para que se questione a estranheza desse regime melancólico. Pois a atriz justifica sua extensa (e inicialmente descontextualizada) descrição das propriedades do cachimbo, típica de programa jornalístico (fria, sem mergulhos subjetivos), com uma ideia-chave autossuficiente: “esse cachimbo era do meu pai que morreu quando eu tinha 15 anos”. Subitamente, a explanação adere a um sentido, não importa qual, porque ele não está em questão, ele já é sabido, afinal todos nós já perdemos um ente querido.

Na fala do quarto ator, mesmo a imitação dos personagens de *Chaves* não consegue ser apenas uma piada, um rabisco de cena – ela é funcionalizada por um discurso lógico-conclusivo que expõe um retrato de uma juventude sob a égide do capitalismo alienante. Não interessa aqui analisar se tal retrato é ou não coerente com a realidade, ou a que estrutura de pensamento ele faz referência. Sugiro, contudo, que o relato de vida do ator é tipificado por uma argumentação amplamente aceita em seus termos gerais, e que, por isso, nem o relato ganha singularidade nem é possível colocar seus argumentos em questão, criticá-los, desmontá-los.

O problema, julgo, está também na forma performática de darem vida às palavras em cena. Assim como descrevi

a respeito da performance sincera de José Karini, os atores Cristina Flores e Saulo Rodrigues parecem reforçar, com a voz e a corporeidade, a aderência ao próprio discurso: enquanto Cristina se mostra tocada, Saulo é mais explicativo.

Concentrada em uma posição fixa no palco, sob um foco de luz, Cristina Flores demonstra ter dificuldade de encarar os espectadores, olhando muito para baixo, e sustentando um meio-sorriso ao longo do relato. Sua fala é mais encadeada do que a de Karini, menos pausada, e o modo como mistura construções de frase banais com outras poeticamente complexas é especialmente eficaz em mascarar a alternância de inflexões. Tenho a tendência a acreditar, ainda mais fortemente do que em relação a Karini, que o discurso proferido é dela, que ele está brotando de sua memória, de sua experiência pregressa, devido, julgo, a uma habilidade técnica específica dessa atriz de se apropriar de uma sequência de frases e oralizá-las como um fluxo contínuo.

Cito dois exemplos dessa habilidade: perto do fim do relato, por alguns instantes, ela assume um tom de voz mais nasalado, e isso parece indicar que ela estaria à beira das lágrimas. Logo em seguida, ouve-se uma das frases menos cotidianas de seu discurso: “Morrer assim tão jovem é uma coisa que se deve evitar”. Ela troca de inflexão, abandona o nasalado, e pronuncia tal frase de modo propositalmente artificioso, com um volume mais alto, como se a recitando. Mas, justamente pelo fato de a recitação ter sido antecedida por um momento em que quase chorou, a mudança de tom se parece com uma tentativa de esconder a emoção, no momento em que ela estaria se tornando visível no corpo, e essa informação subliminar acaba mascarando o caráter de montagem da fala.

Similarmente, em suas últimas frases – “Me consola um pouco a ideia de que, de alguma maneira, a morte do meu pai abriu caminho para que eu me tornasse o que eu sou... Embora um vazio insistente permaneça em mim, ele também

uma parte de mim” –, ela parece quase chorar no trecho “o que eu sou”, e, depois de uma pausa breve, como se tomando fôlego, sublinha a palavra “insistente” com força, separando as sílabas. É provável que o relato íntimo emocione a atriz, mas a inteligência e a precisão com as quais escolhe os sentidos da frase e os reforça sonoramente denotam que ela tem controle sobre sua expressão, e esse controle, utilizado habilmente, substancia a impressão de que o discurso é próprio e é sincero.

Diferente de Cristina Flores, Saulo Rodrigues parece especialmente inábil em produzir um registro oral que carregue a mesma impressão de espontaneidade. Desde o início do relato, sua voz tem volume, suas palavras são bem articuladas, as pausas entre os blocos de fala são longas, e, com isso, percebe-se o abismo entre sua construção oral e um registro mais cotidiano. É marcante o modo como reforça sonoramente os sentidos de cada pequeno trecho do discurso, esclarecendo-os (algo que José Karini também fazia, em menor grau, e Cristina Flores esforçava-se para mascarar). A ausência da ilusão de espontaneidade, contudo, não faz dele um mau ator, nem subtrai de sua fala o caráter de discurso verdadeiro. Ao contrário, ao sublinhar oralmente as palavras, ele parece reforçar a mensagem do relato, de denúncia das deficiências do sistema educativo. Problemática, portanto, é a autoridade que seus argumentos ganham, apoiados pela performance de uma espécie de professor enfático, que aparenta ter razão em seus argumentos, ainda que fale apenas o que é amplamente sabido.

Quando descrevi a peça *Vida, o filme* e alguns de seus personagens, afirmei que, apesar de se repetirem padrões nos percursos argumentativos de alguns personagens, havia abertura para negociação no ato de olhar para tais figuras. Quando Andy ou Johnny chegavam a momentos nos quais proferiam discursos mais complexos e próximos de algo que poderia ser considerado verdadeiro, era preciso ter aprendido a lidar com

a justaposição incoerente de clichês para conseguir ouvi-los. Justamente por terem sido criados sob um regime de estranheza e montagem, naquela peça, eles podiam portar discursos verdadeiros e falsos, razoáveis e absurdos, sem que a chave de decifração fosse unívoca. Em contato com as reflexões de Neal Gabler, tais tipos produziam imagens que espelhavam os exemplos do autor sem meramente ilustrar um ponto de vista mestre.

Invoco, brevemente, a argumentação de Erin Meyers a respeito do fenômeno da celebridade nos dias atuais. Segundo a autora, quando o público entra em contato com detalhes íntimos das vidas de figuras notórias, raramente há uma única visão sendo apresentada, uma imagem mais correta do que outras. Há, sim, uma profusão de facetas, que podem ser acessadas em contato com diferentes fontes jornalísticas, e elas não necessariamente apontam na mesma direção. Um dos aspectos que fazem, por exemplo, a cantora Britney Spears (principal exemplo de Meyers) gerar tanto interesse público, seria a complexidade da construção de sua imagem. Mesmo as versões de si ofertadas pela própria cantora, em entrevistas e declarações públicas, são, segundo Meyers, repletas de contradições, pois “sua versão da ‘verdade’ é tão mediada quanto as histórias disponíveis nas revistas de fofocas. Fundamentalmente, é responsabilidade do público juntar os pedaços da *persona* estelar de Britney Spears, de um modo que seja socialmente significativo e prazeroso para ele” (Meyers, 2009: p. 897).¹⁵ A ideia de que a verdade é uma negociação de visões, algumas delas indesejadas pelo próprio objeto do olhar (e nem por isso menos verdadeiras), é, segundo a autora, central para a manutenção do interesse a respeito da figura célebre e de sua biografia.

¹⁵ “[...] her version of the ‘truth’ is just as mediated as the stories available in the gossip magazines. Ultimately, it is up to the audience to put together the pieces of Britney Spears’s star persona in a way that is socially meaningful and pleasurable to them”. Tradução minha.

Em *Dilacerado*, o objetivo do grupo Os Dezequilibrados não foi o de construir figuras célebres, mas o de apresentar sujeitos comuns, ou, como nomeei anteriormente, atores comuns. A encenação de seus relatos pessoais, contudo, parece os ter transfigurado em figuras de reconhecimento facilitado. Em minha opinião, a dramaturgia de Daniela Pereira de Carvalho organizou o material surgido nos ensaios de modo a apaziguar o jogo de contradições, construindo, assim, discursos por demais coesos e próximos do senso comum, como se o ator comum precisasse do clichê para se expressar – “Eu sei que é clichê dizer isso, mas não tenho nenhuma outra maneira de dizer”, diz José Karini em seu relato, e esse mote parece ter contaminado a proposta espetacular como um todo.

O clichê em si não é o problema, o problema é a dificuldade que tem o espectador de percebê-lo como tal e, assim, contar com a possibilidade de desmontá-lo. Pois a direção de Ivan Sugahara tampouco cria fissuras no discurso performático, em vez disso, ela se utiliza da gestualidade física e vocal dos atores para ilustrar um percurso emocional tipicamente esperado de um relato íntimo.

Ao deixarem de representar personagens para apresentar sujeitos que vibram similarmente às suas *personae* cotidianas, o grupo parece ter tirado da realidade inclusive seu potencial de ser divertida. Quando, em *Vida, o filme*, deparamo-nos com a crítica ao *reality show*, na filmagem do dia a dia de Andy, há graça na banalidade, ela é repleta de eventos inusuais: Andy se masturba na frente das câmeras, o locutor revela suas taras sexuais, e, ao fim, Andy chega a morrer e ressuscitar. Em *Dilacerado*, até as imitações de *Chaves* tem um grau de culpa. A espetacularização da realidade cotidiana, denunciada na primeira peça com humor, parece não fazer parte do universo da segunda peça, e essa é uma falsa aparência. É como se não se estivesse igualmente construindo imagens, ou como se não se estivesse ciente de que essas formas imagéticas são

amplamente compartilhadas pelo telejornalismo e pela indústria do entretenimento, indústria da qual o grupo, em alguma medida, também faz parte.

Percorri o caminho de pensar a melancolia de *Dilacerado* à luz da apropriação paródica de *Vida, o filme*, no esforço de compreender o salto autobiográfico do grupo Os Dezequilibrados como uma demanda de seu percurso artístico. Nesse sentido, meu pareamento de espetáculos falha em identificar uma continuidade direta. Para estabelecer uma via de acesso mais autêntica ao real, julgo ter sido necessário ao grupo substituir a paródia cômica por uma espécie de emotividade calcada no senso comum.

A sinceridade que legitima a mimese de Estamira

Admito que estou sendo impreciso ao chamar de “emotiva” a expressão em *Dilacerado*, atribuindo a este termo uma conotação pejorativa. Com essa adjetivação, pareço afirmar que haveria um excesso na forma pela qual aqueles atores apresentam nos corpos emoções que os relatos teriam neles suscitado. Quero precisar o incômodo que sinto diante daquelas e de outras imagens, para não confundir esse incômodo com o desprezo que Georges Didi-Huberman identifica quando, diante de um sujeito “exposto aos outros na nudez de sua emoção”, alguém tece o comentário: “ele é patético” (Didi-Huberman, 2016: p. 19). Minha crítica não está direcionada à expressão da paixão, como se ela fosse “uma fraqueza, um defeito, uma impotência” (p. 21), como se a moderação fosse uma alternativa mais apropriada.

Pelo contrário, busco apontar para o problema da potência naquilo que Patrick Charaudeau chama de “efeito patêmico”. As escolhas que o ator faz e, em alguma medida, o controle que exerce sobre a expressão de suas emoções no palco têm efeito sobre o espectador, ainda que não se trate de uma garantia de efeito: “Podemos exprimir uma emoção sem querer comover e, no entanto, comover, podemos querer comover e não conseguir” (Charaudeau, 2007). Charaudeau sugere, no âmbito da análise do discurso, que apesar da inviabilidade de se mapear as qualidades das sensações experimentadas pelo emissor, é possível, por outro ângulo, “estudar o processo discursivo pelo qual a emoção pode ser colocada, ou seja, tratar esta como um *efeito visado* (ou *suposto*), sem nunca ter a garantia sobre o *efeito produzido*”.

Nesse sentido, associo meu incômodo ao que me parece

ser o efeito visado por certas construções imagéticas, à força com a qual elas produzem (potencialmente) um engajamento afetivo no público, quase como se o impusessem – chorar com o ator ou a atriz, ou ao menos simpatizar com sua dor, seria a única resposta possível, a única correta –, e há um problema, a meu ver, nessa obrigação.

No esforço de continuar mapeando esse incômodo, invoco, brevemente, duas imagens, que ficaram comigo após o espetáculo baiano *O sapato do meu tio*, a que assisti em 2013, dirigido por João Lima, com os atores Alexandre Luís Casali e Lúcio Tranchesi. Na peça, acompanha-se a história de dois personagens fictícios, que percorrem cidades pequenas com uma carroça, apresentando números de palhaçaria. O tio, mais velho, apresenta um número solo em cada cidade, e o sobrinho o auxilia. Percebendo sua saúde se deteriorar, o tio se vê obrigado a ensinar as habilidades da profissão ao sobrinho, que é ingênuo e inexperiente. Depois de uma série de dificuldades, o sobrinho estreia ao lado do tio. Mas, no mesmo dia, o tio morre, e cabe então ao sobrinho dar continuidade ao ofício. O enredo do espetáculo é singelo, e os atores, sem falar uma palavra e apoiados em uma técnica de palhaçaria precisa, parecem plenamente identificados com os personagens.

Na história, após a estreia meio atrapalhada do sobrinho, os personagens bebem para comemorar e, alegres, riem com descontração (situação inédita, já que até então o tio tratava o sobrinho com rispidez). O tio morre no meio dessa comemoração (o espectador já antecipava essa morte por alguns índices), e o sobrinho por algum tempo acha que se trata de uma brincadeira do tio, um fingimento. Finalmente, ele percebe o acontecido e reage a essa nova realidade, incorporando estados de choque, desespero, e, por fim, resignação. A cena é tristíssima, especialmente, a meu ver, por certo tom interpretativo próximo de um psicologismo realista, que não resvala para o exagero, esforçando-se por mostrar as sutilezas da dor

do sobrinho, sem apontar para uma diferença entre ator e personagem. Falo de uma espécie de eficácia mimética, e cito-a percebendo-a desejável como proposta performática – a permanência de tal espetáculo em circulação por tantos anos é signo, julgo, da habilidade que tais artistas têm de apresentar a história de modo especialmente cativante.¹

A primeira imagem para a qual chamo a atenção no espetáculo é a do momento em que o sobrinho toma conhecimento da morte do tio. Percebo tal cena como especialmente longa: movimentando-se pelo palco, simulando estar em choque, é como se a possibilidade de tocar o espectador, fazendo-o reconhecer a dor retratada, fosse explorada em seu grau máximo de potência. O ator não apela para o exagero, pelo contrário, suas soluções interpretativas são encadeadas com sutileza, e, como espectador, sinto-me convocado a me envolver com a intensidade emocional da cena, ou ao menos a reconhecer a qualidade da verossimilhança de tal construção psicológica.

A segunda imagem que cito vem logo depois, nos instantes finais da peça. Após a apresentação de signos que indicam uma passagem de tempo na diegese, presencia-se a inversão dos papéis: o sobrinho, agora mais velho, tem um aprendiz inexperiente (interpretado pelo ator que antes fazia o tio). A incorporação de uma gestualidade mais lenta e pesada pelo primeiro ator acompanha o delineamento de uma leveza juvenil no corpo do segundo. Essa cena final é muito rápida, mas a troca de pesos entre os dois atores imprime de modo tão claro

¹ O espetáculo estreou em 2005 na Bahia e, em 2013, quando o assisti na programação do festival Cena Brasil Internacional, no Rio de Janeiro, ele já havia tido uma extensa carreira, contabilizando mais de 300 apresentações no Brasil e no exterior. Cf. blog do espetáculo *O sapato do meu tio*. Disponível em: <<http://osapatodomeutio.blogspot.com.br>>. Cf. também verbete da Enciclopédia Itaú Cultural: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento635862/o-sapato-do-meu-tio>>. Há, no Youtube, dois registros em vídeo do espetáculo completo: <https://youtu.be/PmY8_SErVpQ> e <<https://youtu.be/25RU9ZSOg1Y>>. Acesso em: novembro/2019.

e imediato a transformação do tempo (e aponta, em termos de significado, para o embrutecimento da vida, acabando por justificar a postura rígida do tio) que ela me toca de forma muito mais intensa do que a anterior, ainda que igualmente aponte para um trabalho de virtuosismo interpretativo. Talvez pela rapidez com que apareça e desapareça, talvez pela iluminação menos intensa, haja algo que permaneça estranho, mesmo com a evidência de seu significado, algo que não consigo ver bem, e que me parece possibilitar que o compreenda de modo particularmente meu.

Estamira – beira do mundo

Utilizei-me do exemplo de uma peça de ficção, que homenageia a tradição da palhaçaria e do teatro de rua, para introduzir a análise de um espetáculo que borra as fronteiras entre o biográfico, o autobiográfico e o documental: *Estamira – beira do mundo*, monólogo de 2011, protagonizado por Dani Barros e dirigido por Beatriz Sayad. A peça é inspirada no filme *Estamira*, de 2004, de Marcos Prado, que, por sua vez, documentou momentos da vida de Estamira Gomes de Souza, uma mulher brasileira, falecida em 2011, que trabalhava catando lixo no aterro sanitário de Jardim Gramacho, município de Duque de Caxias, Rio de Janeiro.

No documentário de 2004, Marcos Prado apresenta uma montagem de registros filmicos inéditos, nos quais ele entrevista a própria Estamira e grava imagens de seu cotidiano, ao longo de alguns anos. Na peça de 2011, Dani Barros interpreta Estamira, alternando cenas em que encarna a retratada – por meio da oralização de suas palavras e da assunção de uma gestualidade física e vocal que remete a ela – e momentos em que a atriz parece falar de sua própria vida. Nesses momentos, ela relata sentimentos e experiências pessoais, especialmente

aqueles ligados ao convívio com sua própria mãe, falecida, que, assim como Estamira, tinha distúrbios psíquicos.

A recepção crítica ao espetáculo foi amplamente favorável. No Rio de Janeiro e em São Paulo, os críticos Bárbara Heliodora, Tânia Brandão, Macksen Luiz, Luiz Fernando Ramos, entre outros, teceram elogios irrestritos. Por sua atuação, Dani Barros ganhou os prêmios Shell-RJ, APTR, APCA e Questão de crítica. Depois da temporada de estreia no Rio de Janeiro, em 2011, na Sala Rogério Cardoso, porão da Casa de Cultura Laura Alvim, a peça foi apresentada no Teatro Leblon e, no ano seguinte, estreou na cidade de São Paulo. A partir de 2013, circulou por várias cidades brasileiras, e voltou a ser apresentada no Rio de Janeiro, em 2016. Por essa breve síntese da carreira do espetáculo, é possível notar que *Estamira – beira do mundo* é uma peça de sucesso.

Tal sucesso não parece, todavia, resultar de um investimento massivo em publicidade, comum em peças de um circuito mais comercial. Dani Barros também não é famosa – ainda que tenha participado de novelas e seriados da Rede Globo, tais trabalhos não fizeram dela uma figura notória. As escolhas da produção do espetáculo, sob um olhar imediato, tampouco carregam *glamour*: o porão da Casa de Cultura Laura Alvim é um espaço que não garante afluxo de público, nem dispõe de uma estrutura física invejável – a sala é exígua, as cadeiras são desconfortáveis, a estrutura de som e iluminação beira a precariedade. Segundo matéria jornalística anterior à estreia (Reis, 2011), o espetáculo faria sua primeira temporada no Teatro Maria Clara Machado, no Planetário, espaço que, por sua vez, era um dos mais sucateados da rede municipal de teatros do Rio de Janeiro. Não estou sugerindo que haja uma proximidade temática entre os espaços sucateados e o lixão ocupado pela personagem Estamira, mas apenas que o sucesso que mencionei deve ser considerado segundo critérios adequados a um teatro carioca alternativo, e não a

um circuito mais lucrativo, ocupado por grandes produções musicais ou peças com atores famosos.

A peça – inicialmente financiada por recursos públicos oriundos do extinto Fundo de Apoio ao Teatro (FATE) da cidade do Rio de Janeiro – é um projeto da própria Dani Barros. Formada pela UNIRIO e pela Escola Nacional de Circo, a atriz participou, ao longo de sua carreira, de espetáculos de uma série de diretores atuantes no circuito teatral carioca, tendo integrado, nos anos 1990, a companhia teatral Os Fodidos Privilegiados, dirigida por Antônio Abujamra e João Fonseca. Também marcante para seu currículo foi a participação no grupo Doutores da Alegria, por mais de 10 anos, apresentando-se como palhaça em hospitais do estado do Rio de Janeiro.

Cito trechos de entrevista da atriz à revista de domingo do jornal *O Globo*, publicada na semana anterior à estreia do espetáculo. Indagada sobre o interesse pelo filme de Marcos Prado, ela diz: “Nunca chorei tanto num filme. Já comecei a chorar nos créditos iniciais. [...] Escrevi para o (diretor) Marcos Prado dizendo que estava apaixonada por aquela profeta do lixão” (Barros, *apud* Ventura, 2011). Sobre a semelhança com sua própria história de vida, responde:

Minha mãe era bipolar. Desde pequena frequentei vários hospitais psiquiátricos. Vi coisas muito revoltantes no tratamento. Ela tomou eletrochoques, foi dopada, morreu sequelada em 2001. Quando isso aconteceu fiquei muito indignada, queria escrever uma carta, botar a boca no mundo. Ao ver o filme, falei: “É aquela carta que eu queria escrever”.

O repórter pergunta, ainda, por outra coincidência entre ela e Estamira, e Dani Barros responde: “A relação com o lixo. Sempre que eu ia à praia, ficava catando saquinho, conchinha, copinho. Achava que eles iam sentir frio à noite”.

Em outra reportagem do jornal *O Globo*, à época da morte de Estamira, três meses antes da estreia do espetáculo, aparece uma foto da atriz nos ensaios, acompanhada praticamente da mesma sequência de informações: “[...] a identificação com Estamira foi imediata. Sentada num cinema em Botafogo, [...] a atriz não conhecia a personagem principal, suas histórias nem seu pensamento. Mas a mulher que surgia na tela, suas reflexões e causos a fizeram chorar do primeiro *frame* aos créditos finais” (Reis, 2011). Dani Barros então revela, em suas palavras: “Assisti ao filme e fiquei abalada, emocionada com todo aquele discurso poético e filosófico impregnado de consciência. Ela era uma porta-voz de todas as pessoas que estão ali jogadas” (Barros, *apud* Reis, 2011). E continua, sem entrar em detalhes a respeito da doença da mãe: “Dizia muita coisa que eu queria falar, e eu me identifiquei porque frequentei muitos hospitais psiquiátricos, minha mãe também tinha questões...”. A atriz comenta, ainda, seu encontro ao vivo com Estamira, na casa desta em Campo Grande: “Ela estava [...] com o mesmo discurso iluminador em relação à loucura da sociedade em que vivemos, coisa que vi e vivi de perto [...]”. O repórter cita por fim o filme de Marcos Prado, e reproduz um depoimento do cineasta: “[...] o meu trabalho se perpetua com a peça da Dani. Não há ninguém mais apropriado para fazer essa releitura do filme, pelo talento como atriz e pela vivência” (Prado, *apud* Reis, 2011).

A afirmação de Marcos Prado deixa claro não só que ele apadrinha a iniciativa de Dani Barros, mas também que ele a considera uma continuadora ideal para seu projeto de documentário, chamando o trabalho dela de uma “releitura do filme”. A estranheza que poderia causar tal ideia de transposição artística – “reler” um documentário com filmagens do cotidiano de uma pessoa, por meio da representação no palco de tal pessoa e de suas falas – é apaziguada pelas duas qualidades essenciais de Dani Barros, ressaltadas ao longo de ambas

as reportagens: o talento como atriz e a experiência de vida.

Um documentário no teatro

Que suposições e expectativas caracterizam nossa ideia de que um filme seja um documentário? O que trazemos para a experiência de assistir a um filme que seja diferente quando deparamos com o que consideramos ser um documentário e não outro gênero de filme? No nível mais fundamental, trazemos a suposição de que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que compartilhamos. [...] Essa suposição baseia-se na capacidade da imagem fotográfica, e da gravação de sons, de reproduzir o que consideramos serem as características distintivas daquilo que foi registrado (Nichols, 2012: p. 64).

Para o pesquisador Bill Nichols, ao assistirmos a um documentário fílmico, uma série de expectativas balizam nossa recepção. Uma delas, talvez a mais significativa, é a predisposição a crermos que, em alguma medida, as imagens que se sucedem diante de nossos olhos apresentam pessoas, coisas e lugares que também poderíamos ver, por nós mesmos, fora da tela, no “mundo histórico que compartilhamos”. Contudo, Nichols ressalta, “essa é uma *suposição*, estimulada por características específicas de lentes, emulsões, óptica e estilos, como o realismo”. Aquilo que ele chama de “fidelidade do registro” – isto é, a habilidade do aparato técnico de captar aspectos visuais e sonoros do mundo e reproduzi-los, aliada a estilos de representação imagética que reiteram modos compartilhados de reconhecimento (ele cita o “realismo”) – facilita a crença do espectador de que os eventos retratados teriam acontecido mais ou menos do modo como são mostrados. Ainda assim, a longa tradição do documentário fílmico, somada ao nosso

costume de assistir a eles, deve nos permitir perceber que:

ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos [nos] deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares (p. 47).

Nos exemplos que cita ao longo do seu estudo, Nichols enumera tanto modos de tornar evidentes para o espectador as especificidades da mediação imposta pela visão do documentarista, quanto modos de investir na impressão de transparência, ou seja, na ilusão de que a realidade está sendo apresentada como ela supostamente é. Nichols ressalta o papel da tecnologia de captação, continuamente aperfeiçoada desde o fim do século XIX, em produzir a crença numa “correspondência estreita entre imagem e realidade” (p. 19), parecendo “garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar *impressão* de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído” (p. 19-20).

Ao se deslocar a questão do documentário para o teatro, muitos estudiosos ressaltam a importância do “registro autêntico” para estreitar a distância entre a apresentação cênica e a realidade do mundo compartilhado. A definição de Patrice Pavis para o que seria o “teatro documentário”, apesar de algo restritiva – “Teatro que *só* usa, para seu texto, documentos e fontes *autênticas*, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (Pavis, 1999: p. 387, grifos meus) –, aponta tanto para a função autenticadora do documento quanto para um reprocessamento, uma montagem, em acordo com a visão de um dramaturgo. Ele associa a tendência documental no teatro a “uma resposta ao gosto atual pela reportagem e pelo documento-verdade, à influência dos meios de comunicação de massa [...] e ao desejo de replicar segundo

uma técnica similar”.

Outros pesquisadores, como Carol Martin, preferem propor uma espécie de indistinção entre alguns termos, como se fossem intercambiáveis:

O teatro e a performance que se ocupam do real tomam parte na ampla obsessão cultural com a captura do “real” para consumo, mesmo que aquilo que entendemos como real seja continuamente revisto e reinventado. O teatro do real, também conhecido como teatro documentário, ou como docudrama, teatro *verbatim*, teatro baseado na realidade, teatro da testemunha, teatro do tribunal, teatro não ficcional ou teatro do fato, tem por muito tempo sido importante pelos temas que apresenta (Martin, 2012: p. 1).²

Essa postura, recorrente em alguns estudos recentes, ao dedicar pouca atenção às especificidades das diferentes terminologias cunhadas ao longo do século XX, aponta para a dificuldade de categorização, face à atual multiplicidade de modos de fazer o “real” aparecer em cena. No caso de Carol Martin, o “teatro do real”, no singular, acaba figurando como termo substituto (dando inclusive nome para seu livro de 2013), como se englobasse os demais. Quando, por exemplo, a pesquisadora cita a influência de alguns artistas do século XX na cena da atualidade, sugere que sua intenção, como autora, “não é propor uma linhagem, mas chamar a atenção para a importância que tiveram as novas abordagens na performance, no design e na direção, ajudando a *gerar* o teatro do real” (Martin, 2013: p. 31, grifo meu).³ Mas ao apontar para sua

² “Theatre and performance that engages the real participates in the larger cultural obsession with capturing the ‘real’ for consumption even as what we understand as real is continually revised and reinvented. Theatre of the real, also known as documentary theatre as well as docudrama, verbatim theatre, reality-based theatre, theatre of witness, tribunal theatre, nonfiction theatre, and theatre of fact, has long been important for the subjects it presents”. Tradução minha.

³ “My intention is not to propose a lineage but to draw attention to the importance

geração, ela admite a existência dessa categoria, sem, com isso, estabelecer critérios precisos para delimitar seu escopo.

Marcelo Soler é mais específico ao pensar a tradição do termo “teatro documentário”. Assim como Pavis, Soler cita o drama histórico do século XIX como antecedente, notando a extensão do uso de documentos de arquivo em *A morte de Danton*, de Georg Büchner, mas apontando para a construção ficcional como critério de exclusão. Para Soler, no caso do texto de Büchner, os documentos:

alimentam a dramaturgia e, por vezes até, servem de material para as falas, não se tratando exatamente de um exemplo de dramaturgia de Teatro Documentário, já que situações e diálogos foram imaginados pelo autor [...]. A intenção de criar uma ficção, mesmo que baseada em fatos reais, impera sobre o querer documentar (Soler, 2010: p. 53).

Ele esclarece tal critério:

[...] toda obra artística, em algum grau, é um documento sobre a época de sua elaboração. No que se refere à dramaturgia, qualquer autor, para escrever, recorre ao seu patrimônio pessoal, por sua vez nutrido pelas notícias, acontecimentos históricos vividos ou estudados e pela sua própria biografia, transferindo à composição dramática certa carga documentária. O caráter de Documentário de uma obra relaciona-se com o tratamento prestado ao documento, seu grau de importância e sua inserção dentro dela e com um determinado compromisso com a realidade [...] (p. 54).

Na tradição que o pesquisador estabelece para o termo, Erwin Piscator é citado cronologicamente como o primeiro a se interessar por um teatro propriamente documentário, ao

of new approaches to performing, designing, and directing that helped generate theatre of the real”. Tradução minha.

articular a projeção de filmes, fotos e recortes de jornais para promover uma revisão crítica de fatos da atualidade. O *Living Newspaper*, nos anos 1930, e o *Teatro Jornal*, de Augusto Boal, no Brasil dos anos 1970, são também mencionados por Soler, que cita o caráter inaugural de suas iniciativas de apropriação teatral de textos jornalísticos. A genealogia culmina no exemplo de Peter Weiss, que, em conjunção com sua peça *O Interrogatório*, de 1965, que reconstitui o julgamento de Frankfurt a respeito do campo de concentração de Auschwitz, investiga uma concepção teórica para o termo. Segundo Weiss:

A força do Teatro Documentário está em moldar um padrão que seja útil a partir de fragmentos da realidade, para construir um modelo dos acontecimentos. [...] Ele destaca, por meio da montagem, detalhes significativos no caos da realidade exterior. Confrontando detalhes contraditórios, ele mostra os conflitos existentes (Weiss, 1971: p. 42).⁴

A linhagem proposta por Soler, apropriada de Pavis (1999) e de Dawson (1999) e replicada em Giordano (2014), fundamenta sua sustentação menos em uma revisão exaustiva da ideia de *documento*, e mais na noção de documentário como um debate engajado sobre a realidade política e social, a partir de estratégias de síntese e citação. Aponto, na construção dessa gênese do termo, para a omissão, por exemplo, das estratégias de citação de notícias em um teatro de divertimento, como no teatro de revista brasileiro da segunda metade do século XIX, ou das estratégias de exposição de documentação íntima, como na arte da performance da década de 1970.

É inevitável, ainda, citar o interesse do pesquisador

⁴ “The strength of Documentary Theatre lies in its ability to shape a useful pattern from fragments of reality, to build a model of actual occurrences. [...] It emphasizes, through montage, significant details in the chaos of external reality. Through the confrontation of contradictory details, it shows up existing conflicts”. Tradução minha.

Marcelo Soler por utilizar a definição para embasar sua própria prática artística e pedagógica, com seu grupo Cia. Teatro Documentário, que foi também objeto de estudo de sua dissertação de mestrado. Aponto aqui para a positividade no uso do termo, como se ele desvendasse uma tradição para a qual o grupo estaria propondo uma continuidade. Parece-me que, assim como sugeri a respeito do “teatro do real” de Carol Martin, a escolha de um bom termo é também uma tentativa de dominar um campo do saber, tomá-lo para si, dando visibilidade para uma seleção específica de práticas ou de espetáculos, em resposta a uma tendência artística que se tornou por demais heterogênea.

A imitação e a intimidade

Voltando ao exemplo de *Estamira – beira do mundo*, reinvoico a argumentação de Carol Martin, e sua leitura ampliada do termo “teatro documentário”, para investigar a relação entre a proposta documental de Dani Barros e a de Marcos Prado. A pesquisadora norte-americana observa que

no teatro documentário, os performers são, às vezes, aqueles cujas histórias estão sendo contadas. Mas, na maioria dos casos, teatro documentário é onde as “pessoas reais” estão ausentes – indisponíveis, mortas, desaparecidas – e ainda assim são reencenadas. Elas são rerepresentadas de vários modos, entre eles atuação cênica, clipes de filmes, fotografias e outros “documentos” que atestam a veracidade da história e das pessoas encenadas (Martin, 2012: p. 17).⁵

⁵ “In documentary theatre, the performers are sometimes those whose stories are being told. But more often than not documentary theatre is where “real people” are absent – unavailable, dead, disappeared – yet reenacted. They are represented through various means, including stage acting, film clips, photographs, and other “documents” that attest to the veracity of both the story and the people being enacted”. Tradução minha.

Enquanto no filme de Marcos Prado o espectador conta com imagens captadas do cotidiano da “pessoa real” Estamira, no palco a principal estratégia de *reapresentação* é a mimese de Dani Barros. O espetáculo evita tanto a reprodução de imagens fílmicas e fotográficas como a apresentação de objetos que sirvam de índices da realidade extracênica. Ou seja, ele não conta com qualquer elemento que garanta a autenticidade da citação por via da captação tecnológica (como fazia a projeção de imagens em algumas peças de Erwin Piscator) ou por reivindicação de pertencimento à vida da figura retratada (como fazia Leticia Isnard, em *Dilacerado*, ao dizer “Esse cachimbo era do meu pai”, ou como fazem os atores de *Mi vida después*, de Lola Arias, com fotos e objetos de seus pais, peça analisada no próximo capítulo).

O centro de *Estamira – beira do mundo* é a performance de Dani Barros, e, sendo assim, descreverei a seguir alguns de seus traços. Assisti ao espetáculo na temporada de estreia, em 2011, na Casa de Cultura Laura Alvim, e novamente em 2016, no Teatro Ziembinski, no Rio de Janeiro.⁶

⁶ Em 2013, solicitei à atriz Dani Barros acesso ao registro em vídeo do espetáculo, para melhor descrever as cenas, justificando a necessidade como parte da escrita para minha tese de doutorado, mas o acesso me foi negado – “Normalmente não disponibilizamos o texto e nem vídeo. Mas querendo conversar será um prazer”, escreveu ela em e-mail de 4 de agosto de 2013. Em 2015, soube que a atriz havia liberado o acesso ao registro em vídeo, na Internet, e ao texto completo da peça, para a escrita da dissertação de mestrado da atriz e pesquisadora Marília Martins, amiga pessoal de Dani Barros. Em 2016, compareci à defesa de Marília, depois da qual conversei com Dani, e perguntei a ela diretamente a razão da sua resistência em liberar os registros. Ela me disse que tinha negado também a outros pesquisadores, e citou três motivos: por causa dos detalhes sobre a história da mãe, pela preocupação em não estragar as surpresas de espectadores futuros, e porque as palavras faladas no espetáculo eram suas, ou seja, a montagem operada no texto – o arranjo das falas de Estamira tomadas do filme de Marcos Prado, com sua própria fala autobiográfica e com as citações de autores diversos – era de sua autoria, e ela não gostaria de que outras pessoas encenassem o seu texto. Escolho não investigar a fundo essa recusa, e cito detalhes do espetáculo a partir de minha memória, tendo assistido a ele em 2011 e 2016, e baseando-me também nas citações e descrições contidas na dissertação de Marília Martins (2016).



Estamira – beira do mundo, foto de divulgação.
No palco: Dani Barros. Fotógrafo: Fred Cintra.

Desde o instante em que o público entra no espaço, Dani Barros apresenta um estado de introspecção bastante particular. Vê-se que ela está ciente da presença da plateia, que dirige permanentemente a ela seu olhar, mas parece também tomada por algo, e esse estado vai contaminar seu corpo por todo o espetáculo. Permanece em silêncio por longos períodos de tempo, e, sempre que passa do silêncio à representação de Estamira, a transformação é ao mesmo tempo precisa e fluida: vê-se que aquele é agora o corpo de Estamira, ele é marcado e tem uma intensidade particular, mas seus traços distintivos não são caricaturais, e por isso é difícil apontá-los em separado. Mais do que uma imitação, a imagem sugere uma atriz engajada em um ato de recriação, sem assumir completamente as qualidades do corpo mimetizado.

O figurino de Dani Barros é semelhante ao que veste Estamira no filme de Marcos Prado. No espaço cênico à volta da atriz, uma infinidade de sacos plásticos vazios cobre o piso,

como uma representação metonímica do Jardim Gramacho. Em momentos específicos, os ventiladores presos ao chão são acionados, fazendo os sacos voarem, resultando em um belo efeito plástico. Tal efeito é uma estilização da ventania sobre o lixão, capturada por inúmeros ângulos no filme de Prado. Ainda que seja uma citação das imagens filmicas, a fruição de tal efeito independe da referência a elas.

A parte vocal da mimese de Estamira, por sua vez, não pode reivindicar a mesma independência citacional: ela faz referência a uma vocalidade outra, específica, tanto a seus modos de sonorizar frases como às palavras em si. Marília Martins, em sua dissertação de mestrado dedicada a este espetáculo, afirma:

Pela meticulosa observação de Estamira no filme, a atriz trouxe para sua composição os timbres, o ritmo, os prolongamentos sonoros das palavras, [...] acionando com precisão tanto a caixa de ressonância no corpo, para produzir o timbre anasalado de Estamira, como o ritmo intenso da respiração das gargalhadas (Martins, 2016: p. 64).

Por um lado, para quem viu o filme, é possível atestar a semelhança da cópia: Dani Barros incorpora o modo de falar de Estamira atenta a detalhes ínfimos. Por outro lado, sua reprodução não tem um caráter que se poderia chamar, pejorativamente, de museológico: ela é dinâmica, interessante, engraçada, sedutora, é como se as palavras estivessem sendo criadas ao vivo. Percebo uma diferença significativa entre a vocalidade na primeira temporada em 2011 (que aparece em alguns trechos em vídeo disponíveis no Youtube)⁷ e no espetáculo a que

⁷ Cito trechos do espetáculo disponíveis em vídeo na Internet: <<https://youtu.be/wDScPws8h-0>> (enviado por Marcelo Thomaz, de Salvador, em 2013); <<https://youtu.be/QkleKttg-Z4>> (enviado por Veja São Paulo, em 2012); <https://youtu.be/rPwGQ5E_irk> (teaser da segunda temporada, no Teatro Leblon, 2012); <<https://youtu.be/0taNtsVzGQE?t=1h35s>> (entrevista de Dani Barros ao

assisti em 2016, no sentido de que a mimese vocal teria ficado menos precisa, como se a atriz tivesse afrouxado a tensão de similitude com a forma original. Minha observação é corroborada por uma declaração recente sua: “[...] eu estava me sentindo presa. Uma hora eu falei: acho que vai ser bom eu dar uma afastada [...]. Eu parei um pouco de ver o filme e foi bom porque eu acho que comecei a colocar o meu ponto de vista. O meu jeito de olhar a Estamira” (Barros, *apud* Martins, 2016: p. 77).

As palavras proferidas nos instantes em que encarna Estamira são muito semelhantes àquelas do documentário fílmico. As falas não aparecem na mesma ordem, elas foram rearranjadas em monólogos nos quais fala apenas a figura central, tendo sido excluídas as falas das outras pessoas que aparecem no filme de Marcos Prado.

Alternando-se com a representação de Estamira, ouve-se por vezes a própria atriz, citando fatos e impressões de sua vida. A passagem entre essas instâncias dramatúrgicas é sutil, mas, julgo, evidente. Pois o discurso de Estamira vem sempre acompanhado de seus neologismos e de frases conjugadas erroneamente, de suas ideias quase reconhecíveis, mas geralmente beirando o ilógico, em um limiar de incompreensibilidade extremamente interessante de se tentar ouvir. O discurso em primeira pessoa de Dani Barros, por sua vez, é lógico e articulado. Se este não é sempre claro, isso se deve a uma fragilidade típica de um relato subjetivo, como se ela não conseguisse expressar claramente tudo o que quer dizer, mas nunca por uma inabilidade próxima da loucura. Não se suspeita que Dani Barros possa ser louca, ela também, a peça não inclui essa possibilidade de leitura.

Há, ainda, uma terceira instância dramatúrgica, de citação a autores diversos. Estes são: Ana Cristina César, Antonin

programa *Sem censura*, da TV Cultura, 2012, trecho do espetáculo entre 1:00:35 e 1:02:45). Acesso em: novembro/2019.

Artaud, Manoel de Barros, Michel Foucault e Nuno Ramos (Cf. Martins, 2016: p. 25). Sem acesso ao texto do espetáculo, não identifico precisamente quando tais citações acontecem, pois os trechos são breves e a colagem foi realizada de forma a não esclarecer a alternância da autoria.

Por se investir na fluidez entre as diferentes vozes da dramaturgia, o espectador é frequentemente levado a se perguntar se as palavras faladas em dado momento são de Estamira, Dani Barros ou ainda de outro autor – e às vezes isso é indecível. Mas é ilusório que as palavras de Estamira se imiscuem com as de Dani Barros. Ainda que ambas as figuras possam ser ora calmas, ora violentas, ora lacunares, ora verborrágicas, elas estão apartadas, a narrativa não sugere que a personagem representada possa se fundir *discursivamente* com a atriz que se apropria de um material para falar de si.

Na dicção de Estamira, a atriz traz um tom de voz ligeiramente nasalado, atacando as palavras com ênfase, passando frequentemente por estados extremos como o grito vigoroso⁸ e o lamento.⁹ Já a fala confessional é mais contida, e, em grande parte do tempo, evidencia uma espécie de embargo, como se o choro estivesse prestes a vir à tona. Quando a personagem Estamira chora, não há o que esconder, sua emoção é exacerbada; quando é Dani Barros que estaria tocada por uma emoção, a expressão parece demonstrar que subitamente uma via de acesso se abriu, talvez contra a própria vontade da atriz, e, assim, a impressão que se tem é de não se estar mais diante de uma representação, mas sim de um momento autenticamente confessional.

A crítica de Dinah Cesare para o espetáculo sugere que Dani Barros:

⁸ Como no *teaser* da segunda temporada: <https://youtu.be/rPwGQ5E_irk>. Acesso em: novembro/2019.

⁹ Como no vídeo enviado em 2013: <<https://youtu.be/wDScPws8h-0>>. Acesso em: novembro/2019.

perpassa sem transição psicológica entre os fatos da personagem e os de sua própria memória. [...] Mais do que a imbricação textual entre as falas de uma e de outra (personagem Estamira e atriz) – que por vezes aparece como recurso – Dani Barros oferece um estado físico e psíquico em ambiguidade constante, sem [...] apego aos clichês de representação (Cesare, 2011).

A percepção dessa ambiguidade, por parte do espectador, é efeito de uma *escolha* específica: apresentar a atriz em estado de permanente afetação. Essa escolha inclui a recusa de mostrar o quão fácil é interpretar Estamira. Imagino que a atriz poderia, se quisesse, montar e desmontar a personagem, com transições rápidas que mostrassem com clareza a caricatura e a diferença, e isso poderia ser interessante de se ver – mas talvez equiparasse sua apropriação a uma espécie de virtuose desmotivada, algo que, neste espetáculo, não é desejável.¹⁰ A intenção, como Cesare aponta, não é meramente a de confundir o público com essa “imbricação”. A intenção é, afirmo eu, fazê-lo perceber ambos os estados como vigorosos, plenos, ainda que o primeiro lide com o discurso de um sujeito ausente, mimetizado com intensidade e envolvimento, e o segundo seja mais frágil, porque equivale à verdade íntima daquela atriz, à sua motivação para estar em cena, às suas confissões a respeito da mãe, um desvelamento de memórias e sensações que não são de conhecimento público.

Mesmo que a doença da mãe de Dani Barros e a sua passagem por hospitais psiquiátricos tenham sido citadas em reportagens jornalísticas, elas figuram na mídia apenas em relação à divulgação desse espetáculo: não são casos dignos de manchetes sensacionalistas, pois não há interesse midiático

¹⁰ No capítulo sobre o espetáculo *Ficção*, descrevo a forma brusca por meio da qual Luciana Paes monta e desmonta sua encarnação da artista mexicana Frida Kahlo, e a forma desta atriz tem relação com esse caminho que chamei de desmotivado, caminho que *Estamira – beira do mundo* não toma.

em devassar a vida da atriz, já que ela não é uma personalidade notória. Essa distinção é relevante para potencializar o engajamento do espectador com o relato em primeira pessoa. Não se está diante de uma lembrança de fato conhecido publicamente, mas sim da simulação de um evento único, no qual, diante de algumas pessoas, Dani Barros dá um testemunho de sua experiência de vida. O choro embargado que aparece na sua vocalização ajuda a garantir que o material é vivo, e que a performance não é meramente uma repetição de um texto decorado. O espectador deve aceitar a contingência de estar diante de um espetáculo repetido diariamente ao longo de uma temporada, e talvez se veja mais inclinado a ignorá-la ao perceber que o material toca a atriz no presente da performance ao vivo.

O choro embargado em cena – independente de qual técnica a atriz usa para sua manifestação (ou se não usa nada que se possa considerar uma técnica) e independente de mensurar se está ou não efetivamente emocionada (tarefa impossível e irrelevante para esta análise) – é também uma marca, intencional, repetida a cada dia, como, por exemplo, numa ficção realista um ator poderia ter que verter lágrimas a cada apresentação, e deveria achar modos de fazê-lo convincentemente (se fosse essa a escolha de teatralidade da encenação). Minha hipótese é que a associação ao material autobiográfico parece, de certo modo, banir, como sinal de falta de sensibilidade por parte do espectador, a consideração sobre a técnica. Essa interdição de se perceber o discurso em primeira pessoa também como representação, falsificação, também como construção de uma imagem que visa certo efeito, é central ao meu incômodo diante desse espetáculo.

Legitimando a representação

Maria Eugênia de Menezes, do jornal *O Estado de São Paulo*, faz, julgo, uma síntese precisa de dois traços valiosos do espetáculo: 1) “A peça [...] costuma impressionar o público pela semelhança entre o desempenho da atriz e a Estamira da vida real. [...] ela reproduz com veracidade gestos, vozes e inflexões da personagem” (Menezes, 2012) – e cita entrevista com a atriz, em que esta admite: “Existe uma parcela do trabalho que é realmente de imitação. Sou boa com isso” (Barros, *apud* Menezes, 2012); 2) “É no trânsito entre as duas vozes – a sua própria e a de Estamira – que Dani Barros marca sua diferença em relação às atuações que acompanhamos em outros espetáculos biográficos. Em mínimas transições, ela passa de um lugar ao outro” (Menezes, 2012).

Contudo, cada uma das observações da repórter a leva a uma conclusão que pretendo problematizar: 1) “Sua qualidade maior é escapar do virtuosismo”; 2) “Não há na peça a tentativa de se criar ilusões”.

Em primeiro lugar, a atriz faz, de fato, uma imitação impactante, que permite fruir dos modos e do discurso de Estamira para além da semelhança com o modelo. Essa habilidade indica, sim, a presença de uma atriz *virtuosa*, no melhor sentido do termo, ou seja, uma artista que tem domínio técnico raro e sabe utilizá-lo em função de sua arte, produzindo interesse revigorado mesmo para um público habituado a assistir a biografias postas em cena.

Segundo a pesquisadora Ana Maria de Bulhões-Carvalho, o espetáculo *biográfico* é aquele que propõe a:

recriação de personagens cuja ação se configura a partir de fatos reais verificáveis de tal modo que caracterizam, em princípio, uma dramaturgia de natureza mimética, isto é, de cópia do que verdadeiramente existiu [...] e que se oferece

ao público para reconhecimento (Bulhões-Carvalho, 2010: p. 28).

Ao encenar a história da vida de alguém que existe ou existiu no mundo compartilhado, é frequente que, por uma convenção de ilusionismo, os criadores se esforcem por fazer crer que “o que se revê na cena seja o ‘próprio’ artista famoso, verossimilmente reencarnado, a lembrança de traços que o marcaram permitindo um reconhecimento [...]” (p. 29). O interesse privilegiado da pesquisadora é pelo teatro *musical* biográfico e, considerando as especificidades desse subgênero, Bulhões-Carvalho põe ênfase na “competência do ator que realiza a criação da personagem real em cena, isto é, na capacidade que demonstra de se abandonar completamente, corpo e voz, à lembrança conhecida e consagrada de um outro” (p. 28). Ainda que acompanhar as elucubrações de Estamira não seja o mesmo que assistir a um musical sobre a vida de Cauby Peixoto ou de Renato Russo, há em todas essas experiências uma pessoa ausente a quem a imitação substitui, e a cujas características peculiares é possível comparar o trabalho do ator, se não pela lembrança (no caso do cantor popular), pelo cotejo com o registro audiovisual (no caso do documentário de Marcos Prado).

Assumindo que a instância biográfica (mimese de Estamira) esteja em um plano separado da instância autobiográfica (Dani Barros falando de si), a suposição de que um plano não influi na percepção do outro é, sim, ilusória (retomando minha crítica às afirmações de Maria Eugênia de Menezes). A ideia de que se esteja diante de um testemunho ao vivo é também ilusória, e, é claro, a confusão entre a gestualidade da atriz e a da figura retratada joga, em ampla medida, com recursos de ilusionismo. A questão, aqui, não é rechaçar a ilusão, mas perceber que a peça é uma montagem de elementos heterogêneos, e que a ambiguidade pode também servir a

certa mitificação.

Partindo da dificuldade de se falar numa ética associada à representação cênica, o pesquisador José Sánchez lança a hipótese de que “a representação só resolve a incompatibilidade com a ética quando o corpo se coloca em cena, quando o sujeito coloca o seu corpo, não necessariamente como ator, mas como criador” (Sánchez, 2012: p. 177).¹¹ Sánchez estabelece uma comparação entre duas construções cênicas performadas por mulheres, nos seguintes termos:

A primeira é uma atriz profissional, que perde sua individualidade para representar uma personagem. No outro caso, a mesma pessoa que sofreu o processo de interdição na prisão do Khmer Vermelho emerge em cena, já não como documento, já não como signo, já não como número, já não como imagem, mas como pessoa que escolheu uma trajetória de vida determinada e que a mostra em cena (p. 183).¹²

A intenção de Sánchez é ressaltar a dimensão política de ambas as formas de apropriação cênica de histórias reais. No primeiro caso (*Rosa Cuchillo*, do Grupo Cultural Yuyachkani), a atriz representa uma personagem ficcional, incorporando à fala depoimentos verídicos sobre desaparecidos políticos no Peru. Para Sánchez, ela “converte-se em representante de um estado, de uma situação, de muita gente, não só pela via da identificação [...] com a dor do outro, mas porque vejo ali

¹¹ “[...] la representación sólo resuelve la incompatibilidad con la ética cuando el cuerpo se pone en escena, cuando uno pone su cuerpo, no necesariamente como actor, pero sí como creador [...]”. Tradução minha.

¹² Sánchez está citando, respectivamente, os trabalhos *Rosa Cuchillo*, do Grupo Cultural Yuyachkani, e *The continuum: beyond the killing fields*, de Ong Keng Sen, ambos de 2002. “La primera es una actriz profesional, que pierde su individualidad para representar un personaje / personal. En otro caso, la misma persona que ha sufrido ese proceso de internamiento en la prisión del Jemer Rojo, y la que emerge en escena ya no como documento, ya no como signo, ya no como número, ya no como imagen, sino como persona que ha elegido una trayectoria vital determinada y que la muestra en escena”.

representado algo que é comum” (p. 182).¹³ Analogamente, ao representar Estamira, Dani Barros concentra nessa figura as vozes inauditas de inúmeros outros sujeitos, marcados pelo estigma da doença mental, entre elas a voz de sua própria mãe. Esse ato, como sugere Sánchez a respeito de *Rosa Cuchillo*, garantiria “que cada uma das histórias individuais [...] será ouvida ou respeitada. A representação não conduz ao silêncio, mas à tomada da palavra” (p. 183).¹⁴

No segundo exemplo de Sánchez (*The continuum*, de Ong Keng Sen), é a própria mulher que sofreu a experiência de opressão que vai à cena, e, desse modo, para o pesquisador, “ela aos poucos transfere o peso da representação, de ser representativa de algo, para se converter em indivíduo”.¹⁵ Aproximo, problematicamente, esse exemplo à instância do relato pessoal de Dani Barros. É evidente que, pelo convívio com a mãe, a vida da atriz foi diretamente afetada pela questão posta em pauta. Há, porém, uma diferença crucial em relação ao exemplo de Sánchez: não é a figura análoga a Estamira que está em cena, ou seja, Dani Barros não atualiza com seu corpo as nuances da doença mental.¹⁶ Como também acontece com os atores de *Mi vida después* (peça analisada no próximo capítulo, na qual investigam as histórias de seus pais durante a ditadura

¹³ “[...] se convierte en representativa de un estado, de una situación, de mucha gente, no sólo por la vía de la identificación, de que yo me identifico con el dolor de otro, sino porque veo representado ahí algo que es común”.

¹⁴ “Esa representación se convierte a su vez en garantía de que todas y cada una de las historias individuales que van a aparecer en los juicios van a ser escuchadas o respetadas. La representación no conduce al silencio, sino más bien a la toma de la palabra”.

¹⁵ “De modo que va descargándose de la carga de la representación, de ser representativa *de...* para convertirse en individuo” (grifo no original).

¹⁶ Cito, como contraponto, os “corpos atravessados por forças e encadeamentos desconcertantes” que povoam as peças da Cia. Ueinz, formada por “atores usuários dos Serviços de Saúde Mental do Hospital Dia a Casa”, como descreve Renato Cohen (2003). Essa “cena da loucura” lida com as performances de sujeitos efetivamente marcados pela exclusão, nisso residindo grande parte de sua potência cênica.

na Argentina), sua experiência é de segunda mão.

Em relação à recepção crítica à peça de Dani Barros, julgo que se dedica pouca atenção ao ato de justapor a operação mímica e o relato íntimo, como se esse pareamento fosse natural, como se as duas instâncias pudessem ser complementares. Como diz Marcos Prado na reportagem supracitada, Dani Barros é a melhor porta-voz de Estamira, “não há ninguém mais apropriado” (Prado, *apud* Reis, 2011), e julgo que o relato pessoal da atriz mais busca comprovar essa máxima do que problematizá-la, como tentarei mostrar a seguir.

A mãe de Dani Barros é citada em quatro momentos de *Estamira – beira do mundo*. No início, a atriz dedica a peça a ela: “Mãe, se você estiver aí hoje, eu queria dizer que aquela carta que eu ia escrever está toda aqui” (Barros, *apud* Martins, 2016: p. 59).¹⁷ Passados aproximadamente 40 minutos de espetáculo, Dani lê uma carta que a mãe teria escrito a ela, falando da depressão, do seu sofrimento, de suas internações e do amor pela filha. Alguns minutos depois, a atriz relata, com raiva, o momento em que teria comparecido a uma consulta junto com a mãe e presenciado a indiferença de um psiquiatra. E, perto do final do espetáculo, Dani fala abertamente da vida da mãe, agradece a todos os amigos e conhecidos que souberam conviver com ela, confessa ter sentido vergonha de como a mãe se portava quando vinha assistir a uma de suas peças, conta da saudade que sente e lamenta o tempo que demorou para aceitar a mãe do jeito que ela era.

Nos últimos instantes, a atriz revela ainda que conheceu Estamira pessoalmente, e que teria interpretado esse encontro como uma indicação de haver um elo entre Dani, sua mãe e Estamira:

¹⁷ Trecho citado na dissertação de Marília Martins, que teve acesso ao registro textual do espetáculo.

A Estamira me disse uma coisa que eu tomei como um grande elogio. Ela disse com uma voz já de garoa: “Você parece o Marcos Prado”. E eu disse a ela: “E você parece a minha mãe”. Aí ela olhou pra mim, olhou e disse: você nasceu em maio. Eu nasci em maio, mas como é que ela sabia que eu nasci em maio?! Nesse dia eu tive um insight quando eu voltei pra casa. Eu sou a filha invisível da Estamira (Barros, *apud* Martins, 2016: p. 38).¹⁸

Quando fala sobre a mãe, as palavras e a expressão de Dani Barros têm uma poeticidade típica de um relato de um sujeito comum, cuja emoção transborda no corpo quando cita um conteúdo íntimo. Essa fala não inclui arroubos líricos – diferentemente das citações de outros autores, inseridas *entre* as falas íntimas e as falas de Estamira –, nem, pelo contrário, é seca, vulgar, autodepreciativa ou autopiedosa. Ela é contida e singela. A expressão parece coerente com as palavras, inclusive no instante em que a atriz demonstra uma raiva intensa, ao denunciar a indiferença médica. Fico com a impressão de que ela acerta no tom limítrofe desses instantes, que nunca passa ao desespero nem parece indiferente ao conteúdo. Ela parece estar sendo sincera, parece estar revirando memórias suas. Falo de uma *aparência*. Não tenho evidências para contestar tal aparência, nem razão para fazê-lo.

Mas a *escolha* de representar tanto Estamira quanto Dani Barros, ambas representações eficazes em seus respectivos estilos, não é autojustificada. O pesquisador José Sánchez imagina um exemplo de espetáculo teatral para debater a relação entre o virtuosismo atorial e a representação do outro: ele supõe uma peça, escrita e apresentada por uma atriz espanhola, que versaria sobre o sofrimento de uma imigrante africana na Europa. Sánchez elenca uma série de problemas em potencial:

¹⁸ *Idem* nota anterior.

a) a legitimidade para representar essa pessoa; b) a legitimidade para converter essa pessoa em referente ou em modelo, em representante; c) a incoerência entre o virtuosismo técnico exibido pela atriz e a desestruturação de vida dessa pessoa que está sendo representada. Isso me leva a perguntar se não haveria temas para os quais o virtuosismo é intolerável. [...] Um ator virtuoso enfrenta um problema ético. Ser virtuoso, ou ser um virtuose da composição psicológica, ou da reprodução do outro, implica a possibilidade de suplantarmos o outro, e, assim, de negar a subjetividade do outro (Sánchez, 2012: p. 184).¹⁹

Ao citar a formulação de Sánchez, não proponho que tais questionamentos *deyam* ser feitos a *Estamira – beira do mundo*. Sugiro, em contrapartida, que essa obra já responde a eles (pois são perguntas comumente feitas a representações documentárias), e que, nesse sentido, o relato pessoal tem como uma de suas funções justificar a mimese. Para corroborar minha hipótese, identifico, nas palavras da atriz em cena, três declarações de legitimidade: 1) ela mostra que a questão da loucura e da exclusão é própria dela também, pois a experimentou em sua história de vida; 2) ela expõe razões devido às quais seria importante ouvir os discursos inauditos dessas pessoas oprimidas; 3) ela revela que a própria Estamira lhe deu a bênção antes de morrer, comparando-a a Marcos Prado, como um gesto análogo ao de estender à atriz a permissão de documentá-la. O problema, para mim, não está nos argumentos: o problema é que eles não deixam espaço para dúvida, para contestação.

¹⁹ “a) La legitimidad para representar a esta persona; b) La legitimidad para convertir a esta persona en referente o en modelo, en representativa; c) La incoherencia entre el virtuosismo técnico desplegado por la actriz y la desestructuración de la vida de esta persona a la que se representa. Esto me lleva a preguntar si acaso ¿no hay temas donde el virtuosismo es intolerable? [...] Un actor virtuoso ya se enfrenta a un problema ético. Porque ser virtuoso o ser virtuoso de la composición psicológica, o de la reproducción de otro, ya implica la posibilidad de suplantarmos al otro, y por tanto negar la subjetividad del otro”.

Pois essa forma de operar o relato autobiográfico propõe uma segunda mimese virtuosa: a cópia de uma imagem de discurso sincero, admitida pelo senso comum como portadora de verdades. Com ela, o espetáculo cria uma nova desigualdade entre Dani Barros e Estamira: o discurso de Estamira não admite adesão absoluta, porque é absolutamente fraturado e impregnado de desrazão; já o discurso da atriz não admite desconfiança, porque é baseado numa forma de coerência supostamente universal; enquanto para ouvir Estamira é preciso praticar uma espécie de escuta flutuante²⁰ e lidar com um arranjo instável de sentidos, o discurso de Dani Barros é dotado de uma razão emocional difícil de não reconhecer.

A escolha de alternar a representação de Estamira com relatos coesos e verdadeiros parece crer na possibilidade de intermediá-la. Comparar Estamira à própria mãe é, também, em alguma medida, domesticar sua virulência, sua estranheza, sua voz difusa. Ainda que a voz-guia de Dani Barros não tente dar conta da multiplicidade de significantes do discurso da outra, ainda que sobre eles não ofereça explicações, a lição de vida da atriz estabelece, ao vivo, não só a importância da alteridade que se está apresentando, mas o valor de sua própria mediação. A figura de Estamira, mulher que existiu no mundo compartilhado, fica menos amedrontadora, menos pujante, pois, apesar da ambiguidade na forma de a atriz encarná-la, o espectador pode avistar uma instância mais imediata, mais próxima da sua própria realidade, e é desse lugar que Dani Barros compartilha sua história, é a partir dele que ela representa Estamira.

Há, ainda, outro problema, a meu ver. Ao se estabelecer

²⁰ Refiro-me aqui à proposição de Roland Barthes de uma “escuta psicanalítica”, na qual “o que é escutado aqui e ali (sobretudo no campo da arte, cuja função é por vezes utopista) não é um significado, objeto de reconhecimento ou de decifração, é a própria dispersão, o espelhamento dos significantes, que voltam sem cessar, a uma escuta que, sem cessar, produz novos significados, sem que desapareça o sentido” (Barthes, 1990: p. 228).

uma hierarquia entre as duas instâncias, corre-se o risco de que a figura representada sirva, também, para enobrecer o ato da artista que a representa. Ao se representar não só o oprimido, mas também a atriz (uma figura que faz parte do imaginário comum), sem colocar esta representação em questão, a peça acaba por mitificar sua produção imagética. Uma atriz que tira da experiência pessoal mais íntima a dura inspiração para um papel, e o faz sobrepondo-se à dor, transformando essa dor em exposição pública, dando assim visibilidade ao discurso de alguém que é injustamente oprimido, e ainda o faz com tamanho apuro técnico, essa é, não pode haver dúvida, uma grande atriz.

Domingos Oliveira, em uma “carta aberta” a Dani Barros, diz:

[...] quis aconselhá-la a largar a peça. Ou pelo menos a não fazê-la muitas vezes, para não passar por aquele sofrimento daquele papel muitas vezes. Logo percebi que estava dizendo uma tolice. Quando alguém alcança, falando de si mesmo, uma obra de arte, ela não dói mais! (Oliveira, 2012).

Pode-se louvar a bravura de sua autoexposição, e elogiar sua qualidade técnica e a excelência com a qual transita por dois papéis difíceis, mas deve-se também notar (e isso a crítica não fez) que a forma escolhida reforça a imagem pronta de grande atriz sem denunciar o clichê. O fato de que ela recebeu todos os prêmios de teatro daquele ano fala não só de suas qualidades artísticas, mas também de um modelo no qual sua performance se encaixa sem autocrítica, e todos o reconhecem, unanimemente. A escolha de espaços alternativos para a estreia e a simplicidade do aparato cênico à sua volta corroboram, sob essa óptica, não uma ideia de lixo ou de degradação, mas a diferença crucial entre a estrela de TV e a grande atriz de teatro, cujas escolhas prescindem de *glamour*

e de algo comumente conhecido como “recursos ilusionistas”.

Nas imagens tristes do final de *O sapato do meu tio*, o regime de representação assumido enquanto tal estimulava a comoção com a dor dos personagens. Se a interpretação psicologizada e virtuosa daqueles atores-palhaços gerava imagens que mobilizavam a empatia dos espectadores de forma enfática, era ao menos possível reconhecê-las como imagens. No modelo de teatro documentário, do qual *Estamira – beira do mundo* faz parte, não é tão simples apontar para a manipulação afetiva, especialmente quando a atriz, visivelmente emocionada, afirma revirar a história de sua vida. O consenso que se forma é tão forte quanto o mito da grande atriz embasando tal confissão.

Assombro e reparação na dramaturgia de Lola Arias

Autenticidade na performance autobiográfica

Tanto no caso de *Dilacerado* quanto no de *Estamira – beira do mundo*, minha análise se encaminhou para uma crítica à construção das imagens cênicas, na qual questiono os modos como tais espetáculos dão centralidade à exposição de corpos tocados por emoções ativadas pelo relato íntimo, associando tais corpos a discursos que julgo simplificadores – o relato de vida que reforça o senso comum, na primeira peça, a intimidade da grande atriz que medeia a exposição de um outro, na segunda. Em ambas as análises, meu olhar dirige-se à promessa feita ao espectador de que o relato cênico é autobiográfico, ou seja, de que o ator está expondo detalhes de sua própria vida.

Marvin Carlson, em artigo de 1996, *Performing the Self*, propõe de forma sintética o que seria uma “performance autobiográfica”:

Entre as várias definições minimalistas de teatro que surgiram ao longo dos tempos, uma das minhas favoritas é a de Eric Bentley em *The Life of the Drama*: “A personifica B enquanto C observa”. Apesar de simples, a formulação junta duas das funções geralmente consideradas fundamentais para a experiência do teatro, a assunção de um “outro” ficcional pelo ator e a necessidade de uma plateia. Nos últimos anos, porém, um tipo de performance tem ganhado proeminência, parecendo desafiar essa fórmula básica, unificando [*collapsing into a unity*] duas de suas três variáveis. Essa é a performance autobiográfica – na qual em vez de criar um personagem ou assumir um papel em uma estrutura

dramática, o ator apresenta ou aparenta apresentar uma reminiscência pessoal, uma anedota ou uma opinião. Aqui, ao que parece, “A personifica A enquanto C observa” (Carlson, 1996: p. 599).¹

Na versão para a língua portuguesa do *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, o termo em inglês “autobiographical performance” aparece como equivalente a “théâtre autobiographique” no francês, e a “teatro autobiográfico” no português (Pavis, 1999: p. 374). Pavis rejeita a associação do termo a exemplos que, segundo ele, pertenceriam a gêneros específicos (monodrama, drama cerebral, dramaturgia do ego), distinguindo duas possibilidades corretas para seu uso. No caso de “textos dramáticos autobiográficos”, “trata-se de examinar como a escritura leva sem cessar a ela, através das diferentes vozes das personagens, o eu obsessivo do autor” (p. 375). Já na “performance cênica do ator-autor que fala de si mesmo”, que parece análoga à definição de Marvin Carlson, “trata-se de uma pessoa real, presente à nossa frente, que vemos, ao vivo, refletir sobre seu passado e seu estado atual”.

Analisando o gênero literário da autobiografia, Philippe Lejeune propõe também uma definição sintética – “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008: p. 14) –, para, a partir dela, armar sua noção de pacto – “O pacto

¹ “Among the various minimalist definitions of theatre that have from time to time been advanced, one of my favorites is from Eric Bentley’s *The Life of the Drama*: ‘A impersonates B while C looks on’. Simple as this formulation is, it connects two of the functions normally considered fundamental to the theatre experience, the taking on of a fictive ‘other’ persona by the actor and the necessity of an audience. In recent years, however, a type of performance has gained prominence which seems to challenge this basic formula by collapsing into a unity two of its three terms. This is autobiographical performance – where instead of creating a character or assuming a role in a dramatic structure, the actor presents or seems to present personal reminiscence, anecdote or opinion. Here, it appears, ‘A impersonates A while C looks on’”. Tradução minha.

autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade [autor-narrador-personagem], remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (p. 26). A assinatura do autor estabelecerá um “contrato de identidade”, anunciado ao leitor por meio de estratégias diversas, como se alguém cuja existência fosse comprovável no plano extraliterário unificasse os três papéis – essa pessoa escreveu o texto, é dela a voz que tece a narrativa, e o assunto é a história de sua vida.

Todavia, segundo Lejeune, apesar do caráter referencial do texto autobiográfico – da obrigação com o passado factual, com a exatidão dos enunciados proferidos, devendo ser possível submetê-los a provas de verificação –, o juramento que faz o autor ao estabelecer um pacto com o leitor não garante ao último “somente a verdade, nada mais que a verdade”:

[...] raramente a forma do juramento é tão abrupta e total: uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao *possível* (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.) [...]. Na autobiografia, é indispensável que o pacto referencial seja *firmado* e que ele seja *cumprido*: mas não é necessário que o resultado seja da ordem da estrita semelhança. O pacto referencial pode ser, segundo os critérios do leitor, mal cumprido, sem que o valor referencial do texto desapareça (ao contrário), o que não é o caso nas narrativas históricas ou jornalísticas (p. 37).

Portanto, para Lejeune, deformações resultantes de aspectos como a fragilidade da memória ou as armadilhas da subjetividade não invalidariam o pacto, sendo eles parte integrante de sua constituição.

Ainda que [...] o narrador se engane, minta, esqueça ou deforme [...] [estes] terão simplesmente, se forem identificados, valor de aspectos, entre outros, de uma enunciação

que permanece autêntica. Chamemos autenticidade essa relação interior própria ao emprego da primeira pessoa na narrativa pessoal; não a confundiremos nem com a identidade, que remete ao nome próprio, nem com a semelhança, que supõe um julgamento de similitude entre duas imagens diferentes feito por uma terceira pessoa (p. 40).

Quando Bill Nichols apontava para a “impressão de autenticidade” do documentário fílmico, conforme citei no capítulo anterior, ele se referia à capacidade tecnológica de se apresentarem registros da captação visual e sonora de eventos reais, parecendo que se reconstituiria o passado com essa re- apresentação. A autenticidade que Philippe Lejeune menciona tem uma função diferente: ela não garante a “semelhança” com o “modelo” (termos de Lejeune), mas supõe um artista que entra em contato com uma espécie de voz interna, com uma verdade íntima.

Tal noção de autenticidade é semelhante àquela cujas origens Charles Taylor investiga, a partir das articulações filosóficas de Jean-Jacques Rousseau e Johann Gottfried von Herder, do final do século XVIII. Para Taylor, a partir daquele momento histórico começa se instaurar, no campo das ideias, a valorização de uma nova forma de contato consigo mesmo:

Há um modo de ser humano que é o *meu* modo. Sou convocado a viver desse modo, e não imitando o de outra pessoa. [...] Esse é o poderoso ideal moral que nos chegou. Ele dá importância moral decisiva a um tipo de contato comigo mesmo, com minha natureza interior, que é percebida como se em risco de ser perdida, em parte devido às pressões em direção à conformidade externa, mas também porque [...] posso ter perdido a capacidade de ouvir essa voz interior. [...] Ser fiel a mim mesmo significa ser fiel à minha própria originalidade, e isso é algo que só eu posso articular e descobrir. Ao articulá-lo, também estou me definindo. Estou

realizando uma potencialidade que é minha (Taylor, 1991: p. 28-9).²

Analogamente, Lionel Trilling identifica em textos literários e filosóficos, especialmente do século XIX, a gradual superação de um ideal de *sinceridade* – segundo o qual seria possível dizer a verdade a respeito de si, a partir da árdua, mas frutífera tarefa do autoexame – em favor de um ideal de *autenticidade* – que subentenderia uma consciência mais fraturada, além de “uma visão menos receptiva e cordial das circunstâncias sociais” (Trilling, 2014: p. 22). A busca pela autenticidade seria “uma experiência moral mais tenaz [...], uma concepção mais exigente do eu e daquilo em que consiste ser verdadeiro para com ele”.

O artista teria então passado a ser um exemplo privilegiado dessa busca:

A obra de arte é autêntica por si só, em virtude de sua autodefinição plena: ela existe, assim o cremos, segundo leis de sua própria existência, as quais incluem o direito de corporificar temas dolorosos, ignóbeis ou socialmente inaceitáveis. De modo semelhante, o artista busca a autenticidade pessoal em sua autonomia – seu objetivo é ser capaz de autodefinir-se tanto quanto o objeto artístico que ele cria. Quanto ao público, ele espera que, por intermédio de sua comunicação com a obra de arte, [...] lhe seja possível obter

² “There is a certain way of being human that is *my way*. I am called upon to live my life in this way, and not in imitation of anyone else’s. [...] This is the powerful moral ideal that has come down to us. It accords crucial moral importance to a kind of contact with myself, with my own inner nature, which it sees as in danger of being lost, partly through the pressures towards outward conformity, but also because [...] I may have lost the capacity to listen to this inner voice. [...] Being true to myself means being true to my own originality, and that is something only I can articulate and discover. In articulating it, I am also defining myself. I am realizing a potentiality that is properly my own”. Tradução minha, a partir da edição em inglês, em cotejo com: Charles Taylor. *A ética da autenticidade*. Lisboa: Edições 70, 2009.

a autenticidade da qual o próprio objeto é modelo e o artista, exemplo pessoal. [...] A obra de arte autêntica nos revela nossa inautenticidade e nos intima a superá-la (p. 113-4).

Trilling associa o florescimento da escrita autobiográfica no século XIX à valorização da ideia, então em formação, de que a personalidade do indivíduo poderia ser objeto de interesse público:

O sujeito da autobiografia não é nada mais que um eu assim, determinado a revelar-se na plenitude da sua verdade [...]. A ideia que ele faz de sua individualidade privada e peculiarmente interessante, ao lado do impulso que o leva a revelar seu eu, isto é, a mostrar aquilo que nele deve receber admiração e confiança, é sua resposta à recente percepção de que tem para si uma plateia, aquele público que sua sociedade havia criado (p. 37).

Retomando a formulação do pacto autobiográfico por Philippe Lejeune, é inevitável mencionar a prolífica revisão crítica que suscitou no campo da teoria literária francesa, especialmente depois da publicação do romance *Fils*, de Serge Doubrovsky, em 1977, obra que seu autor classificou provocativamente como *autoficção*. Ao cunhar esse neologismo, Doubrovsky denunciava diretamente o caráter restritivo da “honestidade” na noção de Lejeune, reivindicando, para o autor que se utiliza de reminiscências autobiográficas, a liberdade de misturar verdade de si com ficção. Mesmo sem ter gerado consenso teórico, o termo foi desde então utilizado para designar um conjunto amplo de obras. Recentemente no Brasil, depois de Silvano Santiago a ter invocado em 2005, associando-a a seu romance *Histórias mal contadas*, a *autoficção* ganhou visibilidade como categoria crítica, tendo sido adotada inclusive por muitos criadores teatrais.

Recupero, em minha análise, as formulações de Lejeune,

no esforço de investigar o modo como meus objetos de estudo dialogam com tal concepção de autobiografia. A princípio, parece-me útil a noção de pacto, já que reconheço haver, nas peças que até aqui analisei, um acordo entre artista e espectador, informado por uma série de índices (da cena e do contexto no qual o espetáculo está inserido), e julgo que, devido a esse acordo, uma expectativa referencial baliza a recepção de tais obras.

A crítica de Paul de Man à formulação de Lejeune aponta para o problema de se equiparar a autobiografia a um “ato contratual”. Se o artista é o signatário, ao leitor (ou, proponho analogamente, ao espectador) seria concedido o papel e a autoridade de um juiz, encarregado “de verificar a *autenticidade* da assinatura e a consistência do comportamento do signatário, o ponto até o qual respeita ou deixa de respeitar o acordo contratual que assinou” (De Man, 2012). Ainda que, nos casos de *Dilacerado* e *Estamira – beira do mundo*, o estabelecimento do pacto não instigue desconfiança, minha hipótese é que nesses espetáculos o corpo do ator, tomado por uma emoção, é ofertado como *prova de autenticidade*. Não me refiro à autenticidade documental, já que nenhuma das duas peças dá importância a documentos comprobatórios. Falo de uma prova de acesso ao verdadeiro *eu*, prova de se estar diante de uma investigação duramente autêntica, que seria o objetivo primordial do artista criador, ou, ao menos, de um modelo de artista suportado pelo discurso que Lionel Trilling identifica na origem do florescimento da escrita autobiográfica.

A premência pela categoria da autoficção, em resposta à exigência restritiva de se falar a “verdade tal qual me parece”, não se aplica às duas peças que analisei até aqui, e julgo que tampouco se aplica a *Mi vida después*, espetáculo que analisarei a seguir. Afirmo, portanto, que uma das principais *aparências* suportadas por esses espetáculos é que A=A (como na formulação de Marvin Carlson), ou seja, que a identidade do

ator-autor não é problemática, e que tampouco o é sua preensão a falar a verdade sobre a história da própria vida, diante de um público.

Mi vida después

Em *Mi vida después*, seis atores nascidos na década de 1970 e início da de 1980 reconstituem a juventude de seus pais a partir de fotos, cartas, fitas gravadas, roupas usadas, relatos, lembranças apagadas. Quem eram meus pais quando eu nasci? Como era a Argentina quando eu não sabia falar? Quantas versões existem sobre o que aconteceu quando eu ainda não existia ou era pequeno demais para me lembrar?³

O espetáculo da diretora argentina Lola Arias estreou em 2009, encerrando o período de sete anos do *Ciclo Biodrama*, idealizado por Vivi Tellas, no Teatro Sarmiento, em Buenos Aires. Nesse projeto, Tellas propunha a diferentes diretores o desafio de encenar histórias de vida de pessoas argentinas vivas, sendo que os sujeitos biografados poderiam estar em cena, mas não necessariamente. Último dessa série de espetáculos, *Mi vida después*, com dramaturgia e direção assinadas por Arias, estreia em um espaço no qual obras que propunham relatos não ficcionais haviam se tornado habituais, ainda que as propostas estéticas dos artistas participantes do

³ “En *Mi vida después* seis actores nacidos en la década del setenta y principios del ochenta reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo?”. Texto de apresentação do espetáculo, no website oficial de Lola Arias. Disponível em: <<http://lolaarias.com/proyectos/mi-vida-despues>>. Acesso em: novembro/2019. Tradução minha.

ciclo fossem diversas.⁴ A peça fez também carreira circulando por festivais internacionais, tendo sido apresentada no Rio de Janeiro em 2010, quando tive a oportunidade de assistir a ela.

Os atores que se apresentam em *Mi vida después* parecem narrar histórias próprias, concentrando-se, em termos temáticos, na relação de suas biografias com as de seus pais, e esmiuçando, da vida dos pais, detalhes relacionados ao período da ditadura militar na Argentina, de 1976 a 1983. A primeira atriz que fala ao público é Liza, e, já em suas palavras iniciais, julgo estarem presentes algumas das características que fundam a forma do discurso autobiográfico desse espetáculo:

Quando eu tinha sete anos, vestia a roupa da minha mãe e caminhava pela casa pisando no vestido, como se fosse uma rainha em miniatura. Vinte anos depois acho uma calça jeans anos setenta da minha mãe que é exatamente do meu tamanho. Visto a calça e começo a caminhar em direção ao passado (Arias, 2010).⁵

Essa fala – precedida pela cena inicial, na qual inúmeras peças de roupa caem do teto sobre o palco, inclusive em cima da atriz – é, ouve-se claramente, uma narração na primeira pessoa do singular. Nela estão emparelhadas citações de dois tempos: um acontecimento do passado distante (“Quando eu tinha sete anos”) e outro do passado recente (“Vinte anos depois acho uma calça jeans”). A lembrança do evento no passado distante gera uma ação (“Visto a calça”) que é relatada, e que tem ligação de sentido com objetos que povoam a atualidade do teatro (as peças de roupa sobre o palco).

O relato é dirigido ao público, e não a qualquer outro ator. Não há nos modos de Liza indício de que se esteja diante

⁴ Cf. descrição dos espetáculos desse ciclo pelo pesquisador brasileiro Davi Giordano (2014: p. 44-55).

⁵ Tive acesso ao texto completo do espetáculo, traduzido para o português por Carolina Virgüez na época de suas primeiras apresentações no Brasil.

de uma construção de personagem, e tampouco há indicação de que ela esteja inventando ou citando de alguma fonte. Há, contudo, algo de específico nessa cena que a diferencia dos espetáculos que analisei anteriormente: a calça jeans, citada no relato, é apresentada ao público no momento presente da performance, como uma espécie de índice da realidade do discurso. Antes de começar a falar, Liza apanha uma calça entre as roupas espalhadas pelo chão e a traz consigo. Se, a princípio, o espectador pode tomá-la por mero substituto, e não por objeto autêntico, ao longo da peça a ligação dos relatos com os objetos físicos passa a ganhar relevância.

Ainda a respeito do modo como se apresenta, Liza não aparenta constrangimento ao expor detalhes de sua vida. Os atores de *Mi vida después* gesticulam com braços, mãos, cabeça, parecendo que tais movimentos facilitam a tarefa de falar aos espectadores. Essa gesticulação varia de um a outro ator, mas há, de modo geral, certa elegância, uma tendência a neutralizar movimentos repetidos, sendo os braços mantidos, em grande parte do tempo, relaxados, ao longo do corpo; também a cabeça movimentada de modo contido. Essa neutralização parece natural a seus corpos, e não produto de uma formalização rigorosa. Chego a acreditar que ela corresponderia à maneira particular de cada um, potencializada pela técnica que tais atores teriam acumulado ao longo de suas carreiras. Por vezes se utilizam de microfones, e, quando não, as vozes são bem projetadas à distância. Há clareza na dicção, o ritmo da vocalização é moderado, as palavras podem ser bem ouvidas. Suas frases são coloquiais e diretas, com raros arroubos líricos, e raríssimos tons de voz exacerbados, o que reforça a aparência de simplicidade e controle atorial.

Quero sugerir com essa descrição que o modo de se apresentarem os atores de *Mi vida después* estimula uma impressão de maturidade da forma autobiográfica – coerente com a ideia, que inadvertidamente corroborei em minha descrição,

de que a peça teria sido a última de um ciclo, como se por isso a forma compartilhada naquele espaço, que teria sido uma incubadora de performances biográficas e autobiográficas, tivesse gradualmente se aprimorado. Em termos comparativos, os atores de *Mi vida después* teriam encontrado uma boa medida de objetividade, e, segundo essa lógica, não seria mais necessário investir na imagem do corpo tomado pela emoção, como julguei ser o caso em *Dilacerado* e *Estamira – beira do mundo*. Não tenho, porém, a intenção de propor uma hierarquia de valor entre as três peças, e por isso identifico de imediato a presença de outro tipo de prova, igualmente relevante, em *Mi vida después*: os objetos apropriados do passado, que são mostrados, comentados, riscados e superados ao fim, sem nunca perderem sua potência indicial. São, nesse caso, provas documentais, e não provas de acesso ao verdadeiro eu.

Além disso, apesar de armarem uma situação de relato inevitavelmente fadada ao fracasso – reconstituir a história dos pais, em uma época na qual não só os sujeitos do discurso (os atores biógrafos) eram jovens demais para hoje se lembrarem com precisão, mas também o país vivia um regime político fundado sobre o acobertamento –, seu objetivo em cena é, sem dúvida, o de resgatar e expor a verdade, o mais fielmente possível. A pesquisadora Marianne Hirsch investiga esse paradoxo, ao analisar a proliferação de atos para perpetuar a memória de crimes contra a humanidade, movidos por descendentes daqueles que viveram tais crimes diretamente:

Pós-memória descreve a ligação que a geração posterior àquelas que testemunharam traumas coletivos ou culturais tem com as experiências dos que vieram antes, experiências das quais eles “lembram-se” apenas por histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas a eles tão profundamente e afetivamente que parecem constituir memórias por seu próprio mérito. A conexão da pós-memória com o passado,

portanto, não é de fato mediada pela recordação, mas por uma imaginação que se envolve, idealiza e cria. Crescer com a herança de memórias tão esmagadoras, ser dominado por narrativas que antecederam seu nascimento e sua tomada de consciência sobre o mundo, é correr o risco de ter suas próprias histórias e experiências deslocadas, mesmo deslocadas, por aquelas de uma geração anterior (Hirsch, 2008: p. 106-7).⁶

Na revisão histórica promovida por *Mi vida después*, interessa-me compreender como a investigação biográfica da vida dos pais converte-se em discurso autobiográfico. O palco do teatro, nesse caso, não é lugar de lamentar as perdas (como no regime melancólico de *Dilacerado*), ou de lembrar-se dos pais corporificando seus duplos (como em *Estamira – beira do mundo*). Mas tampouco é o lugar de uma exposição fria e distanciada. Minha hipótese é que os artistas de *Mi vida después* precisam responder, em cena, ao risco mencionado por Hirsch, de ter suas experiências suplantadas pelas de seus pais. Assim, o problema proposto visualmente na cena inicial – Liza como que afogada sob uma pilha de roupas antigas – deve ser *superado* – como na imagem final do espetáculo, no qual todos, ludicamente, jogam roupas uns nos outros. É dessa superação que o discurso autobiográfico trata aqui, como me esforçarei para mostrar.

⁶ “Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a previous generation”. Tradução minha.

A superação pelo *remake*

Para evocar o passado, em *Mi vida después*, a dramaturgia de Lola Arias organiza os relatos dos atores em três capítulos (denominação do próprio texto), intitulados, por ordem de aparição, “O dia em que nasci”, “*Remakes*” e “O que me resta”. Estes, por sua vez, são subdivididos em quadros (denominação minha), cujos títulos aparecem em negrito no texto. Desde o início, a autora se utiliza de estruturas cronológicas para ordenar os eventos narrados: no primeiro quadro,⁷ um dos atores, com um pedaço de giz, “faz uma linha histórica no chão do palco. Escreve 1972, 1974, 1975, 1976, 1981, 1983. Todos os atores se aproximam, e cada um se posiciona no ano em que nasceu” (Arias, 2010). Em seguida, narram, um de cada vez, seguindo a ordem da fila, do mais velho para o mais novo, algum evento público marcante do ano de seu nascimento, pareado a outro acontecimento, de cunho privado:

Mariano: 1972. Um avião bate nos Andes com jogadores de rúgbi uruguaio que, para sobreviver, comem os companheiros de voo que morreram. Três dias depois eu nascô. Meu pai ama os carros e a política.

Vanina: 1974. Morre Perón e eu nascô após um parto de 14 horas. Sou um bebê em miniatura com uns olhos enormes. Meu avô era guarda-costas de Perón e meu pai policial de inteligência.

Ao fim dessa tarefa, que todos cumprem de modo análogo, passam ao segundo quadro, “Fotos de infância”. Nele, a atriz Vanina apresenta, projetadas no fundo do palco, fotos de sua família, ordenadas em sequência cronológica, enquanto outro ator faz riscos sobre tais fotos, chamando atenção

⁷ A aparição supracitada de Liza pertence, segundo o texto, ao “prólogo”.

para um ou outro detalhe.⁸ No terceiro e quarto quadros, “As coisas do meu pai” e “Relíquias do meu pai”, Mariano e Blas, respectivamente, contam histórias relacionadas às fotos ou aos objetos físicos ampliados pela imagem projetada. No quadro seguinte, “Árvore genealógica”, Pablo reconstitui oralmente a série de casamentos e nascimentos de seus antepassados, enquanto outros três atores simulam com seus corpos uma espécie de diagrama genealógico, espacializando os casamentos e os nascimentos, auxiliados por um código de gesticulações repetidas. No quadro seguinte, “Fotos da juventude”, Liza mostra suas fotos, em ordem cronológica inversa (de 1981 até 1972). Na última foto, na qual sua mãe figura como locutora de um telejornal, a atriz senta-se na frente da imagem projetada, com seu rosto precisamente na frente do rosto da mãe, e passa a um registro interpretativo de simulação, fingindo ser apresentadora de telejornal e narrando notícias relacionadas a tal época. No último quadro do primeiro capítulo, “Meu pai e a guerrilha”, Carla mostra a projeção de um mapa da Argentina, no qual estão sinalizadas as localizações de campos de resistência política da época da ditadura, e narra as tarefas diárias que seu pai teria cumprido como parte do treinamento “intelectual e físico” de um guerrilheiro. Esse relato vem acompanhado de uma pantomima, na qual alguns dos atores por vezes citam em voz alta frases de livros (simulando o treinamento intelectual) e por outras se exercitam (simulando o treinamento físico), enquanto Carla alterna seu relato com ordens gritadas em um megafone, como se ela fosse chefe em um quartel.

É possível notar, a partir dessa breve descrição, que a passagem de um quadro a outro é marcada pela alternância tanto do sujeito do relato como da ação proposta para ilustrá-lo.

⁸ O mecanismo funciona do seguinte modo: a foto original é protegida por uma película plástica, sobre a qual o ator risca, com uma caneta hidrográfica colorida. A foto fica em cima de uma bancada, e uma câmera captura, ao vivo, a imagem da bancada e projeta essa imagem no fundo do palco.



Mi vida después, fotos de cena. À esquerda: Mariano Speratti, Vanina Falco, Blas Arrese Igor, Carla Crespo, Liza Casullo e Pablo Lugones. À direita: Vanina Falco. Fotógrafa: Lorena Fernández.

Sintetizo: da narração inicial dos nascimentos, estruturada sobre a linha do tempo, passa-se a uma amostragem de fotos da primeira atriz; troca-se o ator, e no lugar de fotos são também projetados pequenos objetos; troca-se o ator, e a mesma operação de manipular fotos e objetos ganha um pouco mais de ironia; troca-se o ator, e a árvore genealógica narrada é também desenhada no espaço pelos corpos dos atores; há uma nova troca, e agora a atriz também interage com a foto, imitando a profissão da mãe; passa-se à última atriz, e a simulação é um pouco mais complexa. Há, sempre, de um quadro a outro, uma pequena diferença no modo de falar do passado, uma espécie de aprimoramento. Algo vai se transformando sutilmente e aos poucos anunciando o segundo capítulo, “*Remakes*”, no qual os relatos virão acompanhados de coreografias mais elaboradas. Começo a notar que a segmentação

em quadros, cada um associado à história de um ator e animado pela proposição de um jogo ligeiramente distinto, parece também reproduzir em sua sequência uma ideia de progresso.

O segundo capítulo se inicia com cada um dos atores vestindo uma peça de roupa que teria pertencido aos pais, ou que remeteria a algum traço destes. Mariano diz: “Esse é o macacão original que meu pai usava nas corridas”. Pablo diz: “Meu pai vestia todos os dias um terno como este. Acho que o original deve estar tão gasto que não existe mais”. No segundo quadro, “Um dia na vida do meu pai”, os três atores do gênero masculino descrevem, paralela e alternadamente, atividades cotidianas de seus pais. No quadro seguinte, “O exílio”, eventos da época em que os pais de Liza estiveram separados são reconstituídos como em uma filmagem cinematográfica, com projeção de imagem capturada ao vivo. Ora Liza narra os acontecimentos, ora os atores dialogam como se fossem personagens da história, e, no meio disso, ouvem-se alguns trechos das fitas cassetes por meio das quais seus pais se correspondiam então. No quadro seguinte, “As mortes de meu pai”, Carla narra três versões que teria ouvido a respeito da morte do pai, e, para cada versão, os atores simulam o evento narrado. Em “As mil caras de meu pai”, Vanina pede aos outros que usem ternos como os de seu pai, e eles entram em cena, um a um, cada vez que Vanina descreve uma nova faceta do pai.

Coerente com a ideia de *remake*, nesse segundo capítulo os atores parecem reencenar o passado dos pais, a partir do que podem saber ou averiguar na atualidade. As imagens cênicas, ainda que rascunhadas, contingentes, têm sua construção justificada pelo ato de relatar publicamente e pelo conteúdo desses relatos. Quero dizer com isso que as imagens não criam problemas para os relatos, mas apenas os ilustram, servindo de complemento visual.

No último quadro do capítulo, “Meu avô, meu pai e eu”,

Pablo conta:

Mas há uma coisa que nós três temos em comum: os três gostam de dançar *malambo*. Essas eram as botas que meu avô usava. Depois meu pai ficou com elas e agora eu. Quando calço as botas dele para dançar é como se o tempo não tivesse passado e meu avô, meu pai e eu nos encontrássemos no mesmo corpo.

Imediatamente em seguida, o ator executa uma dança vigorosa usando as botas do avô. Assim como nas reconstituições do segundo capítulo, Pablo ilustra com o corpo uma ação citada pelo discurso falado e relacionada à história do pai. Diferentemente das outras, esta ação tem certa autonomia: ela não é somente uma simulação de um passado que se quer reconstituir em cena no presente, ela tem permanência, ela acontece também fora do teatro, ela independe da intenção de relatar.

Para introduzir o terceiro capítulo, “O que me resta”, cada um dos atores mostra um objeto ou um conjunto de objetos:

Mariano: Esse é o gravador de rolo do meu pai.

Vanina: Esse é o processo de julgamento contra meu pai.

Carla: Essa é a última carta do meu pai.

Blas: Essa é a tartaruga que herdei do meu pai.

Liza: Esses são todos os livros que meu pai escreveu.

Pablo: Esse é o super 8 que filmou meu pai.

Tais falas anunciam a instância final de cada uma das histórias. Cito algumas delas: ao mostrar ao público a gravação em áudio da voz do pai, Mariano chama ao palco seu próprio filho, e a criança senta em seu colo; Blas pede a uma

tartaruga que preveja o futuro da Argentina, propondo uma pergunta e soltando o animal para que caminhe até uma das respostas, “sim” ou “não”, escritas no chão; Vanina mostra uma coleção de documentos em papel, relacionada ao processo judicial que ela estaria movendo contra seu pai, na atualidade; Carla, após ler em voz alta a última carta que seu pai escreveu para sua mãe antes de morrer, toca um solo musical de bateria.

Assim, na última parte de cada relato, surge em cena um elemento cuja existência parece deslocada do ato de teatralização documentária. Há um grau de imprevisto tanto na presença da criança, único ator sem preparo técnico do espetáculo, quanto da tartaruga: em meio a uma série de registros inanimados do passado, passíveis de manejo, algo nos dois não se pode controlar plenamente. Analogamente, ainda que Vanina assuma a autoria do ato que gerou os documentos ali empilhados, tais papéis são produto de um processo judicial em curso, cujo resultado é, naquele instante, ainda desconhecido. O solo de bateria, por sua vez, parece pertencer a outra esfera artística que não a do teatro. Sua execução não ilustra qualquer detalhe específico do relato, nem se insere em uma proposta de trilha sonora para a peça. O volume do som chega a incomodar os ouvidos e a duração prolongada do ato parece disfuncional.

Reconstituir o passado, em *Mi vida después*, implica enfileirar histórias de atores comuns, separando suas falas em quadros, complementando-as com jogos teatrais simples e precisos. O terceiro capítulo parece, contudo, trazer algo a mais, como se apresentasse uma instância menos previsível, na qual outro tipo de *risco* entraria em jogo: não mais o riscado do giz sobre o palco, ou a brincadeira de riscar sobre a foto, mas o risco de se incorporarem elementos estranhos ao teatro.

Isso me instiga a perguntar: será que essas imagens finais poderiam de fato pôr em questão a construção cênica desse discurso autobiográfico? Na diferença produzida devido

a esse risco, será que aquilo que é disfuncional, aquilo que sobra, apontaria para a autocrítica da imagem? Ou seja, apontaria para a possibilidade de percebê-la também como um problema, de evidenciar as camadas de sua construção, de *interrompê-la*?

Ao citar uma interrupção, remeto ao comentário de Walter Benjamin, que observa que, no teatro épico de Bertolt Brecht, “a interrupção da ação está no primeiro plano” (Benjamin, 1994: p. 80). O palco naturalista, segundo Benjamin, “longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, [...] para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade” (p. 81). Em contrapartida, o teatro épico “conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade [...]”. A interrupção no teatro de Brecht teria, como uma de suas funções primordiais, problematizar o retrato da realidade (típico do teatro naturalista do início do século XX, ao qual Brecht se opõe), revelando o mecanismo de montagem do discurso cênico, dando a ver a mediação dos seus autores sobre a imagem produzida.

Volto às histórias de *Mi vida después*. Se, por um lado, a apresentação final dos corpos não se esgota na ilustração do conteúdo dos relatos, por outro lado, julgo haver uma estrutura evolutiva que permeia a construção de todo o discurso, e que, inevitavelmente, funcionaliza tais sobras em sua organização plena de sentido. Como venho apontando em minhas observações, os atores partem, no início do espetáculo, de uma relação impotente perante um passado fixado em fotografias, como se congelado, e, aos poucos, passam a interagir com as fotos: riscam-nas, ironizam-nas, usam-nas como suporte para simulações. Logo começam a propor reconstituições do passado, primeiramente banais, depois mais complexas

e contundentes, encenando seu próprio entendimento dos fatos. A revisão finalmente dá a vez a respostas pessoais, e os atores passam a mostrar seus próprios atos de resistência na atualidade, que incorporam aquilo que foi aprendido com as histórias dos pais.

O *malambo* de Pablo, ainda que um número cênico, executado com maestria, não pode ser fruído com a liberdade de uma dança que tem em si mesma o seu fim.⁹ Ele não é apenas simulação do passado, nem apenas experiência artística autônoma no presente, ele é uma demonstração de sobrevivência, ligada à ideia de transmissibilidade da tradição. O número efetua a passagem do segundo capítulo para o terceiro. Ainda que o filho de Mariano, posto em cena, reconfigure o paralelismo geracional até então tematizado, complexificando-o de forma bastante bela, a presença agitada e dispersa da criança não pode se separar das ideias de continuidade geracional (anunciada pelo quadro anterior do *malambo*), ou de substituição natural de uma geração por outra (os mais novos reveem os arquivos dos que já se foram, o ciclo da vida é assim mesmo). Sua figura é funcionalizada por sentidos que o espectador já tem, e para os quais encontra reforço, como que intuitivamente, nos índices da encenação.

A tartaruga, presenteada pelo pai de Blas, carrega, como sublinha a fala do ator, as simbologias da longevidade – “Essa tartaruga se chama Pancho e nasceu no mesmo ano que meu pai. Os dois estão morando em La Plata e têm sessenta anos” – e da sabedoria – “Minha mãe é astróloga e diz que as tartarugas são seres milenares que podem prever o futuro” (Arias, 2010). A resposta da tartaruga para a pergunta proposta – “Na Argentina, no futuro, haverá uma revolução?” – não tem qualquer importância, pois sua simbologia já foi fixada, e o imprevisto do ato animal não tem espaço de interrupção. Os arquivos do processo de Vanina contra o pai – que havia

⁹ Cf. Agamben, 2008: p. 13.

roubado seu irmão, quando bebê, de uma família de presos políticos – representam a superação ética, com o ato civil da atriz no presente reparando o ato criminoso do pai no passado. Fica ausente da papelada toda sua carga de aleatoriedade e sua pergunta por sentido (traços que Kafka, por exemplo, soube associar à justiça).

Já o número musical de Carla, posicionado no espetáculo após os exemplos recém-citados, faz com que ele carregue, potencialmente, alguns dos significados associados aos outros quadros. Ou seja, em vez de se perceber uma ruptura de sentido – entre a mensagem da última carta do pai e o solo de bateria que nada informa –, a apresentação regular de atos conclusivos faz com que se espere deste também uma espécie de moral da história. E ele não resiste a essa expectativa: o vigor com o qual Carla toca o instrumento (Mariano tampa os ouvidos do filho no início do solo, reforçando a impressão de agressividade) vira signo de válvula de escape, resposta à frustração da perda, e o presente da atriz cola imediatamente em uma narrativa qualquer (do repertório que o espectador já tem quando entra no teatro) de superação da dor pela dedicação a uma atividade musical ou artística.

A forma documental atribui finalidade à existência dos atores, ao transformar a impotência (associável a um grupo de jovens que, por terem chegado à maturidade apenas depois do fim do regime de exceção, não teriam agido diretamente em resposta a ele, pertencendo, no imaginário comum, a uma geração menos politizada) em potência por via da arte (a revisão histórica no palco teatral seria também um ato valioso de resistência). Olhar para o passado, seus discursos reforçam em uníssono, os fez amadurecer, e o processo desse amadurecimento é montado diante do espectador pela sequência de quadros, na organização dramaturgica de Lola Arias.

Airport kids

É difícil falar nos mesmos termos a respeito das crianças de *Airport kids*, pois é evidente, no próprio modo como são apresentadas ao público, sua inelutável sujeição ao mundo do qual fazem parte. Invoco esse outro espetáculo – realizado em 2008, em Lausanne, na Suíça, fruto da parceria entre Lola Arias e Stefan Kaegi (que assinam juntos dramaturgia e direção) – para tecer sobre ele um breve comentário, associando a descrição de alguns de seus traços à reflexão filosófica de Giorgio Agamben a respeito do *gesto*. Meu objetivo é tentar identificar modos de se produzirem interrupções na estrutura dos relatos, a partir de procedimentos cênicos semelhantes àqueles de *Mi vida después*, mas que, devido a diferenças sutis, viabilizam leituras que julgo mais abertas.

Consideremos a proposição de Giorgio Agamben de que, a partir do final do século XIX, é possível notar uma perda generalizada dos gestos na sociedade ocidental, ou, mais precisamente, uma perda de sua ligação natural com a transmissão do sentido: “[...] neste meio tempo [de 1885 a 1971], ataxia, tiques e distonias haviam se tornado a norma e [...], a partir de certo momento, todos tinham perdido o controle dos seus gestos, e caminhavam e gesticulavam freneticamente” (Agamben, 2008: p. 10). No ensaio *Notas sobre o gesto*, o filósofo sugere que “uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por estes; [...] quanto mais os gestos perdiam a sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida tornava-se indecifrável” (p. 11).

Identifico, nos discursos produzidos pelos espetáculos que ponho lado a lado neste capítulo, duas respostas ao problema da “vida indecifrável”, e tenho a impressão de que a diferença entre elas é relevante para se compreender a viabilidade da produção cênica do gesto, como concebido por Agamben. Em *Airport kids*, julgo que a estranheza gerada pelos relatos das

crianças bilíngues, que vivem longe de suas pátrias de origem, não é apaziguada por um discurso ordenador. Ao se deparar com detalhes de seus cotidianos, cabe ao espectador reconhecê-los como próprios de uma infância normal, e também surpreender-se e colocar em questão os critérios comuns de normalidade. Os adultos de *Mi vida después* igualmente falam de um lugar de impotência, relatando fatos que suscitam estranheza e mesmo indignação. Contudo, aquilo para que apontam (o regime ditatorial) é encarado univocamente como uma sociedade às avessas, e o percurso da encenação apresenta formas de superação do desconhecimento e de inversão do avesso, operando, de certo modo, uma normalização. Ressalto a diferença entre uma postura que pode instigar assombro e uma postura reparadora.

Para a realização de *Airport kids*, oito crianças, com idades entre 8 e 14 anos, residentes em Lausanne, trabalharam com Lola Arias e Stefan Kaegi para encenar relatos baseados em suas próprias biografias. O traço em comum, determinante para a seleção de tais crianças, foi sua condição de estrangeiras na Suíça, ou por terem nascido em outro país, ou por mudarem frequentemente de cidade devido à profissão dos pais. No espetáculo, elas falam diretamente aos espectadores, como em *Mi vida después*, sem a mediação de personagens ou de uma situação dramática, aparentando resgatar da memória detalhes de suas vidas. Também mostram objetos pessoais, projetam fotos de arquivo em aparatos no fundo do palco, e dialogam umas com as outras.

Os relatos se alternam, incitados por jogos cênicos de diferentes qualidades. Cito alguns deles: perto do início do espetáculo, uma das crianças narra a chegada de voos em um aeroporto, e as outras entram, uma a uma, e se colocam em fila, atrás de placas com o nome das cidades onde teriam morado antes de chegar em Lausanne; em outra cena, todas, uma de cada vez, posicionam-se sobre uma esteira rolante,

e narram previsões de fatos que, na sua imaginação, acontecerão a elas no futuro; em uma configuração cênica que se repete algumas vezes, duas crianças, cada uma dentro de um dos compartimentos que ocupam o palco (semelhantes a pequenos *containers* para transporte de carga, sendo que cada criança tem o seu próprio), conversam entre si à distância, filmadas por câmeras de segurança, simulando diálogos banais que eventualmente levam uma delas a falar de algum aspecto de sua vida.



Airport kids, foto de cena. No palco: Clyde Philippoz, Julien Ho, Sarah Serafim, Aline Lidia de Mello Morais, Kristina Kovalevskaia, Juliette Scialpi e Oussama Braun. No vídeo projetado: Garima Manek.

O grupo, composto por crianças de idades e etnias diversas, parece harmônico em sua variedade, se considerado o recorte temático do espetáculo: são “crianças de uma terceira

cultura”,¹⁰ termo que aparece no release da peça¹¹ e nos próprios relatos em cena. Também em *Mi vida después*, a variedade do grupo era sintetizável em um denominador comum: atores profissionais que nasceram na Argentina por volta dos anos 1970. Tais chaves temáticas, coerentes com o conteúdo dos relatos, suavizam a diversidade dos tipos físicos, fazendo da alternância de sujeitos um movimento suave em torno de um tema, e não uma sequência de diferenças, de cortes.

As apresentações introdutórias das crianças são semelhantes entre si: elas falam seus nomes, contam de suas famílias, mostram fotos dos pais, citam o trabalho destes, relatam como os pais se conheceram, contam o que querem ser quando crescerem. A sexta criança a se apresentar, Kristina, traz consigo uma raquete de tênis:

Meu nome é Kristina, e no futuro eu gostaria de ser jogadora de tênis. Eu nasci em Krasnodar, na Rússia. Eu me mudei para Moscou quando eu tinha 4 anos, e eu finalmente cheguei na Suíça quando eu tinha 7 anos. Eu me mudo muito por causa do trabalho do meu pai. Como a mãe de Patrick, meu pai trabalha para a Philip Morris. Quando eu me mudo, eu tenho que começar tudo do começo, e parece que eu estou nascendo de novo. Quando eu me mudo, eu tenho que aprender uma outra língua, ser uma outra pessoa. Quando eu me mudei pra cá, eu perdi: minhas duas avós, minha melhor amiga Anna, dois pares de sapatos, uma raquete de tênis, umas palavras em russo que eu não lembro mais, a vista da minha janela, o cheiro de gás nas ruas, minha babá Tathiana com seu livro com problemas de

¹⁰ Uma “*third culture kid*”, termo cunhado pela pesquisadora Ruth Hill Useem, é alguém que “passou uma parte significativa de seus anos de desenvolvimento fora da cultura de seus pais. Uma ‘criança de uma terceira cultura’ constrói relações com todas as culturas, sem ter domínio pleno de nenhuma”. Tradução de trecho do website da pesquisadora Ruth Van Reken, *TCK World*. Disponível em: <<http://www.tckworld.com>>. Acesso em: novembro/2019.

¹¹ Cf. website do coletivo Rimini Protokoll. Disponível em: <<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/airport-kids>>. Acesso em: novembro/2019.

matemática, e o meu cantinho privado.¹²

A simplicidade com que descreve sua chegada à Suíça e mapeia seu contexto familiar pouco destoa da fala das outras crianças. Há, sem dúvida, algo de artificial no seu modo de falar, que dá a ver que as palavras foram decoradas. Mas tal artificialidade parece natural a uma criança, possivelmente sem experiência prévia de palco, recitando um texto memorizado. Ainda que ela não pareça plenamente confortável, isso não influencia na sua habilidade de vocalizar as palavras: ela tem calma e clareza na dicção, e executa as ações que teriam sido propostas pelos encenadores sem demonstrar dificuldade. Nessa primeira cena individual de Kristina, quando ela lista as coisas que perdeu, começando pelas avós, ouve-se, ao fim de cada item da lista, um som pré-gravado, de uma raquete batendo numa bola de tênis, e Kristina gesticula com sua raquete, simulando o ato de rebater a bola.

Um pouco adiante no espetáculo, a raquete volta às mãos de Kristina, em uma cena coletiva. Patrick anuncia: “Pessoas como nós são chamadas de ‘crianças de uma terceira cultura’. Quem vocês pensam que nós somos?” Ele passa então a citar uma lista de afirmações, que diferem do tom pessoal da maioria das outras falas:

Para nós, é difícil dizer de onde somos, por isso as pessoas têm dificuldade de se relacionar conosco.

Não temos relações profundas com quem não tenha viajado tanto quanto nós.

Somos extremamente tolerantes com culturas estrangeiras, e 80% de nós acredita que podemos conviver com qualquer

¹² Transcrição do registro completo em vídeo do espetáculo *Airport kids*, disponível no website do coletivo Rimini Protokoll. Tradução minha. A apresentação introdutória de Kristina aparece, no vídeo, em 6m50s. Disponível em: <<http://vimeo.com/53011350>>. Acesso em: novembro/2019.

um.

É esperado que falemos inglês. [...] ¹³

Ao fim de cada frase dessa lista, Patrick rasga uma página do livro que tem nas mãos, em cuja capa lê-se “*Third culture kids*”, passa a página rasgada a Oussama, este a amassa e a entrega a Kristina. Logo que Patrick rasga a folha, Clyde começa a produzir som com sua bateria, e o som só para quando Kristina joga para o alto a bola feita do papel amassado e bate nela com sua raquete, arremessando-a na direção da plateia. No exato instante em que bate na bola, as outras crianças, no fundo da cena, entoam, em uníssono, uma exclamação sonora, semelhante à palavra *oui* (*sim* em francês). A rotina repete-se regularmente até os últimos itens dessa lista de afirmações:

Somos menos propensos ao divórcio, mas nos casamos mais velhos.

Somos mais propensos à depressão e ao suicídio.

E seremos muito piores do que as estatísticas que tentam nos descrever.

A rotina sonora e visual é semelhante nas duas aparições da raquete nas mãos de Kristina: na primeira cena, um som pré-gravado anunciava a chegada da bola, e, na segunda, a bateria de Clyde o faz; antes, um som artificial simulava o encontro da bola com a raquete, agora, há um barulho vocal agudo e singelo executado pelas crianças; antes, Kristina simulava rebater a bola, que imaginariamente vinha em sua direção, agora, ela faz o gestual completo de um saque, jogando a bola de papel para o alto com uma das mãos e lançando-a para frente com a raquete.

¹³ A cena mencionada aparece, no registro em vídeo, em 19m40s.



Airport kids,
foto de cena.
No palco:
Kristina
Kovalevskaya.

Na primeira aparição da raquete, o objeto remetia diretamente ao relato, como se ilustrasse o fato de Kristina praticar o esporte e querer ser jogadora profissional. Assim, a rotina de rebater a bola poderia ser lida pelo espectador como uma simulação de uma atividade cotidiana. Há na peça outras rotinas de simulação do cotidiano, como, por exemplo, quando Juliette finge testar a resistência de brinquedos, tarefa comum no trabalho de seu pai, ou, de outro modo, quando duas meninas entoam o hino de sua escola suíça. Diferente dos *remakes* de *Mi vida después*, em *Airport kids* a rerepresentação do gestual cotidiano (físico ou vocal) não parece ser uma tentativa de se conhecer um passado sobre o qual não se tem clareza (como era o caso da reencenação das versões da morte do pai) ou tampouco uma demonstração virtuosa de uma habilidade

citada no relato (como era o caso do *malambo*). Nessa primeira aparição cênica do gestual do jogo de tênis, um novo uso, disfuncional (não há bola para rebater, ela não está de fato jogando), apenas vagamente preenche o sentido de sua apresentação. Poderia ser apenas uma ilustração. Mas está inserida em um jogo curioso: a repetição do ato de rebater é complemento rítmico de uma listagem de perdas (das avós, das amigas, da própria raquete original), ou seja, daquilo que escapa da vida da menina.

Na segunda aparição da raquete, ela está funcionalizada em outro jogo, cujo sentido é o seguinte: Patrick cita algo de um livro, rasga a página do livro, e juntos eles atiram fora tal afirmação (como se não tivesse valor, talvez como se debochassem dela). Cabe, aqui, uma breve nota sobre as frases citadas por Patrick. Diferente da maioria das palavras oralizadas até tal momento do espetáculo, elas são afirmações generalizantes sobre as tais “crianças de uma terceira cultura”, afirmações das quais as crianças em cena serviriam de exemplo. Apesar da tessitura desse discurso (oriundo da sociologia, dos estudos culturais ou da estatística) ser claramente diversa daquela dos relatos pessoais, ele cita temas nos quais as crianças já haviam tocado. As frases não são particularmente rebuscadas, nem a vocalização de Patrick é distinta do modo ligeiramente artificial pelo qual ele profere o resto de suas falas.

Confesso que, da primeira vez que assisti ao espetáculo em vídeo,¹⁴ não dei atenção ao livro que Patrick tinha nas mãos (mesmo porque ele não finge ler as palavras do livro, elas já estão decoradas). Por isso, julgo, demorei alguns instantes para perceber que havia ocorrido, na peça, uma mudança de registro, e que essa fala do menino tinha um caráter de alteridade. Algo na cena, de repente, me emocionou, e sinto que associei essa confusão de registros (entre a fala confessional e

¹⁴ Diferentemente dos espetáculos que analisei até aqui, só assisti *Airport kids* no registro em vídeo.

a fala estatística) ao desenho do gestual da raquete, e à delicadeza e tom agudo da vocalização do *oui*.

O gesto

A reflexão de Giorgio Agamben sobre o gesto está centrada na ideia de que ele é “a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (Agamben, 2008: p. 13). No ensaio supracitado, o autor afirma:

[O gesto] faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. Assim como, num filme pornográfico, uma pessoa é apreendida no ato de cumprir um gesto que é simplesmente um meio dirigido ao fim de procurar dar prazer aos outros (ou a si mesma), pelo único fato de ser fotografada e exibida na sua própria medialidade, é suspensa desta e pode tornar-se, para os espectadores, meio de um novo prazer (que seria de outro modo incompreensível): ou como, na mímica, os gestos dirigidos aos fins mais familiares são exibidos como tais e, por isso, mantidos suspensos.

Essa noção do “meio como tal” é desenvolvida por Agamben também em uma série de outros escritos. Cito trecho de sua reflexão a respeito da cesura na poesia. Comentando a rítmica do verso em um poema de Sandro Penna, Agamben propõe a pergunta: “Que coisa dá a ver esta interrupção do transporte rítmico do poema?” (Agamben, 1999: p. 35), ou seja, o que a cesura mostraria? – e cita a resposta de Hölderlin a respeito da rítmica da tragédia:

[...] na sucessão rítmica das representações [...] torna-se necessário aquilo a que, no metro, se chama cesura, a palavra pura, a interrupção antirrítmica, para contrastar, no seu

clímax, com a mudança encantatória das representações, de modo a trazer à evidência, não já a alternância da representação, mas a própria representação (Hölderlin, *apud* Agamben, 1999: p. 36).

A citação alude a uma evidenciação do próprio mecanismo de produzir a representação. “O transporte rítmico”, retoma Agamben, “motor do lance do verso, é vazio, é apenas transporte de si. É esse vazio que, enquanto *palavra pura*, a cesura – por um instante – pensa, suspende” (Agamben, 1999: p. 36). A pureza à qual se refere não está ligada a uma ideia de uniformidade, mas sim de suspensão. Exibir, na mímica, os gestos como tais seria tornar possível o olhar para o próprio meio, interrompendo a mera comunicabilidade de um conteúdo, para provocar uma espécie de problema, para abrir uma “dimensão ética”.

Em ensaio sobre o cinema de Guy Debord, Agamben aponta para uma “força de des-criar o que existe, des-criar o real” (Agamben, 2007), como se fosse essa a tarefa primordial do cinema. Segundo ele, “o caráter mais próprio do cinema é a montagem. [...] Existem duas condições transcendentais da montagem, a repetição e a paragem. Isto, Debord não o inventou, mas fê-lo vir à luz [...]. Já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar”. E o que seria uma repetição, Agamben pergunta-se, e, com base na obra de filósofos, afirma que “não é o retorno do idêntico, do mesmo enquanto tal que retorna. [...] A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível”. Quanto à paragem, Agamben volta ao exemplo da poesia:

Os teóricos da literatura sempre tiveram bastante dificuldade em definir a diferença entre a prosa e a poesia. [...] A única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa são os *enjambements* e as cesuras. O poeta pode opor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático. Não se trata apenas

de uma pausa, mas de uma não-coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido. [...] Parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para a exibir enquanto tal.

Sugiro, retomando os exemplos de *Mi vida después* e *Airport kids* a partir da reflexão de Agamben, que a criação artística que parte de reminiscências autobiográficas pode gerar imagens que se exibam enquanto tais, evidenciando cisões em suas superfícies. Julgo, porém, que a sequência de relatos em *Mi vida después* – com seus riscos, *remakes* e atos performáticos finais – não evidencia a própria construção, talvez por não produzir cortes com o mesmo rigor do emolduramento que Benjamin salientava no gesto, tendo em vista a obra de Brecht:

[...] o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto (Benjamin, 1994: p. 80).

Nesse sentido, é problemático que eu tenha escolhido o termo “quadro” para sinalizar a segmentação dos relatos em *Mi vida después*, quando eu poderia ter meramente falado em “cenas”. Pois “quadro” invoca tal ideia de moldura, de fragmento, de interrupção abrupta e, contrariamente, o que observei a respeito de *Mi vida después* é que os relatos, apesar de separados, estão ligados por uma relação de continuidade que aponta para as noções de superação e progresso.

Por outro ângulo, se a atitude de olhar para fotografias antigas, desenhando sobre elas, como fazem os atores no primeiro capítulo de *Mi vida después*, poderia implicar um movimento de “desencantar” o “poder paralisante” que estaria em

ação em tais imagens (Agamben, 2008: p. 12), essa associação à esfera do gesto também me parece inviável. Pois ainda que o riscado sobre a imagem faça com que poses familiares sejam revistas no presente da encenação, o traço da caneta aponta apenas no sentido do próprio relato cênico, mesmo quando é blague, apenas o ilustra, sem suspendê-lo ou reivindicar independência crítica em relação a ele.

Já nos exemplos pontuais que retirei de *Airport kids*, julgo haver um paralelo possível com a concepção de gesto para Giorgio Agamben. Quando Kristina executa a ação de rebater uma bola de tênis, na sua primeira cena, a repetição do gestual cotidiano é equiparada ritmicamente às suas perdas: cada rebatida equivale a algo que deixou para trás, e a lembrança da perda vem à tona como quebra no encadeamento do relato, propondo a estrutura de uma lista, na qual o golpe na bola imaginária serve de gesto de corte. Na reaparição da raquete, a imagem me parece ainda mais complexa. Deslocado do relato em que ela cita o desejo de ser tenista, o golpe novamente marca a passagem de um a outro item de uma lista. Mas a lista de Patrick comenta a própria condição de tais crianças, em termos relativamente frios e distanciados. Frases como “nós tendemos a ser privilegiados” expõem uma construção impossível, por transformarem a terceira pessoa do plural (“essas crianças tendem a...”) em primeira pessoa do plural, algo que não seria formulado por aquele menino, pois indicaria um nível de autoconsciência incoerente para sua idade. A vocalização de tais frases produz, assim, uma disjunção entre sujeito da enunciação e enunciado, suspendendo subitamente a expectativa por um relato confessional.

Ainda que tanto o ato de rasgar o livro quanto o último item da lista de Patrick – “E seremos muito piores do que as estatísticas que tentam nos descrever” – queiram mostrar uma espécie de tomada de consciência por parte das crianças, o peso esmagador da estatística sociológica equipara (ao

menos por um instante) suas existências individuais a meras condições. O gesto de rebater a bola de papel é vão, e põe em evidência a impotência das crianças perante a dureza das sentenças extraídas do livro. A substituição do som pré-gravado pelas vozes agudas reforça a cisão interna da imagem: ainda que se esforcem para fazer um *oui* alto e forte, as vozes são por demais delicadas.

Contudo, as frases citadas por Patrick não são percebidas como a verdade sobre tais crianças: a verdade não está dada, ela é um jogo com os relatos e com as aparências. A cena expõe a medialidade da imagem sem banalizá-la, privá-la de sua beleza ou dar a palavra final. Ela faz ver como é bela ao mesmo tempo em que é contraditória, inconclusa, e o faz com a apresentação repetida – e estranhamente tocante – de um gesto simples de rebater uma bola com uma raquete de tênis.

Ao dispor narrativas de superação para tematizar a vida dos filhos da ditadura argentina, Lola Arias evita chamar a atenção em cena para seu papel de autora de tal proposição dramatúrgica, quando, de fato, seu discurso ordenador tem um caráter fortemente ideológico. Eu, e também grande parte do público que assiste a *Mi vida después*, sou solidário às suas dores e ao seu propósito de “evocar o passado para modificar o futuro”.¹⁵ Porém, meu engajamento irrestrito pode dificultar minha percepção de que tal discurso já está pronto, e que não abre a possibilidade de disputa. Por isso, rejeito minha menção anterior a uma “maturidade” da forma: a objetividade com a qual os atores se apresentam também remete a sentidos específicos, também é uma escolha de construção cênica (assim como o era o choro de Dani Barros), e ajuda a evitar que a forma seja vista como um problema, reforçando uma impressão de transparência para essa linguagem documental.

¹⁵ “[...] la *remake* como forma de revivir el pasado y [modificar el futuro [...]”. Website oficial de Lola Arias. Disponível em: <<http://lolaarias.com/proyectos/mi-vida-despues>>. Acesso em: novembro/2019.

As crianças de *Airport kids* também são objetivas em suas falas e em suas ações, mas fico com a impressão de que quase falham em tal propósito, talvez por não serem atores treinados, talvez por serem crianças em uma peça de adultos. A empatia que tenho por seus relatos é igualmente irrestrita – confesso que, quando criança, eu também mudei de cidade muitas vezes devido ao trabalho do meu pai, e, por isso, algo que poderia ser chamado de *identificação* tem forte papel no meu envolvimento com essa peça. Mas noto, com certa estranheza, que é o gesto da raquete que me devolve a diferença entre mim e a imagem. Proponho que ele me liberta provisoriamente da empatia com os protagonistas da ação, suspendendo o encantamento, e me incluindo como cocriador desse discurso sobre a experiência.

Os fracassos de Luciana Paes e Paula Picarelli

Revisando meu percurso neste texto analítico, noto que venho delimitando alguns critérios para nortear meu olhar sobre as obras que ponho em questão. Defini, no capítulo introdutório, o interesse por pensar questões da representação de si em espetáculos teatrais que lidam com relatos autobiográficos. Para isso, venho privilegiando obras nas quais os atores parecem falar de suas próprias vidas em cena, prometendo, em alguma medida, serem autores de suas palavras. No segundo capítulo, esclareci dois critérios que balizaram a seleção do meu *corpus*: os atores devem dirigir-se aos espectadores diretamente, com um discurso em primeira pessoa do singular, e não devem ser celebridades, sendo que por isso sua fala ocupa o lugar de um relato comum. Permaneço provisoriamente com esses balizamentos para continuar: o relato autoral a respeito da própria vida; o endereçamento ao público; o ator comum.

Esbarro, nesse caminho, em padrões que parecem estar diretamente relacionados à exposição autobiográfica, mas afirmo que eles são escolhas, ligadas a noções de teatralidade pontuais – ou seja, à crença, que associo às estéticas de alguns artistas, de que a aparição de certos índices diante do espectador é valiosa. Identifico, tanto em *Dilacerado* como em *Estamira – beira do mundo*, a presença de um ator que parece profundamente tocado pelo conteúdo do próprio relato. Observo, nesses dois espetáculos e também em *Mi vida después* e em *Airport kids*, o investimento na aparência de que seriam sinceros: a encenação mostra que, ao evocar a memória a respeito da própria vida, os atores se esforçam por dizer a verdade, ou ao menos a verdade tal qual lhes parece. Noto ainda que o fato de haver um texto dramaturgico pré-fixado – um

arranjo de palavras repetido a cada apresentação, passível de ser transcrito, criado a partir da intervenção de uma série de artistas (dramaturgo, diretor etc.), com base naquilo que os atores teriam dito ao longo do processo de ensaios – não inviabiliza a associação do discurso aos atores nem invalida sua pretensão a dizer a verdade.

Meu olhar analítico, contudo, não é isento de interesse: ele quer encontrar algo, ele se interessa pelas rachaduras da imagem, por sua potência autocrítica. Por isso, no segundo capítulo, comparo *Dilacerado* a *Vida, o filme*, buscando, no percurso estético do grupo Os Dezequilibrados, um caminho para problematizar a imagem inteiriça de *Dilacerado*. E, no quarto capítulo, investigo a noção de gesto, identificando, em *Airport kids*, apontamentos para uma imagem construída a partir de contrastes, mas que mantém intacta a figura do ator sincero. Tanto em *Vida, o filme* quanto em *Airport kids*, resalto positivamente o que chamo de *assombro*, algo potencialmente experimentado pelo espectador, uma indecidibilidade que resultaria do olhar para tais imagens cênicas.

Talvez o efeito que destaquei em *Airport kids* esteja diretamente relacionado ao emprego cênico de não atores – performers que não dominam a técnica atorial –, como é comum em peças dirigidas por Lola Arias ou por Stefan Kaegi. No contexto específico do trabalho do Rimini Protokoll (coletivo berlinense composto por Stefan Kaegi e pelos também diretores-autores Helgard Kim Haug e Daniel Wetzel),¹ esses não atores são chamados de *experts*, e, com esse deslocamento conceitual, os diretores-autores parecem querer separar-se discursivamente da hipótese de que as pessoas seriam trazidas à cena meramente em função de seu amorismo. Segundo Daniel Wetzel, “elas sabem algo no qual estamos interessados, ou encarnam certa parcela da sociedade, certa profissão, ou

¹ *Airport kids* aparece no website do coletivo como um trabalho do Rimini Protokoll, assim como diversas parcerias dos diretores-autores com outros artistas.

certa competência, que as moldou, que informa o seu modo de pensar e até mesmo a sua aparência” (Wetzel, *apud* Boenisch, 2008).²

Segundo Florian Malzacher,³ o termo foi cunhado pelo Rimini Protokoll, pois “quem está no palco não deve ser julgado pelo que não pode fazer (isto é: atuar), mas sim pela razão de sua presença naquele espaço” (Malzacher, 2008: p. 23).⁴ O pesquisador observa que, no trabalho do coletivo, a aparência de insegurança ou de fragilidade, por parte dos performers, contribui para a impressão de que é autêntico o esforço desses sujeitos “que não podem amparar-se em técnicas aprendidas” (p. 27).⁵ Todavia, esse desamparo, julga Malzacher, raramente faz parecer que “as pessoas estariam sendo objetificadas, expostas em situações para as quais não são adequadas” (p. 28).⁶ A própria transformação na retórica dos diretores-autores, que, no início da carreira do Rimini Protokoll, comparavam suas criações cênicas a *ready-mades*, e, posteriormente, formularam a noção de *experts*, reforça a importância de figurá-los como sujeitos que têm domínio sobre habilidades, e não meramente cobaias levadas a habitar um espaço cujas regras escapam a elas.

Ainda assim, a seleção do que fazem e falam cabe em larga medida aos diretores-autores, e depende da habilidade destes de produzir leituras sobre as vidas ali expostas. Sem dúvida há uma preocupação com a ética e com o respeito (Malzacher

² “[...] they know something we’re interested in, or because they embody a certain part of society, a certain profession, or a certain competence, which has moulded them, which informs their thinking and even the way they look”. Tradução minha.

³ Florian Malzacher foi dramaturgista de *Airport kids* e também de *Life and times*, do Nature Theater of Oklahoma, espetáculo analisado no próximo capítulo.

⁴ “[...] those on stage should not be judged on what they couldn’t do (i.e. act), but rather on the reason for their presence on stage”. Tradução minha.

⁵ “[...] who cannot protect themselves through acquired techniques”.

⁶ “[...] that people are being objectified, exposed in situations that they are not a match to”.

fala de uma “dramaturgia do cuidado”⁷), mas é claro também que programaticamente se produzem camadas de sentido que escapam aos sujeitos do relato, como observei a respeito de *Airport kids*. Um dos caminhos possíveis para continuar minha análise seria aprofundar a busca por tais contrastes em encenações com *experts*, e, nessa trilha, investigar também o efeito de certa fratura na aparência de espontaneidade, como aponta o pesquisador: “O próprio fato de que suas palavras não parecem espontâneas, mas apresentações algo incertas de oradores não muito bem treinados, aumenta, paradoxalmente, sua aparência de honestidade” (p. 40).⁸

Prefiro não seguir esse caminho, mas retomar a pista do ator comum, aquele que se capacitou para estar em cena. Faço isso pois, ao tomar o teatro como campo privilegiado de observação, busco enxergar a apresentação de si como esforço de diálogo com o repertório imagético do ator, em um espaço que historicamente privilegiou as formas de realismo em vez dos acontecimentos reais. Neste trabalho crítico, me interessa mais investigar os modos como os artistas lutam com a representação, por vezes aperfeiçoando-a e por outras dela forjando distância, do que identificar tentativas de se retirar, de buscar outro sujeito, que talvez desconheça as regras do jogo teatral e por isso tenha liberdades com relação a ela. Então, apesar do meu interesse pelo trabalho do Rimini Protokoll, prefiro por ora insistir na investigação das armadilhas do ilusionismo e das tentativas de dialogar com a inevitabilidade da falsificação.

⁷ O título de seu artigo sobre o coletivo é “*Dramaturgies of care and insecurity*”.

⁸ “The very fact that their words do not appear spontaneous, but rather as somewhat uncertain presentations by not especially well-trained speakers, paradoxically increases their appearance of honesty”.

Estratégias de ambivalência

Para dar continuidade à análise, retomo as noções de pacto autobiográfico e performance autobiográfica citadas no capítulo anterior, para pensá-las por outro ângulo. Na introdução do volume *Autobiography and performance*, a pesquisadora Deirdre Heddon é cuidadosa ao rever a definição de Marvin Carlson à luz das formulações de Philippe Lejeune:

Estou usando o termo ‘performance autobiográfica’ para me referir a obras que colocam em primeiro plano algum aspecto de uma história de vida, uma *bio*. Poderíamos então supor que o ‘*auto*’ sinaliza a igualdade entre sujeito e objeto dessa história: isto é, ‘autor’ e ‘performer’ unem-se [*collapse into each other*] já que o ‘eu’ que representa é também o ‘eu’ representado. Esse certamente é o ‘pacto autobiográfico’ que Philippe Lejeune identificou entre produtor e consumidor da autobiografia. No entanto, um dos objetivos deste estudo é desafiar nossas suposições sobre o ‘gênero’ da autobiografia, uma vez que, na prática, a autobiografia geralmente torna-se auto/biografia, pois o ‘eu’ que representa e é representado geralmente é estrategicamente complexo e repleto de camadas. Dada a natureza colaborativa da performance, talvez isso seja inevitável (Heddon, 2008: p. 8, grifos no original).⁹

Heddon aponta, aí, para a inevitável separação que

⁹ “I am using ‘autobiographical performance’ to refer to work which foregrounds some aspect of a life-story, a *bio*. We might then assume that the ‘*auto*’ signals the sameness of the subject and object of that story: that is, the ‘author’ and ‘performer’ collapse into each other as the performing ‘I’ is also the represented ‘I’. This is certainly the ‘autobiographical pact’ that Philippe Lejeune identified between the producer and consumer of autobiography. However, one aim of this study is to challenge our assumptions about the ‘genre’ of autobiography since in practice autobiography typically becomes auto/biography, while the ‘I’ that performs and is performed is often strategically complex and layered. Given the collaborative nature of performance, this is perhaps unavoidable”. Tradução minha.

funda o gênero autobiográfico aplicado à cena performática. Opondo-se à ideia de que o acúmulo de dois papéis (autor e performer) configuraria uma identidade estável,¹⁰ a autora evoca a complexidade da construção do discurso cênico do ator que fala de sua vida pregressa, produto de uma multiplicidade de outros atores e intervenções. Propõe, além disso, que a representação de si em certas obras problematiza, como estratégia, a visualização de tal identidade estável, evidenciando formalmente as distâncias inerentes à construção imagética. É nesse sentido que Heddon cita o exemplo da performer Claire Dowie, revendo as razões pelas quais seu espetáculo solo *Why is John Lennon wearing a skirt?*, de 1996, teria sido amplamente tratado como um trabalho autobiográfico:

Dowie emprega estratégias que provocam essa leitura, tais como estar só no palco, falar de forma intimista utilizando sempre o pronome pessoal ‘eu’, versar sobre um conteúdo aparentemente coerente e retratar uma personagem que poderia muito bem ser ela mesma (2008: p. 9).¹¹

Apesar desses índices, quando indagada a respeito da ligação do discurso cênico com os fatos de sua vida, a artista “esquiva-se da questão [...] insistindo em vez disso no poder da ficção” (p. 10).¹² Confrontada com esse exemplo, Heddon

¹⁰ Não encontrei equivalência em português para as expressões em inglês “*collapse into a unity*”, de Marvin Carlson, citada no início do capítulo anterior, e “*collapse into each other*”, de Deirdre Heddon. Deixei-as indicadas nas citações, evidenciando como a expressão se repete com diferença. Parecem sinalizar um processo de destruição de cada termo e posterior formação de um único novo termo. Apesar da violência do choque (o colapso), a ideia de *unidade* na expressão de Carlson parece sugerir que o resultado final seria inteiriço e estável, enquanto a formulação de Heddon abre espaço para se pensar a forma resultante como despedaçada.

¹¹ “Dowie employs certain strategies which prompt this reading, including performing solo, speaking in an intimate mode of address while using ‘I’ throughout, dealing with what appears to be congruent content and portraying a character who could very easily be the performer”. Tradução minha.

¹² “[...] evades the question [...] insisting instead on the power of fiction”.

propõe que “a oposição binária entre real e ficcional é evidentemente instável em toda performance autobiográfica”,¹³ e observa que muitos artistas, “ainda que conservem o real como ponto de referência, criam também, estrategicamente, ambivalência a respeito do status de seu trabalho autobiográfico”.¹⁴ Há inúmeros espetáculos nos quais as estratégias de ambivalência aparecem de forma mais pronunciada do que naqueles que descrevi nos capítulos anteriores, e passo a tratar de alguns deles a partir deste ponto.

Um dos primeiros espetáculos a que assisti que lidava de forma estrategicamente problemática com o relato de si foi *A falta que nos move ou Todas as histórias são ficção*, com dramaturgia e direção de Christiane Jatahy, que estreou no Rio de Janeiro em 2005. Nele, um grupo de atores simulava a preparação de um jantar, como se o palco do teatro fosse a cozinha da casa de um deles. Falando diretamente ao público e também dialogando entre si, os atores contavam diversas histórias pessoais, frequentemente intervindo uns nos relatos dos outros. Em entrevista, a diretora sintetiza a premissa do projeto: “tive a ideia de os atores se chamarem pelos próprios nomes e terem suas histórias misturadas com histórias inventadas, ou não, justamente para misturar tudo a tal ponto que se revelasse ficção o que na verdade tinha origem no real” (Jatahy, *apud* Freitas, Guedes e Saadi, 2009: p. 104).

No espetáculo, os relatos aparecem em meio a uma gestualidade que por vezes remete ao cotidiano de um jantar entre amigos, e por outras, ganha uma dimensão performática (como quando eles interagem com os objetos de modo mais lúdico ou quando executam coreografias pré-ensaiadas). Sempre conscientes da presença da plateia, o discurso falado varia permanentemente de locutor e de assunto, sem que se

¹³ “[...] the binary between fictional/real is notoriously unstable in all autobiographical performance”.

¹⁴ “[...] retaining the real as a reference point, many performers nevertheless also strategically create ambivalence about the status of their autobiographical work”.

fixe uma linha temática, como em uma longa conversa informal entre amigos na qual histórias pessoais de diferentes qualidades são compartilhadas. Por vezes acusam uns aos outros de mentirem, ou denunciam que uma tal história teria sido originalmente relatada por outra pessoa que não aquela que fala ao público. Também se percebe por meio de detalhes, uns mais evidentes, outros menos, que alguns relatos dão continuidade a histórias de outros locutores, e, assim, nunca fica estabelecido de forma segura a qual dos atores cada história pertence, ou se seriam ainda de terceiros.

Há razões devido às quais esse trabalho não interessa diretamente a meu estudo como objeto para uma análise mais detida. Julgo, em primeiro lugar, que nele a indiferença declarada pelos termos do pacto autobiográfico distensionava a referência à realidade. Se havia em *Dilacerado* certa fragilidade inerente à proposta, algo de comoventemente patético na pretensão dos atores a confessar verdades sobre a própria vida, em *A falta que nos move* o mecanismo de desviar a atribuição das falas mascara a crueza do gesto confessional. Corroborando essa indiferença, noto que, apesar de os atores se dirigirem ao público, sua fala vem frequentemente acompanhada ora de índices ficcionais (tais como menções à situação inventada do jantar ou ao amigo que estaria por chegar), ora de marcas de conflitos interpessoais que parecem remeter a um passado compartilhado entre eles (como indicam as implicações frequentes, que os levam a discussões verbais e mesmo a enfrentamentos físicos).

Com relação à forma de os atores se apresentarem, a pesquisadora Daniele Avila Small observa que “a proposta é que tudo pareça improvisado, quando de fato tudo foi previamente ensaiado” (Small, 2015: p. 247). Para chegar a tal efeito, a diretora Christiane Jatahy fazia uso de certa coloquialidade: “as construções de frase imprecisas e o vocabulário urbano local têm o frescor de texto improvisado. Em *A falta que nos*

move [...], essas características são indispensáveis à proposta de ‘iludir’ os espectadores de que se trata de uma situação, em alguma medida, real” (p. 251). Concordo com o apontamento de Small, e observo ainda que o esforço de simular uma espontaneidade de algo que acontece pela primeira vez em momento algum se interrompe, se anula ou apresenta o seu inverso. Se, aos poucos, no espetáculo, estados de ânimo mais próximos da melancolia passam a marcar os corpos, a dor que demonstram sentir não parece consequência direta do ato de evocar a memória, mas parece obedecer a uma estruturação dramática, subordinada a uma espécie de mundo ficcional (provavelmente construído a partir das vivências dos atores). E nem essa espontaneidade, nem essa melancolia apontam-me para uma problematização da imagem do relator (como estou buscando), mas, ao contrário, parecem apaziguar a multiplicidade referencial dos relatos por meio de expressões reconhecíveis, pertencentes a repertórios do realismo e do melodrama comuns na atualidade.

Algo muito diferente se dá em *Conversas com meu pai*, de 2014, solo da atriz Janaína Leite, dirigido em parceria com Alexandre Dal Farra (que assina também o texto dramático). Logo no início do espetáculo,¹⁵ a atriz esclarece as regras do pacto a ser estabelecido com o espectador – “não é para vocês terem qualquer tipo de dúvida em relação à veracidade das coisas que eu estou dizendo. Tudo o que estou dizendo, esse texto aqui, foi inteiramente decorado, ensaiado, e é integralmente verdadeiro, parte da minha vida real” (Leite, 2017: p. 138).¹⁶ A formalização da promessa em voz alta indica sua

¹⁵ Assisti a *Conversas com meu pai* no Sesc Copacabana, no Rio de Janeiro. Há, na Internet, um registro em vídeo do espetáculo completo, disponibilizado por Janaína Leite. Disponível em: <<https://vimeo.com/99667295>>. Acesso em: novembro/2019.

¹⁶ Cito do texto dramático de *Conversas com meu pai*, que foi anexado ao ensaio publicado por Janaína Leite em 2017, a partir de sua dissertação de mestrado. Todas as minhas citações são do texto dramático, cuja autoria é atribuída a Alexandre Dal Farra, “sobre material de Janaína Leite” (Leite, 2017: p. 137). Não

importância e substitui a necessidade de se promover uma ilusão de espontaneidade: o texto é decorado, afirma a atriz em cena, mas não por isso menos verdadeiro. Em seguida, ela revela o problema que funda seu gesto de autoexposição: “O que aconteceu, nesse caso aqui, foi que eu mesma descobri que eu não sabia nada sobre isso aqui que eu estou começando a mostrar para vocês. Que eu não sabia nada sobre esse segredo aqui que eu queria contar”. O elemento que problematiza a verdade sobre si é, assim, a incerteza da relatora sobre o conteúdo da própria vida, especificamente sobre a parte da vida que teria motivado a criação do espetáculo, ou seja, a relação afetiva com o pai, que falecera havia pouco tempo – “fiquei anos, muitos anos pensando sobre essas coisas e planejando isso aqui, porque essa seria uma forma de me curar”.

A estratégia da artista, ao evocar memórias suas às quais não teria acesso, que estariam bloqueadas por algum tipo de trauma, é a de prometer a verdade onde ela não pode aparecer plenamente. A proposta de *Mi vida después* era similar: os atores descreviam um período das histórias de vida de seus pais sobre o qual havia uma censura, um impedimento. Contudo, ali, o palco era um espaço de superação, no qual a fala verdadeira tornava-se possível apesar das limitações. A solução engendrada em *Conversas com meu pai* não tem a mesma efetividade, e não a tem calculadamente, apresentando-se como narrativa de uma falha. Em vez de os detalhes da memória se acumularem em cena a ponto de formar um retrato da relação entre pai e filha – como sugere a imagem da pequena caixa que a atriz traz nas mãos no início do solo, supostamente cheia de bilhetes trocados entre os dois nos últimos anos de vida do pai, mas que ela se recusa a abrir diante do público –, presenciamos Janaína exaustivamente debatendo as versões da peça que ela gostaria de poder apresentar, “só que nenhuma versão da história dava conta do que realmente tinha acontecido!

cito diretamente do ensaio ou de qualquer entrevista com a atriz.

Eram todas versões totalmente estranhas para mim, depois que estavam prontas” (p. 141).

Abusando da metalinguagem em cena, no esforço de narrar o processo de criação do espetáculo, suas motivações e incertezas, Janaína Leite apresenta ao público uma série de tentativas de aproximação do conteúdo inacessível: simula no palco o espaço da casa do pai, com plantas e objetos diversos, mostra *takes* de filmagens que teria feito dele, compara gravações de telefonemas com as irmãs nos quais o mesmo acontecimento do passado é lembrado de diferentes maneiras, relata pedaços de histórias de família, narra um sonho que julga ter carga simbólica.

Perto do fim do espetáculo, a atriz cita o mito de Édipo e a história bíblica de Ló e suas filhas (Gênesis, 19), de forma algo descontextualizada. Ressalta do mito a consequência trágica da busca pela verdade sobre si e, ligando as histórias, fala do incesto cometido por Édipo com a mãe e por Ló com as filhas. A importância que dá a essas duas histórias faz com que a menção ao incesto se associe ao segredo irrevelável de sua vida, mas a fala da atriz não concretiza essa associação. Em vez disso, dá atenção a um detalhe específico da narrativa de Ló: “Mas aqui o pai não percebe. Ele foi embebedado. Isso talvez seja importante. [...] Que a filha, e só a filha, saiba o que está fazendo, [...] o tamanho da catástrofe que ela enfrenta, e a importância de salvar aquilo que dele e dela descende” (Leite, 2017: p. 152). Sua contextualização da parábola bíblica¹⁷ tanto serve para provocar o imaginário do espectador de forma sub-reptícia (como se Janaína estivesse revelando o segredo, e o espectador devesse guardá-lo sem pedir mais detalhes), como também facilita uma interpretação alternativa: aquilo que só a filha sabe que está fazendo, no caso de Janaína, é transformar a memória da relação com o pai em obra artística,

¹⁷ Na parábola, as filhas fazem sexo com o pai para salvar a linhagem familiar da extinção.

como ela já havia mencionado em trecho anterior da peça.¹⁸

A atriz não desfaz a promessa pela verdade autobiográfica, mas a boicota, limitando o que pode ser mostrado e despertando a curiosidade criativa no espectador. Não fica claro se, de fato, falar desse tema é para ela impossível, ou se a falha é estratégica – e eu tendo a dar mais peso à segunda hipótese, apesar de os diretores terem produzido bibliografia crítica suficientemente detalhada para atestar as duas hipóteses:¹⁹ de que o processo foi árduo, inconcluso e composto de interdições e silêncios; e de que os artistas instauraram a indecidibilidade como proposta programática, trabalhando a ideia do indizível em cena, para, em vez de representar a realidade, tentar fazer “irromper o Real”, apoiados na formulação de Hal Foster (2017) a partir dos escritos de Jacques Lacan.

Não identifico, porém, apontamentos na forma da autoapresentação performática da atriz que dialoguem com a indecidibilidade proposta pela estruturação narrativa. Os papéis que exerce em cena, de narradora crítica das etapas de criação e de atriz das três versões da peça mostradas ao público, não se separam nitidamente. Janaína está sempre séria, ensimesmada; fica em silêncio por longos instantes; fala diretamente aos espectadores, frequentemente encarando-os, sem solicitar sua intervenção; gesticula com as mãos e os braços, sublinhando os sentidos das palavras. Por vezes parece um pouco mais exaltada, por outras, seu semblante tem algo de impenetrável, mas nunca fico com a impressão de que ela é radicalmente outra. A continuidade do registro interpretativo

¹⁸ A atriz diz em cena que, nos últimos anos de vida do pai, ela o filmava, com seu consentimento: “eu ia lá com a câmera e ficava filmando ele, eu fiz muito isso, e eu ficava tipo usando ele para os meus fins estéticos, e ele de alguma forma nem estava entendendo direito que era isso que estava acontecendo, mas eu sabia perfeitamente que era isso que eu estava fazendo” (Leite, 2017: p. 147-8).

¹⁹ Cf. dossiê da Revista Sala Preta sobre *Conversas com meu pai*, USP, São Paulo, v. 14, n. 2, 2014. Cf. também o blog do espetáculo, que inclui relatos do processo de criação. Disponível em: <<http://conversasprocesso.blogspot.com.br>>. Acesso em: novembro/2019.

– que não precisa demonstrar uma espontaneidade de primeira vez, como em *A falta que nos move*, pois se declara uma repetição, mas tampouco aponta para fissuras ou falsificações no modo de se apresentar – corrobora a percepção de que a figura no palco tem a capacidade de sintetizar os diferentes tempos (as diferentes versões), o que leva à conclusão de que ela é ela mesma, a melhor representante de sua própria história e de suas próprias criações cênicas.

Por isso, não julgo que ela promova uma compreensão pública de como a forma ensimesmada é também uma construção, de como essa forma faz parte de um repertório interpretativo (no mínimo do repertório dessa atriz) e é eficaz no intuito de produzir uma figura estável sobre a qual se deposita a autoria das palavras e das memórias. Esse não é um problema para esse espetáculo, sou eu que agora busco obras em que isso possa ser um problema, e então abandono o espetáculo após essa breve descrição, passando a tratar de dois solos teatrais que, julgo, de diferentes maneiras, põem essa estabilidade imagética em xeque.

Ficção

Ficção, da Cia Hiato, estreou em outubro de 2012, tanto em São Paulo, cidade sede da companhia, no Sesc Pompeia, como no Rio de Janeiro, na programação do Tempo Festival. O projeto é composto de seis solos, de aproximadamente cinquenta minutos cada, nos quais os atores da companhia, sob a direção de Leonardo Moreira, relatam histórias pessoais. Segundo o material de divulgação, “cada ator é também autor do seu solo”, e Leonardo assina a função de “dramaturgia geral”.²⁰ Os solos foram apresentados, nas diferentes

²⁰ Cf. website da Cia Hiato. Disponível em: <<http://www.ciahiato.com.br>>. Acesso em: novembro/2019.

temporadas que cumpriram, em grupos de dois, três ou seis por dia. Apesar de se ligarem uns aos outros, por meio de recorrências temáticas, repetições de frases e citações diretas, os solos tomam caminhos dramaturgicos independentes, sendo que seu agrupamento e a ordem de apresentação variaram ao longo do tempo em que o projeto esteve em cartaz.

O título sugere de antemão o interesse por problematizar a prática de se levar histórias documentais ao teatro: aponta-se para a ficção, julgo, não para que se note a imaginação criativa do autor, mas porque a forma cênica que se escolheu adotar frequentemente promete o acesso à verdade ou a um retrato fiel da realidade, e essa promessa é percebida pelo grupo como restritiva ou enganosa. Em compensação, pelo título, não fica claro a que se estaria opondo. Já que a forma da performance autobiográfica não é abandonada, a alusão genérica a uma superação de seus termos (assim como no título de *A falta que nos move ou Todas as histórias são ficção*) traz a expectativa de um jogo no qual o espectador deverá desconfiar dos critérios com os quais geralmente interage com obras de teor documentário. Mas, justamente por ser difícil precisar esses critérios, o título não provê uma chave de leitura unívoca, e isso é parte da estratégia do espetáculo.

Cito trecho de entrevista com Leonardo Moreira, na qual o diretor coloca uma das questões-chave que teriam fundamentado o projeto:

[...] ao invés de partir para o lado do teatro documentário, a gente faz uma pergunta oposta: em que medida, na realidade, você pode encontrar padrões de ficção? Agora, por exemplo, eu falando isso aqui para você, é uma situação bem ficcional. Porque alguns textos que eu disse aqui eu já disse algumas vezes, as perguntas que você me fez, você também já fez. Existe uma mediação ficcional aqui, que a gente encontra bastante, em diversas medidas, na realidade (Moreira, *apud* Tempo Festival, 2012).

Essa desconfiança da enunciação em curso aparece também na fala do ator Thiago Amaral, em entrevista televisiva divulgando a primeira temporada de *Ficção*:

Eu estou dando um texto aqui como resposta, e esse texto eu já reproduzi em outros lugares, por exemplo, em uma outra entrevista... Eu estou sendo bem natural e espontâneo aqui com você, ou só reproduzindo aquela fala que tem no nosso projeto? (Amaral, *apud* TV Cultura, 2012).

Aquilo que Leonardo Moreira escolheu denominar “mediação ficcional” parece ter relação com a formulação de Richard Schechner a respeito do ato performático: “Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (Schechner, 2003). Para Schechner, agir, na arte, em rituais ou na vida cotidiana, seria rearranjar pedaços de comportamentos aprendidos, e todo comportamento seria um comportamento restaurado, pois “mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feita e dita antes – ‘até por nós mesmos’” (2012: p. 49). A ideia de que a vida experimentada é codificada, de que há conjuntos de padrões, adotados amplamente sem que se tenha necessariamente consciência de tal adoção, e a crença na possibilidade de evidenciar esses padrões, são pontos de partida da reflexão de Schechner a respeito da performance e também da Cia Hiato no projeto *Ficção*.

Cabe perceber que as duas citações que fiz dos artistas da Cia Hiato foram transcritas de entrevistas em vídeo. Portanto, a desconfiança expressa nelas dizia respeito especialmente aos aparatos daquela situação discursiva e às invisibilidades deles. “Esse contexto em que a gente está aqui”, diz Leonardo

Moreira em outra entrevista, “a gente está fingindo que está tendo uma conversa, mas tem um monte de gente na sala, tem um microfone aqui, tem uma luz aqui, tudo isso que a gente tenta abstrair para tentar estabelecer alguma conexão” (Moreira, *apud* A vida não basta, 2013). Proponho que, ao apresentar um espetáculo a partir de relatos pessoais, o interesse da Cia Hiato não é o de apontar padrões de ficção na realidade cotidiana, tomada como alteridade, como o lado de fora do teatro (como minha primeira citação de Leonardo talvez dê a entender), mas é o de dialogar com a codificação do próprio espaço teatral, da realidade que se constrói na apresentação performática diante do público.

A instalação cenográfica de Marisa Bentivegna para a primeira temporada de *Ficção* em São Paulo ilustra diretamente essa intenção de diálogo, ao erigir painéis de madeira que simulam a visualidade das paredes de tijolos típicas do Sesc Pompeia.²¹ Ao adentrar o espaço, os espectadores são obrigados a passar por trás dos painéis, e o contraste entre o fundo de madeira e a fachada de tijolos falsos, parecidos com os das paredes do edifício, denuncia a cópia e sugere uma pretensão ao ilusionismo. Mas, ao revelar tal pretensão logo no início, o espetáculo arruína o efeito, e parece prometer que, se, de fato, haverá simulações de aparências, a estrutura que suporta tais simulações será posta às claras.

Além disso, cabe notar que a realidade imitada pelo dispositivo cenográfico é aquela do próprio espaço cênico, e não a de um lugar compreendido como mais autêntico ou mais próximo da realidade do que o palco do teatro – como a sala de jantar que os atores fingem habitar em *A falta que nos move*,

²¹ O espaço físico que hoje abriga o Sesc Pompeia era antes uma fábrica de tambores, restaurada com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi. Sobre a cenografia de *Ficção*, cf. website da empresa Círculo Cenografia: <<http://circulocenografia.com.br/portofolio/ficcao>>. Sobre o espaço de apresentação, cf. Folheto histórico Sesc Pompeia, de 2013: <https://issuu.com/sescsp/docs/folhetohistorico_port>. Acesso em: novembro/2019.

a casa do pai que a atriz reconstitui com plantas e piscina de plástico em *Conversas com meu pai*, ou o lixão repleto de sacos plásticos em *Estamira – beira do mundo*. Nesses exemplos, a recriação citacional de um espaço outro (construído como suporte ficcional, reconstruído como por uma obsessão, ou citado de uma imagem fílmica, respectivamente) não propõe uma similitude ilusionista, nem evoca a ideia de que a cópia é enganosa. No caso de *Ficção*, a cenógrafa erige uma parede falsa, não para fazer crer na concretude do espaço físico alterado, mas para afirmar: apesar de parecer nu (pois não foi adornado, nem está mascarado por ciclorama, pernas ou bambolinas), esse espaço foi construído.

Entre os seis solos de *Ficção*, escolhi dois para compor minha análise, os das atrizes Luciana Paes e Paula Picarelli. Sempre que ambos eram apresentados em uma mesma semana, eles vinham juntos, primeiro o de Luciana e em seguida o de Paula. Julgo que a razão principal para tal ligação é que Luciana cita a colega repetidamente em sua fala, brincando com a ilusão de que ela própria estaria no palco como substituta de Paula, fazendo um prólogo à entrada da colega, mas esse jogo é esclarecido antes da metade do solo, e Paula por sua vez não faz menção a ele. Como já afirmei, os seis solos se ligam uns aos outros por detalhes sutis, que aparecem com nitidez quando vistos em sequência.²² Mas a forma de propor uma provocação à imagem do relato autobiográfico é específica em cada um, e minha escolha pelos solos dessas duas atrizes deve-se ao interesse pelos procedimentos neles priorizados. Por isso, evitarei citar os outros solos, ou tecer conclusões a respeito do projeto como um todo, ciente do meu recorte.

²² Assisti aos seis solos do projeto *Ficção* em um mesmo dia, em 2012, no Oi Futuro Flamengo, como parte da programação do Tempo Festival. Na temporada carioca, não havia a construção cenográfica que mencionei haver no Sesc Pompeia. Os solos foram apresentados no espaço do teatro, sendo que, como na temporada em São Paulo, o palco estava nu, sem ciclorama, pernas ou bambolinas.

O eu-spontâneo de Luciana Paes

Antes da entrada de Luciana Paes em cena, ouve-se o início de uma canção em espanhol,²³ e dez segundos depois há um barulho que parece o de uma interferência eletrônica.²⁴ A canção para e alguns instantes depois é retomada do início; o mesmo barulho reaparece, ainda mais cedo na canção, e novamente a execução é interrompida. A atriz entra e sai rapidamente do palco algumas vezes, dirige-se ao público como se embaraçada, simulando uma situação de erro técnico. Depois da terceira tentativa fracassada de tocar a canção, acendem-se as luzes sobre o palco e Luciana entra, de um modo meio atrapalhado, fala algumas palavras desconstruídas, como se preocupada em justificar o erro técnico, e, sem qualquer quebra de tom, explica-se: “Gente, a gente não tá tendo um problema de som, desculpa, eu fiz isso porque eu queria enganar vocês, tá, eu já explico”.²⁵

A simulação do erro técnico seguida de uma confissão espelha a intencionalidade que atribuí à instalação cenográfica: provoca-se uma ilusão perceptiva, relacionada à cena teatral em curso, mas logo se revela o engodo. Há, porém, um detalhe: ao confessar a estratégia, Luciana não sorri ou de outro modo promove uma quebra na expressão anterior, de quem estaria preocupada com a falha. Sua confissão, estranhamente, parece fazer parte do ato de dar satisfação ao público a respeito do erro. Nesse estado, como se ainda constrangida, continua: “Meu nome é Luciana, eu sou atriz, eu não sou atriz desse espetáculo, o solo que vocês vão assistir é com a atriz Paula Picarelli [...]”. Começa então a dar informações

²³ Trata-se da canção *Pa' llegar a tu lado*, interpretada pela cantora Lhasa de Sela.

²⁴ Cito do registro em vídeo da primeira temporada, cedido a mim pela produtora da Cia Hiato, Aura Cunha.

²⁵ Transcrevo as palavras diretamente do registro em vídeo, sem o auxílio do texto da peça.

sobre o solo por vir, explicando que teria sido criado a partir dos quadros da artista mexicana Frida Kahlo, fala brevemente sobre o projeto *Ficção*, e aos poucos parece superar o suposto constrangimento inicial, especialmente depois do momento em que parece se engasgar e perder o fio da meada, quando então confessa: “É engraçado isso, né, você... de estar em cena mas não estar fazendo um personagem, dá uma sensação esquisita, assim, sabe, de... sei lá, parece que tá todo mundo olhando pra minha mão, socorro!”.

Nesses instantes iniciais, a atriz emite uma série de sinais objetivando simular uma espontaneidade de primeira vez, fingindo que a fala é improvisada: faz pausas como se buscando na memória as palavras, enquanto desvia o olhar e emite o som estendido da palavra “é”; balança excessivamente as mãos, como se não tivesse pleno domínio sobre a construção corporal, como se meramente guiada pelo intuito de dar informações ao público; executa gestuais associáveis a um estado corporal cotidiano, mais relaxado e menos autoconsciente, tais como ajeitar o cabelo, tossir, coçar o nariz, ou ajustar o peso do corpo buscando uma posição mais confortável.

A abundância desses signos não faz crer que se trate de um momento inédito, mas tampouco sugere diretamente a construção de uma farsa. Em um solo de comédia *stand-up*, por exemplo, ruídos na comunicação que apontem para particularidades da personalidade do comediante – índices de relaxamento, falhas de memória, pequenos tiques, risadas fora de hora –, ainda que flertem com a ilusão de que as piadas estariam sendo criadas no instante da apresentação, e ainda que o espectador se divirta com a impressão de dissolução das fronteiras entre a sala de estar do artista e a sala de espetáculos, não fazem crer na efetividade de tal dissolução e, com um mínimo de costume adquirido em relação a tal gênero performático, pode-se ter consciência de que tudo faz parte de uma construção, meio ensaiada e meio improvisada. Algo

similar dá-se em relação aos instantes iniciais de Luciana: a apresentação do eu-spontâneo não carrega em sua forma a certeza nem da sinceridade irrefletida nem da falsificação, sendo, julgo, assimilável como pertencente ao repertório performático daquela atriz.

O que vem em seguida, em contrapartida, levanta desconfiança a respeito da verdade de suas afirmações. Primeiramente, Luciana fala sobre processos colaborativos de criação, citando fatos de sua vida e a forma como eles teriam aparecido em espetáculos dos quais participou. Logo, relata como teria surgido sua ideia de tematizar a artista Frida Kahlo: a proposta original seria um duo com Paula Picarelli, mas, durante o processo de ensaios, Luciana teria recebido um convite para participar de um filme, e por isso teria abandonado o projeto *Ficção*. O filme teria sido posteriormente cancelado e, ao voltar para os ensaios de *Ficção*, Paula já teria desenvolvido sozinha a ideia sobre a artista mexicana, e por tal motivo teria sobrado para Luciana fazer apenas um prólogo.

Quanto à fala sobre os processos colaborativos, o espectador pode desconfiar que nem tudo seja verdade, pois há nela a citação de imagens que remetem a outros solos do projeto *Ficção*, problematizando assim a atribuição dos fatos à memória da atriz em cena.²⁶ Quanto à narrativa sobre Paula Picarelli, sabe-se que é em grande medida falsa, pois Luciana é atriz do projeto, e aquele é o seu solo. Ainda que a insistência possa causar uma dúvida provisória, é inevitável que, na sequência da apresentação, o espectador perceba o engano.

²⁶ Essa reaparição de detalhes já narrados ou mostrados em outros solos acontece ao longo de todo o projeto *Ficção*, mas julgo que ela não impacta as dramaturgias individuais de forma significativa. Antes afirmei, sobre *A falta que nos move ou Todas as histórias são ficção*, de Christiane Jatahy, que naquele espetáculo a operação de problematizar a atribuição das falas gerava maior instabilidade referencial. Talvez a diferença esteja no fato de que os solos de *Ficção* têm linhas dramáticas rigorosamente separadas, fortemente apoiadas na promessa da verdade autobiográfica e em formas diversas de pô-la em questão, de modo que, em minha opinião, as reaparições citacionais passam apenas por detalhes, adornos, piscadelas.

Luciana sugere ainda a existência de uma espécie de rivalidade entre ela e Paula, mas o faz de forma claramente fingida, cômica, atribuindo a essa revelação o lugar de uma piada sem fundo de verdade.

Aproximadamente sete minutos após o início do espetáculo, Luciana diz:

No começo mesmo o que eu queria era enganar vocês, mas aí também, isso aí já... eu tou fadada ao fracasso porque vocês estão aqui pra isso, né? Então não é muito mérito enganar vocês porque vocês já vieram aqui pra isso, né? [...] Vocês sabem que eu minto, né? Gente, eu minto, tá, olá, eu minto, esse é que é o nosso pacto. [...] Mas eu não queria isso. Não queria mentir pra vocês com a autorização de vocês, entendeu, eu queria mentir pra vocês sem autorização, eu queria enganar mesmo.

Aparecem em sua fala dois tipos de engano, o “engano pactuado” e o “engano sem autorização”. Mas, ao nomeá-los, a atriz não detalha as características de cada um, e o espectador não conhece as regras do tal pacto que ela sugere que eles tenham. Esse não é o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (cujas regras o leitor intui diante de um relato que se diz factual), nem é o pacto ficcional de um teatro que representa a realidade (no qual as palavras foram criadas e fixadas por um autor, e o que se passa em cena é uma simulação pré-ensaiada de ações que podem ter mais ou menos relação com fatos efetivamente experimentados no mundo compartilhado). A profusão de exemplos de performances autobiográficas na cena teatral da atualidade habituou o público a esperar o oposto, ou seja, que o ator ou atriz em cena *não* minta (ou ao menos não deliberadamente). Por isso, a fala de Luciana, se não é clara, no mínimo provoca uma desconfiança, aponta para a diferença deste espetáculo em relação a um modelo no qual o relato autobiográfico está associado à produção de enunciados

verdadeiros.

Ainda na primeira parte do solo, identifico o aparecimento do que chamarei de *pistas narrativas*. Em certos instantes, é como se a atriz interrompesse a forma rápida, divertida e meio atabalhoada pela qual se dirige à plateia, e assistíssemos à irrupção de um sentimento de ordem íntima, que a toma, mas que ela não converte em discurso falado. Por exemplo, logo após dizer ao público que costumava acreditar que haveria no teatro uma “comunhão silenciosa entre as nossas almas”, Luciana fica em silêncio por alguns segundos, olha para baixo, e retoma a fala depois de um “é” estendido, como se tivesse perdido o fio do pensamento. Pouco depois, quando menciona o cancelamento do projeto cinematográfico e a tentativa frustrada de voltar para o seu solo, ela assume um tom de voz que parece o de quem estaria tentando disfarçar um desapontamento grave. E, mais adiante, narrando etapas de vida do ser humano, demonstra uma irritação, pontual e aguda, quando fala “você faz sucesso, ou não, né, você constrói uma coisa útil pra sociedade onde você vive, ou não, e morre”.

A instalação desses realces parece cuidadosamente planejada para construir a imagem de alguém que, ainda que não declare abertamente, se considera uma atriz fracassada (porque não acredita mais na magia do teatro, porque não consegue fazer cinema, porque não faz sucesso). Nessa primeira parte do solo, os indícios desse tema aparecem como interrupções em sua personalidade espontânea. Ela não tematiza diretamente na fala o sentimento de fracasso, ou seja, as reações que aponte não são um reforço do discurso verbal: eles aparecem, julgo, como para além de seu controle.

Ao investigar a diversidade de comportamentos do cotidiano e pensar suas estratégias e suas funções, Erving Goffman trabalha com a premissa de que o convívio social é como um palco de teatro, no qual as pessoas assumem diferentes papéis, de acordo com a situação e o grupo social, sem

necessariamente a consciência de que o fazem, e objetivando influenciar a percepção dos outros sobre elas. O sociólogo afirma:

Quando um indivíduo chega à presença de outros, estes, geralmente, procuram obter informação a seu respeito [...]. Entretanto, [...] podem ocorrer poucas coisas que deem diretamente a estes a informação conclusiva de que precisarão [...]. Muitos fatos decisivos estão além do tempo e do lugar da interação, ou dissimulados nela. Por exemplo, as atividades “verdadeiras” ou “reais”, as crenças e emoções do indivíduo só podem ser verificadas indiretamente, através de confissões ou do que parece ser um comportamento expressivo involuntário (Goffman, 2001: p. 11-2).

Goffman continua, na introdução de *A representação do eu na vida cotidiana*:

A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que ele emite. A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositalmente e tão-só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações, que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida. Como veremos, esta distinção tem apenas validade inicial. O indivíduo evidentemente transmite informação falsa intencionalmente por meio de ambos estes tipos de comunicação, o primeiro implicando em *fraude*, o segundo em *dissimulação* (p. 12, grifos meus).

Invoco a argumentação introdutória do sociólogo para

facilitar o mapeamento do meu olhar sobre os enganos propostos pelo solo de Luciana Paes. Em primeiro lugar, as palavras verbalizadas pela atriz flertam declaradamente com a mentira, advertindo o espectador para que este não tome suas falas pela verdade sobre sua vida. A gravidade que a *fraude* teria no cotidiano não se aplica a Luciana, pois seu relato enganoso é um jogo, típico do espetáculo teatral, e o público está ciente dele. Quanto às interrupções que apontei em sua performance de espontaneidade, as pistas narrativas, julgo que são plantadas pela dramaturgia para parecerem ações involuntárias, que impediriam a aparição plena de um conteúdo, e por isso chamam a atenção para a existência de algo relevante em um plano escondido, por trás da aparência pública. Sim, são comportamentos *dissimulados*, mas não creio que sejam as dissimulações do cotidiano que Goffman menciona, ou seja, comportamentos postos em prática para gerar nos outros uma impressão falsa sobre si. Elas são pistas, típicas de um arranjo dramático, que antecipam uma camada narrativa mais autêntica, mais próxima da verdade sobre tal figura, que viria mais tarde, e seus traços seriam primeiramente avistados por meio de sinais, pois essa camada estaria ainda mascarada por um registro performático mais brincalhão.

Tentativas de encarnar Frida Kahlo

Passados aproximadamente 25 minutos de espetáculo, Luciana anuncia que o prólogo teria terminado, sai de cena, e então volta (ela mesma, e não Paula, como havia enganosamente prometido), com o mesmo figurino, mas descalça. Ouve-se a mesma canção do início do espetáculo, a atriz coloca-se no espaço, e, estática, repete algumas vezes as frases “Yo soy Frida Kahlo” e “Me llamo Frida Kahlo”,²⁷ usando um tom

²⁷ “Eu sou Frida Kahlo”. “Me chamo Frida Kahlo”. Tradução minha.

de voz mais grave do que anteriormente, como se simulasse uma voz outra.²⁸ Logo em seguida, desiste dessa imagem com fundo musical, volta ao registro anterior de diálogo aparentemente franco com a plateia, e afirma que tal imagem não estaria significando nada. Entra então no tema do fracasso: “Eu sei que eu tou meio nova pra estar em decadência, né, eu não sei se foram todos os processos colaborativos de que eu fiz parte, ou se são os cinco infantis que eu faço atualmente”.

A segunda parte do solo segue, a princípio, semelhante à primeira: Luciana fala ao público, alternando gracinhas, revelações de cunho íntimo (das quais se deve desconfiar, supondo que nem todas seriam de sua própria vida), mentiras descaradas (como, por exemplo, quando afirma que é sua uma composição de Caetano Veloso), e divagações a respeito da oposição entre realidade e cena teatral. Pelo tom de sua voz, pelo vigor da fala e por suas expressões faciais, tem-se a impressão de que ela estaria mais melancólica do que no início. Esse estado aos poucos se agrava, perceptivelmente no momento em que ela diz: “Aqui desse lado, se uma atriz ela não acredita, ela não existe, sabe? Sabe quando a pessoa começa a sumir, a pessoa vai sumindo, vai sumindo, sumindo, sumindo, sumindo, até desaparecer?” Nesse trecho, sua voz está sutilmente mais nasal, apontando para um choro iminente sem concretizá-lo. Em seguida, dando continuidade ao tema, a atriz desarma o tom nasalado, mas começa a fazer silêncios prolongados entre as frases. Propondo uma equivalência entre as dores experimentadas por profissionais de diferentes áreas, ela diz:

Eu até pensei se isso tem a ver com ser atriz, né. Será que tem algumas profissões que também passam por isso? Se, por exemplo: um dentista. Alguém liga lá pro dentista duas horas da tarde, pra marcar pra fazer um canal, o dentista, ele se encolhe no cantinho do escritório, ele fala: ‘Meu Deus do

²⁸ Esse tom de voz já havia aparecido no prólogo, quando a atriz repetia frases em espanhol que afirmava terem sido proferidas por Frida Kahlo.

céu, meu Deus do céu, eu não sei se eu vou conseguir fazer esse canal’.

Ao imitar a fala do dentista (entre aspas simples na citação acima), ela exhibe um salto de intensidade: espreme-se contra a parede e grita as palavras, simulando um desespero através das expressões facial e corporal. A rotina, de imitação caricata de um tipo que se considera algo distante de si, poderia ter efeito cômico, mas o posicionamento dessa explosão no desenho do discurso gera a impressão de que Luciana estaria canalizando sua dor (de atriz) na caricatura da dor do outro (o dentista), e a expressão acaba sendo potente, pois ganha o sentido da dor que ela não mostra, do choro que é adiado, ofuscado pelas gracinhas e pela espontaneidade construída.

Na sequência, a representação de si ganha outras camadas. A atriz passa a repetir falas e gestuais de trechos anteriores do espetáculo, denunciando, com isso, o caráter pré-construído de imagens que, em sua primeira exibição, pareciam frutos do improviso. Como consequência desse novo regime, a alternância de temas e estados físicos fica mais vertiginosa, como se ela tivesse abandonado o papel da atriz que continuamente explicava algo ao público, e agora estivesse operando uma colagem de instantes cênicos diversos, repassando trechos já encenados, ligando-os a novos trechos.

Imediatamente antes da primeira de tais repetições, ela finge solicitar o auxílio de alguém nos bastidores – “O que que faz, volta? Não, é que eu esqueci de falar um negócio. Vou pegar daqui” – e evoca um instante do prólogo em que mostrava ao público reproduções de quadros de Frida Kahlo. Logo se interrompe – “Ai peraí que eu voltei muito, vou voltar daqui” –, corre pelo palco e se joga para trás, caindo de costas no chão. Então, deitada, conta sobre um acidente marcante na biografia de Kahlo, sem olhar para os espectadores. Diz algo em espanhol, e passa ao relato de outro acidente, falando em

primeira pessoa do singular, parecendo misturar fatos de sua vida com detalhes fantasiosos. E então lentamente se levanta.

De pé, seu semblante é sério e seu registro vocal mais grave: “Eu sou Luciana Paes de Barros. Isto aqui é o mais próximo da verdade a que eu consigo chegar. Eu tenho a perna direita levemente maior que a perna esquerda [...]”. Nesse registro, vai tirando a roupa, descrevendo cicatrizes e traços específicos de seu corpo. Mais uma vez, simula lembrar-se de uma parte anterior do espetáculo. Nua, corre para o lado oposto do palco, retomando uma cena anterior. Novamente corre de volta e cai de costas no chão. Deitada, descreve um quadro de Kahlo, desenhando com tinta no próprio corpo. Após um tempo, levanta-se, de forma semelhante a minutos antes, com um semblante igualmente sério, e fala: “Yo soy Frida Kahlo. Me llamo Frida Kahlo. Tengo la pierna derecha lastimada en once lugares [...]”.²⁹ Repete, então, o gestual com que havia narrado o próprio corpo, falando, desta vez, em espanhol, em primeira pessoa do singular, palavras que remetem à vida de Kahlo, como se encarnasse a artista.

Esse estado de representação do outro não é meramente citacional como no início, quando, para invocar a voz de Kahlo em meio a uma explicação qualquer, Luciana fazia apenas uma voz mais grave falando em espanhol. Em termos de diegese do solo, essa corporificação é um aprimoramento sobre a dificuldade que Luciana estaria tendo logo após o prólogo, quando, estática, apoiada por fundo musical, repetira várias vezes o nome da artista. É como se a mescla da gestualidade por meio da qual descreve seus próprios traços físicos com palavras associáveis a Frida Kahlo facilitasse o ato de dar corpo à figura da artista. Mas Luciana ainda não está satisfeita: veste de novo algumas das roupas, e tematiza a dificuldade de se aproximar de Kahlo:

²⁹ “Eu sou Frida Kahlo. Me chamo Frida Kahlo. Minha perna direita tem ferimentos em onze lugares”.

No fundo, a gente é muito diferente. Ela é miúda, eu sou grandalhona. Ela amou o Diego Rivera mais do que tudo nessa vida, e eu, sinceramente, eu não sei se eu já consegui amar alguém assim com essa força. Eu me sinto talvez mais próxima dos personagens do começo, da ressentida querendo vingança, da nervosa sem saber o que fazer, ou da outra tentando falar sobre o direito autoral.

Qualificar sua própria performance, no prólogo, como uma sequência de “personagens” não implica que teria sido possível para o espectador perceber esses três momentos como encenações de tipos distintos (a ressentida, a nervosa, a professoral). Em compensação, sua fala sugere que tais construções seriam menos relevantes, pois de fácil realização para



Ficção, foto de cena.
No palco:
Luciana Paes.
Fotógrafo:
Otávio
Dantas.

ela, e o problema atual mereceria mais atenção: como se aproximar de Frida Kahlo? Continuando a perseguir esse objetivo, ela então senta-se na cadeira à direita do palco e começa a ler em voz alta o diário de Kahlo. Mas apesar de ter denunciado os instantes anteriores como inautênticos, ela ocupa no palco o mesmo espaço da fala sobre direitos autorais (o momento professoral), e sua leitura em voz alta é fria e artificiosa como antes, expressando um didatismo fingido. Se desta vez é menos debochada, a imagem analogamente inspira desconfiança. Como era de se esperar, ela logo se interrompe: “Ah, cansei gente, cansei. Não tou sendo verdadeira. Eu sei, desculpa [...]. Vou tentar começar a partir de agora, não vou voltar nada”.

Em mais um reinício, Luciana diz não conseguir entender quem é Frida Kahlo e, ao longo dessa fala, vai aparecendo um estado choroso, como se ela estivesse profundamente tocada por tal dificuldade. Então, recoloca-se no espaço para mais uma tentativa – “Vocês vão saber se eu tou conseguindo ou não, aqui vocês veem tudo”. Ajoelha-se, volta a ler trechos do diário, para aflita, pega o livro com uma das mãos, fecha os olhos e o punho como se fazendo esforço, larga o livro, fica em silêncio, repete algumas frases em espanhol. Ao fim, chega a uma expressão chorosa que parece indicar que uma emoção intensa mobiliza seu corpo. Para, arfa algumas vezes, e então dirige-se ao público, ainda parecendo tocada: “É muito difícil pra mim chorar em cena, é muito difícil pra mim chorar na vida, porque sempre que eu vejo alguém sofrendo, Diego *mi niño*, Diego, eu sempre tenho a sensação de que essa pessoa está mentando”.

A atriz emenda o assunto no relato de uma briga cotidiana entre seus pais, e diz que sempre imagina que “em algum momento dessa conversa o meu pai vai atravessar a sala, vai pegar na mão da minha mãe, e vai falar: obrigado, você foi a melhor parceira de cena que eu tive nos últimos vinte anos”.

E, nesse relato imaginário, as pessoas na rua dariam as mãos e cada uma agradeceria a “oportunidade de fazer esse personagem que foi construído durante uma vida inteira”. E diz que também ela “queria agradecer a oportunidade de estar [...] fazendo essa atriz meio triste, meio decadente, meio tentando se salvar pela força de uma mulher que eu nem sei quem é”.

Tanto no solo de Luciana Paes em *Ficção* quanto em *Estamira – beira do mundo*, há dois grandes papéis em jogo: o papel de uma pessoa que existiu no mundo compartilhado, que as atrizes em cena tomam por objetivo representar, e o papel de si mesma. Nos dois espetáculos, o público é levado a perceber a diferença entre os papéis e o trânsito entre um e outro. Mas apenas em *Ficção* a apresentação de si é também percebida como uma construção, e essa percepção é instigada pelo discurso falado por Luciana, pelas repetições que problematizam a ilusão de espontaneidade e pela mistura por vezes indiscernível entre confissão, invenção e citação de discurso alheio.

Em *Estamira – beira do mundo*, a escolha de representar o outro marginalizado tem sua relevância plenamente justificada, como já afirmei, e a emoção que a atriz Dani Barros demonstra sentir reforça o valor de tal encarnação. Em *Ficção*, a escolha de representar Frida Kahlo nunca deixa de ser um clichê, apesar do esforço da atriz em traçar paralelos com sua própria história. Para mim, o motivo mais marcante é o mais ordinário: “Eu acho que toda atriz meio sobranceira, meio esquisita, tem vontade de fazer a Frida Kahlo em algum momento da vida”, diz Luciana. É também frágil a motivação para o estado melancólico. As pistas, no prólogo, que ajudam a construir a narrativa da atriz fracassada, são executadas de forma por demais escrachada para serem levadas a sério (contrastando com a habilidade interpretativa que a atriz demonstra ter). Quando aparecem o desespero e o choro, associados à dificuldade de corporificar a artista mexicana, nenhuma

representação parece plenamente confiável, e, para reforçar o problema, Luciana performa uma profusão de pequenos deboches, mesmo nos momentos em que parece mais tocada. E, ainda assim, o choro é crível, sua execução é eficaz. Mas sua motivação – uma atriz que se esforça para fazer um papel – nunca deixa de ser banal.

Há um mascaramento no solo de Luciana Paes que julgo não ser fácil de se perceber (e se tornará mais evidente na comparação com o solo de Paula Picarelli). Quando, perto do final, Luciana se define como uma “atriz meio triste, meio decadente”, essa mentira é difícil de ser questionada, pois o contexto no qual é proferida (junto com a metáfora conclusiva da vida cotidiana como representação, metáfora que parece justificar as escolhas performáticas do solo como um todo) indica que a atriz teria chegado à fórmula mínima de sua autoimagem. Não parece haver ironia em jogo aí, e os elementos narrativos plantados ao longo do espetáculo facilitam a percepção de que a declaração é, por fim, sincera. Mas Luciana não é uma atriz decadente, nós o sabemos. A Cia Hiato é uma das jovens companhias brasileiras de teatro mais celebradas da última década, suas peças têm sido apresentadas por todo o Brasil e internacionalmente, feito raro entre grupos nacionais. Sabe-se também que, desde 2013, Luciana participou de uma série de longas-metragens e ficções televisivas.³⁰ A opressão que sofreu a mãe de Dani Barros, que motivou esta atriz a representar Estamira, é verificável no mundo compartilhado, a decadência de Luciana Paes não o é, e muito menos o é sua dificuldade de representar Frida Kahlo.

Um problema análogo marca a fala posterior ao discurso sobre a vida como representação: “Gente, desculpa, tá, eu sei que essa peça, ela tá meio em pedaços, assim, eu não consegui fazer de outro jeito”. Mas os artistas da companhia sabem

³⁰ Cf. filmografia da atriz no site internacional IMDb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm4746818>>. Acesso em: novembro/2019.

que a forma despedaçada desperta interesse, ela foi construída com consciência, ela é um dos motivos pelos quais este é um dos solos mais elogiados do projeto *Ficção*, a humildade é, portanto, enganosa. E esse engano – por estar situado nos últimos dez minutos, apoiar-se em evidências colecionadas ao longo do espetáculo, e reforçar o senso comum (a fragmentação artística tomada por elemento indesejável) – ganha força de verdade, ou ao menos de verdade da atriz.

Luciana descreve então a cena final que diz ter imaginado para sua peça ideal, a peça na qual a corporificação da artista mexicana não seria falha: a figura de Frida Kahlo estaria ensanguentada no chão, haveria uma coreografia apenas com as mãos, com um foco de luz fechado, direcionado a elas, e uma trilha sonora de fundo. Ao fim dessa descrição, ouve-se a canção do início do espetáculo, e Luciana começa a gesticular com as mãos, sem que a iluminação tenha se alterado ou que seu corpo tenha sido reposicionado. Ela diz: “Aí a música entraria baixinho, e eu saberia exatamente o que fazer com as minhas mãos. Vocês não estão vendo meu rosto, tá?” A qualidade da coreografia que executa com as mãos parece corroborar a melancolia da canção, e a expressão no seu rosto é a de quem estaria absolutamente imersa no ato.

Ela então diz: “Nessa hora, eu começo a agradecer a todas as pessoas que eu roubei para fazer esse solo”. Nesse longo agradecimento, a atriz elucida momentos em que teria equivocadamente atribuído a si ou a Frida Kahlo a autoria das palavras de outros. Aos poucos, com a sequência de nomes e esclarecimentos, falados em volume mais alto do que o usual (devido à música de fundo), vai aparecendo em sua voz e em seu semblante uma carga emocional, que chega ao choro plenamente instaurado na vez do nome de Kahlo. Agradece então a figuras da vida da artista, falando em espanhol. Esse instante toma o lugar da encarnação final de Kahlo – as palavras em espanhol denotam a alteridade, e o arrebatamento

da atriz garante que o estado é pleno, que a encarnação é possível e que mobiliza seu corpo por inteiro, mesmo que essa construção não leve à imagem ideal, e se apresente despedaçada, incompleta e supostamente falha, meio narrada e meio performada.

Assim, segundo a retórica dramatúrgica do solo, apesar de tal imagem não ser o bastante (prova disso é que a atriz ainda propõe duas outras imagens nos últimos cinco minutos de espetáculo) e só ser alcançada quando se abre mão da totalidade ilusionista (*vide* a diferença, na coreografia com as mãos, entre sua descrição e sua execução), a encarnação da figura de Frida Kahlo pelo corpo de Luciana Paes (objetivo do solo) se dá ao final, e parece verdadeira e sem deboche, representando uma superação das dificuldades relatadas. O choro produzido pela atriz também é exitoso, superando ainda essa dificuldade específica. A interferência sonora (do início) e a canção interrompida (do momento estático) são excedidas pela canção tocada na íntegra. E mesmo as mãos, que no prólogo Luciana havia declarado não saber o que fazer com elas, são postas para bom uso.

Os testes de Paula Picarelli

Melhor atriz do grupo – e uma das principais de sua geração –, Luciana Paes promove a catarse ao confundir o espectador. Ela relaciona tragédias reais envolvendo a artista plástica mexicana Frida Kahlo com acidentes que marcaram sua própria história e também com a assumida insegurança ao abraçar um personagem ou dar passos transformadores na vida. [...] Mas são as atrizes Fernanda Stefanski e Paula Picarelli que elaboraram as apresentações mais equivocadas. [...] Paula [...] se expõe profundamente ao repassar sua carreira, a projeção alcançada na novela *Mulheres apaixonadas*

(2003) e situações da vida doméstica e familiar. No formato de uma entrevista consigo mesma, Paula atinge o impacto de uma sessão de terapia, principalmente ao se assumir invejosa diante do sucesso alheio, mas carece de efeito teatral para solidificar sua peça (Alves Jr., 2012).

A hierarquia que o crítico da *Veja São Paulo* Dirceu Alves Jr. estabelece entre o solo de Luciana Paes e o de Paula Picarelli encontra reflexo no depoimento das próprias atrizes, segundo entrevistas realizadas por Milena Filócomo.³¹ Utilizando-se da proximidade com o grupo, Milena dedica parte de sua dissertação de mestrado à Cia Hiato. Relatando as percepções de Luciana e Paula a respeito de seus trabalhos solo, afirma:

Luciana Paes não tem medo de se arriscar e, segundo ela, o projeto *Ficção* representa o trabalho mais confortável que já fez como atriz. Trabalho no qual ela pode experimentar e brincar com todas as suas ferramentas e encontra liberdade para isso. A atriz conta que gosta de apresentar seu monólogo, pois consegue colocar na cena seu lado performático e direto de se relacionar com o público (Filócomo, 2013: p. 11).

Paula Picarelli, por sua vez, não teria se sentido realizada: depois das temporadas iniciais do projeto *Ficção*, ela abandona seu solo, ainda no início de 2013, e o projeto continua a carreira com apenas cinco dos seis atores. Nas palavras da própria Paula, citada por Milena:

Eu tinha que fazer muita macumba para entrar em cena [...]. Me incomodava muito estar em cena cutucando o canto da unha, que é uma coisa que faço muito, insuportável estar em cena assim, sem personagem. [...] Ficar

³¹ Milena Filócomo é irmã de Aline Filócomo, que é atriz da Cia Hiato. Milena fez uma breve participação no solo de Aline em *Ficção*.

sempre me rasgando nesse tema da morte da minha mãe e aquele fracasso, parecia que não era saudável (Picarelli, *apud* Filócomo, 2013: p. 42).

Por vezes, ao se apropriar das palavras das atrizes, na dissertação, Milena Filócomo mistura as palavras delas às suas, produzindo uma espécie de discurso comum. Talvez por isso não possa apontar a contradição nas palavras que atribui a Luciana, entre “não ter medo de se arriscar” e “fazer um trabalho confortável”, nem questionar se a insegurança e o incômodo que levaram Paula a deixar de apresentar seu solo implicariam em ele ter falhado em seus propósitos. Relatando a percepção de Paula, de um modo que parece confundir a voz da atriz com a verdade, Milena escreve:

[...] duas semanas antes da estreia do monólogo, Paula Picarelli conta que se desesperou e usou um mecanismo [...] empregado em entrevistas, no qual o entrevistado percebe que o entrevistador não está se interessando, então ele dá uma informação muito chocante para chamar a atenção. A atriz percebeu que fez isso; usou esse estratagema e trouxe para a dramaturgia dois fatos muito pesados para ela [...] (Filócomo, 2013: p. 41).

No texto de Milena sobre Paula, a escolha de termos pejorativos – desespero, estratagema – contrasta com o elogio ao risco e à experimentação, no texto sobre Luciana. Também na crítica de Dirceu Alves Jr., o problema de se “expor profundamente” é diferente do mérito de mostrar “marcas de sua própria história”, e se assumir “insegura” é positivo, mas não o é se assumir “invejosa”. Se é conservador o ponto de vista do crítico, ele, todavia, não rechaça a autoexposição cênica como um todo, mas exige a presença de certo “efeito teatral”, que transformaria a performance em algo para além de uma “sessão de terapia”.

Mas é a própria Paula quem primeiro tematiza esse problema, em cena, aproximadamente 24 minutos depois do início do seu solo em *Ficção*:

Eu fui contra, eu sou contra usar esse material nesse solo, eu sou contra, mas eu sei que não poderia ser diferente. É que eu acho que quando você vai usar um material biográfico, você tem que ter um mínimo de distanciamento para que aquilo seja cênico. Só que aqui a ideia é que não seja cênico, então...³²

A indiscernibilidade entre confissão íntima e defesa de intenções estéticas já havia sido amplamente explorada por Luciana Paes. Mas, naquele solo, o jogo com a enganação permitia que verdade e imaginação se entrelaçassem, instigando a plateia a uma espécie de comportamento detetivesco. Além disso, ele contava com uma outra figura, Frida Kahlo, por meio de cuja história se encenava a superação de uma dificuldade, e essa superação estruturava o solo e dava sentido a ele. Diferentemente, julgo que o solo de Paula Picarelli não encaminha de forma positiva as dores confessadas, nem resolve a instabilidade da representação de si. Em vez de, como fazia Luciana, apresentar diferentes versões de si, sublinhando a versatilidade com que consegue transitar por diversos papéis, Paula, como tentarei mostrar, parece paralisada pelos limites do papel dela mesma. E a escrita de Milena Filócomo, por sua vez, ao não se separar de Paula, falando *com* ela e não *sobre* ela, falha em desvendá-la, e parece dar continuidade em sua dissertação ao impasse que as palavras da atriz criam em cena.

A oposição tensa entre representar personagens e ser “ela mesma” está colocada desde o início do solo de Paula Picarelli. Ela começa lendo uma carta, relacionada a seu primeiro papel

³² Como fiz em relação ao solo de Luciana Paes, transcreverei as palavras do solo de Paula Picarelli a partir do registro em vídeo cedido por Aura Cunha.

como atriz, ainda criança, em um comercial de xampu, papel para o qual fez um teste, mas não foi selecionada. Parece se emocionar ao contar a história, especialmente quando cita a figura da mãe, que, descobre-se mais tarde, falecera no ano anterior à estreia de *Ficção*. Logo em seguida, Paula passa ao tema da imitação:

Desde aquele dia, eu venho passando por testes. A vida de todo mundo é feita de milhares de testes, né? Vida de atriz é passar por testes sempre. Agora, por exemplo... Esse é o trabalho mais difícil que eu já fiz, de longe, é um teste pra mim, porque... Essa é uma profissão em que a gente imita as pessoas, eu pelo menos sempre fiz isso. Eu não sou eu mesma durante muito tempo.

Ela cita alguns exemplos de construção de personagens, fala de sua metodologia própria, e ressalta: “Aqui, eu não tenho uma personagem, eu vou tentar ser eu mesma”. Para falar de si, declara que fará “uma entrevista com algumas das minhas vidas invisíveis”, sem explicar o que seriam “vidas invisíveis”, mas dando a entender que será uma *autoentrevista*, que simulará a estrutura de um programa televisivo, aproveitando-se da experiência profissional que teve como entrevistadora.³³ Ela explica a lógica de sua simulação, mostrando ao público os eixos das câmeras imaginárias, e listando as diferentes partes de uma entrevista televisiva.

Diferentemente do que se dá no solo de Luciana Paes, nada nesse início instiga ao questionamento da sinceridade de Paula Picarelli. Seu modo de falar é relativamente uniforme: sorridente, simpática no trato com o público, Paula aparenta certa timidez, como se não estivesse plenamente à

³³ Paula Picarelli foi entrevistadora do programa *Entrelinhas*, apresentado na TV Cultura, entre 2005 e 2011. Cf. currículo da atriz no website da Cia Hiato. Disponível em: <<http://www.ciahiato.com.br/atores-paulapicarelli.html>>. Acesso em: novembro/2019.

vontade, sem que tal traço de personalidade seja sublinhado ou atrapalhe a comunicação. Não julgo que o espectador seja diretamente levado a indagar se Paula estaria falseando esse modo tímido, penso que é mais razoável intuir que essa seria sua forma própria de falar a uma plateia. Ela não finge que o texto é improvisado, nem destaca o fato de que ele foi previamente decorado (ambas ações comuns no solo de Luciana). Reage sutilmente às qualidades de cada assunto e estabelece o encadeamento de um assunto no outro sem gerar estranheza, como uma pessoa tecnicamente preparada para falar em público.

Talvez a familiaridade com as operações de falseamento do projeto *Ficção* induzam à desconfiança, mas, nesses instantes iniciais, não identifico elementos cênicos que exijam uma leitura crítica. Quando, nos últimos minutos do espetáculo, Paula informa que não era verdadeira a breve história que contara no início, sobre um acidente de carro que a mãe teria sofrido, julgo que essa mentira é tratada como mera recorrência estrutural dos solos de *Ficção*, e a utilização do recurso por esta atriz parece inofensiva e sem consequências. Em conversa telefônica com a atriz, em janeiro de 2017, Paula me revelou que a fala, também do início do solo, sobre sua forma própria de criar personagens, não correspondia à verdade, e em grande medida citava a reflexão de um autor, que ela não lembrava mais qual era. Essa falsa atribuição do discurso tampouco me parece ter qualquer efeito e a encenação não chama a atenção para ela.³⁴ Um pouco antes de começar a autoentrevista, Paula conta ainda a história de um filme do qual teria participado, mas que não teria entrado em cartaz. Logo em seguida revela

³⁴ Depois que essa mentira me foi revelada pela atriz, percebi que há nesse trecho do registro em vídeo um apontamento muito sutil denunciando a falsificação: ela fala uma frase, parece se confundir, diz “como é que é?”, e então fala novamente a frase, trocando a ordem dos termos. Isso talvez tenha por objetivo apontar para o caráter decorado dessas palavras. Mas o gesto não tem dimensão, e não gera legibilidade no contexto do solo.



Ficção, foto de cena. No palco: Paula Picarelli. Fotógrafa: Lígia Jardim.

que não é sua a história, mas da atriz Bette Davis, porém o faz timidamente, como que achando graça na peça que teria pregado no público por um instante.

A simulação da autoentrevista começa com uma apresentação da entrevistada pela entrevistadora (ambas a própria Paula) dirigida à câmera fictícia – “Olá, hoje eu converso com Paula Picarelli” –, citando feitos da entrevistada – “A Paula Picarelli é atriz, apresentadora, repórter e produtora. A Paula Picarelli não tem uma grande importância, ela tem uma importância pequena para algumas pessoas” – e cumprimentando-a – “Paula, obrigada por estar aqui”. Terminada essa fase, a atriz diz que gravará a sequência de perguntas – “Paula, diz seu nome completo e sua ascendência” –, e faz algumas perguntas em voz alta, dando um pequeno tempo de silêncio entre elas. Explica então ao público o teor desse segmento inicial – “São essas perguntas rápidas, objetivas, pra apresentar a personagem entrevistada, e pra ela ir relaxando, ela pode responder sem pensar, são perguntas bem fáceis” – e anuncia a trama por trás de tal estrutura discursiva – “Essa parte toda

é pra fugir do que realmente interessa, agora é que vêm as perguntas mais... mesmo”.

Os temas da entrevista televisiva e da representação de si começam a ganhar corpo quando a entrevistadora, na pergunta inicial do segmento seguinte da simulação, mostra um vídeo, solicitando que a entrevistada o comente. O vídeo contém uma entrevista de Paula Picarelli ao *Altas horas*, da Rede Globo, um programa produzido desde o ano 2000, que mescla apresentações musicais ao vivo com entrevistas breves conduzidas por Serginho Groisman (que também é responsável pela direção geral do programa), contando sempre com a participação de estudantes secundaristas, que ocupam o palco do estúdio e formulam questões aos entrevistados. Em *Ficção*, Paula apresenta trecho de um episódio de 2003, no qual é entrevistada junto com Alinne Moraes, já que ambas atuavam na novela *Mulheres apaixonadas*. Elas interpretavam um casal homossexual que, segundo matérias jornalísticas da época, teria tido uma recepção positiva por parte dos espectadores, algo que na época era incomum para casais gays em telenovelas brasileiras. Esse foi o primeiro papel de destaque de Alinne Moraes, que viria a se tornar uma das principais intérpretes contratadas pela Rede Globo.

O trecho em vídeo do programa, projetado em *Ficção*, começa com as duas atrizes subindo ao palco, em meio a aplausos da plateia do estúdio. Antes de falarem, o apresentador anuncia outros entrevistados daquela noite – celebridades consagradas como Paulo Autran, Tônia Carrero e Hector Babenco. Ele então começa a entrevista, como que tentando quebrar o gelo:

Serginho Groisman: Tá tímida?

Alinne Moraes: Eu *sou* tímida, por incrível que pareça.

Paula Picarelli: Ai que mentira, Alinne! Na minha frente!

AM: Sou, muito! Sou sim.

SG: Você é tímida em que situações?

AM: Nas situações em que eu tenho que ser eu mesma, eu acho. [...]

SG: E você é você mesma muito ou pouco?

AM: Eu sou. Depois que eu crio intimidade obviamente me solto, sou muito falante, mas...

SG: Tou falando isso porque você trabalhou muito tempo como modelo, não é? Então você não era você mesma durante um bom tempo, né, trabalhando, eu digo, nos cliques.

AM: Fotografando, sim. É como se fosse um personagem também, diferente.

SG: E você Paula: você é você muitas vezes, ou você não é você várias vezes?

PP: Gente, isso vai dar um nó na cabeça da gente, né? Eu sou um pouco tímida também, bastante tímida, e mais quieta também, né, pode crer.³⁵

Alguns trechos da entrevista são apresentados em sequência, em um clipe de dois minutos e quinze segundos, sendo que todas as falas são, a princípio, triviais como as do pedaço acima citado. Ambas performam seus papéis de entrevistadas sem evidenciar qualquer problema, e os temas parecem adequados ao formato do programa e à vida pública das duas, ainda que o tratamento seja superficial: Paula diz ter amigas lésbicas, divaga sobre teatro hip-hop, ambas dão conselhos a jovens atrizes.

Contudo, no momento em que se inicia a projeção do

³⁵ O registro na íntegra dessa entrevista está disponível no Youtube em duas partes, publicadas em 2007: <<https://youtu.be/myA2kIXUDDM>> e <<https://youtu.be/wIdas5LjW38>>. Acesso em: novembro/2019.

vídeo, Paula, em cena, faz uma solicitação aos espectadores de *Ficção*: “Reparem nos corpos das duas: o corpo de quem foi criada para ocupar esse lugar, e de quem caiu de paraquedas”.

Partindo de uma situação na qual haveria aparentemente uma paridade – duas atrizes, em 2003, protagonistas de uma trama de destaque na emissora, na qual interpretavam um casal, ambas brancas, fotogênicas, declaradamente heterossexuais, estreantes na televisão, submetidas juntas ao constrangimento do programa de entrevistas –, Paula, ao vivo, em 2012, aponta para uma diferença que supostamente estaria visível na imagem audiovisual do passado. Não resta dúvida de que Paula é a que caiu de paraquedas, segundo a lógica do seu discurso. Contudo, não me parece que seja uma conclusão passível de ser tirada a partir de um olhar leigo sobre a imagem projetada, especialmente em um clipe tão curto.

No clipe, vê-se e ouve-se mais Paula do que Alinne, mas as falas de ambas são superficiais, sem que digam besteiras ou façam algo digno de provocar o riso. Talvez Alinne seja mais precisa em suas respostas, e Paula um pouco mais balbuciante; talvez Alinne seja mais contida, tenha uma pose mais firme, e Paula tenha um corpo mais quebrado, e sorria em excesso; não sei dizer. A fala de Paula, no teatro, compartilha com o público uma opinião, confiante de que todos verão a diferença, como se fosse uma obviedade. Julgo que tanto o fato de que hoje Alinne é famosa, e Paula não é, quanto a legenda da imagem, que Paula adianta verbalmente, pode induzir o espectador a perceber uma hierarquia performática (aquela que naturalmente ocupa o lugar e aquela que não), e provavelmente essa hierarquia não está lá – ou se está, se algum olhar apurado pudesse talvez indicar qual das duas faria mais sucesso na televisão ao analisar a entrevista, o espectador de *Ficção* não é necessariamente esse especialista.

Não se trata de uma mentira, mas de uma declaração de autoimagem, e de uma pretensão a encontrar na imagem

audiovisual traços objetivos que corroborem tal declaração. Mas, diferentemente de quando os atores de *Mi vida después* projetavam em cena imagens fotográficas do passado e as riscavam, assumindo o poder sobre elas, apontando para os sentidos que almejavam ressaltar, Paula, por uma série de razões (muitas das quais permanecerão invisíveis), não consegue dominar esse código, o código da imagem filmada. Ao simular no palco de *Ficção* a estrutura do programa de entrevistas, despedaçando suas partes, explicando ao espectador seu funcionamento, e mesmo fazendo graça com essa estrutura, poder-se-ia pensar que Paula estaria destituindo o poder daquela representação, corroendo o mito da celebridade, do ponto de vista de alguém que já transitou pelo papel de figura célebre (e depois o abandonou), ou de alguém que conhece intimamente o papel de entrevistadora, facilitadora de tal estrutura discursiva. Todavia, a referência autodepreciativa que precede o vídeo encaminha o solo em outra direção.

Sessão de terapia

No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin comenta a forma como o ator cinematográfico representa seu papel:

Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. – que a todo momento tem o direito de intervir. Do ponto de vista social, é uma característica muito importante. A intervenção de um grêmio de técnicos é com efeito típica do desempenho esportivo e, em geral, da execução de um teste (Benjamin, 1994: p. 178).

Se Paula Picarelli, no início do solo, não pôde mostrar o teste que fez na infância para o comercial de xampu, o vídeo do programa *Altas horas* é, de certo modo, seu substituto. Pois ele também é o grande teste no qual ela não passou, e os espectadores no teatro são instigados a observar o clipe como especialistas – não para elucidar sua estrutura de funcionamento, mas para perceber a falha da atriz. Ainda segundo Benjamin, “representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho” (p. 179). No caso de Paula, o espectador é convidado a olhar a outra face: não a vingança do intérprete, o modo como ele coloca o aparelho “a serviço do seu próprio triunfo”, mas a perpetuação do mecanismo de submissão do intérprete às provas da máquina e, o que é ainda pior, sua exclusão da cadeia de trabalho como consequência de sua falha – no caso de Paula, sua exclusão da cadeia de produção televisiva.

Para percebê-lo, não se vê cenas das duas atrizes na novela *Mulheres apaixonadas*, mas uma entrevista, precisamente o modo enunciativo posto em questão nesse solo. Ironicamente, o primeiro diálogo do vídeo, citado por mim anteriormente – a questão de “ser ou não ser tímida”, transformada em “ser ou não ser você mesma” –, em vez de meramente servir de introdução a assuntos mais relevantes, acaba por estabelecer uma fixação que atormenta Paula. Proponho, como hipótese de leitura, que na banalidade das falas iniciais do *Altas horas* está contido o ponto-chave do fracasso de Paula como atriz televisiva: ela falha no que Benjamin afirma ser determinante para o ator de cinema – “é menos importante que o intérprete represente um personagem diante do público que ele represente a si mesmo diante da câmera. O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo” (p. 182). Mas aquilo que para Benjamin é um apontamento no contexto de uma crítica

cultural mais ampla, transforma-se, na performance de Paula Picarelli (ou, ao menos, na minha leitura de sua performance), em uma exigência normativa.

Finalizado o vídeo, percebemos, em *Ficção*, uma transformação no papel da entrevistadora, passando de amiga, que faz perguntas triviais para facilitar uma autoexposição superficial e tranquila (como parece ser o papel de Serginho Groisman no vídeo), a inquisidora, que conhece os pontos fracos da entrevistada e toca neles sem cerimônia, exigindo réplica (como seria talvez o Serginho Groisman percebido por Paula, monstruoso e dissimulado, pois teria começado justamente pelo que ela não podia responder). Novamente no papel de entrevistadora, Paula propõe algumas perguntas de transição entre os dois registros, e logo o teor das perguntas se torna mais íntimo e mais grave:

Você nasceu e viveu a maior parte da sua vida no Morumbi, que é um bairro nobre da cidade de São Paulo, como é que você foi parar num grupo de teatro hip-hop? / Hoje, com 34 anos, você acha que você ocupa o lugar que você merece? / Você tá vivendo um momento difícil da sua vida agora, tá passando por um processo da sua empregada, eu gostaria que você falasse sobre isso. É uma pergunta sobre a sua vida pessoal sim. / Desculpa Paula, mas eu preciso te perguntar isso. Você ainda se incomoda de falar sobre a novela? Como é que você vê essa experiência hoje? O que é que você pensa da Alinne Moraes, de verdade? Porque você vinha de um grupo de teatro político-militante. Ela não representava tudo o que você lutava contra? Mas a Alinne sustentava a própria família. Por que é que *voce* aceitou fazer novela? / Você não achou que foi um pouco prepotente em não se preparar pra fazer uma linguagem que você nunca tinha feito antes, você era uma atriz de teatro, ia tirar aquilo de letra? / Você achou que fosse conseguir lidar com tudo aquilo sozinha, com toda aquela exposição, tudo aquilo que envolvia a gravação da novela, você achou que fosse dar

conta de tudo aquilo sozinha? / Você não chegou a dizer que só ia encontrar filho da puta? / Você acha que pra ser atriz você precisa ser um pouco infeliz? / Agora vou te fazer uma pergunta que você nunca ouviu antes: por que é que você não fez mais novela?

As interrupções na fala, marcadas na minha citação pelo signo da barra, são breves instantes de silêncio, que indicam, como a atriz informa ao espectador, pontos de corte para uma montagem futura, para que, no produto audiovisual que resultaria dessa simulação, cada indagação da entrevistadora viesse seguida da resposta da entrevistada. Ao mostrar todas as perguntas em separado, como em uma lista, o espetáculo ressalta a violência de tal procedimento interrogatório. O que torna a sequência cruel não é especificamente a performance da atriz – que fala tudo aparentando a mesma simpatia sorridente com a qual se dirige ao público em outros momentos do espetáculo, sem prover índices da opressão que tais perguntas operam, mas é a precisão com que toca em assuntos delicados, expondo contradições típicas de um autoquestionamento íntimo, raramente tematizadas em programas jornalísticos, especialmente naqueles com celebridades entrevistadas.

Alguns desses assuntos poderiam até se encaixar na pauta de um programa de teor investigativo, ou por abordarem acontecimentos de relevância pública sobre os quais a entrevistada talvez não quisesse falar (como o processo movido pela empregada), ou por serem tentativas de obter dela uma confissão inédita sobre evento notório (como a primeira questão sobre a novela). Mas a maioria das perguntas parece ora pressupor um julgamento de ordem moral, ligado à coerência de suas escolhas de vida (como pôde participar de um grupo de hip-hop sendo de família abastada? Como pôde fazer novela sem se preparar suficientemente para a linguagem ou para a repercussão, sem de fato precisar do dinheiro, e após ter feito parte de um grupo de teatro militante e ter xingado a todos

que eram do meio televisivo?), ora sugerir consequências negativas para tais escolhas, indiretamente apontando-as como equivocadas (não ocupar o lugar que merece, ser infeliz).

O espectador deve intuir que, na separação de Paula em duas, a entrevistadora assume um papel castrador cuja função talvez se assemelhe àquela do superego, na divisão freudiana da personalidade em *id*, ego e superego, proposta por sua teoria psicanalítica.³⁶ Poder-se-ia vislumbrar que o jogo de forças representado pela simulação da entrevista se assemelha ao funcionamento psíquico e, nesse sentido, estaríamos, sim, diante da aparência de uma sessão de terapia (como sugeriu o crítico da revista *Veja*, pejorativamente). Mas, para traçar essa analogia, deve-se entender a sessão de terapia não como uma sequência desordenada de confissões diretas cujo encadeamento nos escapa (suspeito ser essa a imagem proposta por Dirceu Alves Jr.), e sim como um espaço no qual a personalidade do indivíduo pode ser visualizada como um sistema de forças antagônicas, e onde a luta entre elas deve vir à tona, considerando a perspectiva da cura. O que identifico no espetáculo não é uma formulação do funcionamento do aparelho psíquico consonante à teoria de Sigmund Freud, mas a sugestão imagética de uma fratura na personalidade, a percepção de que a entrevistadora é como uma versão de Paula, e essa versão quer, por alguma razão, desestabilizar a outra versão, questionando e abalando sua conduta.

No segmento seguinte da simulação, a atriz, assumindo o papel de Paula entrevistada, passa a responder as perguntas, o que fará até o fim do espetáculo. Diz seu nome completo e

³⁶ No tríptico conceitual forjado por Sigmund Freud para pensar a estrutura da personalidade humana, o superego seria “o representante interno dos valores tradicionais e dos ideais da sociedade [...]. O superego é a força moral da personalidade. Ele representa o ideal mais do que o real e busca a perfeição mais do que o prazer. [...] O superego, como árbitro moral internalizado de conduta, desenvolve-se em resposta às recompensas e punições impostas pelos pais” (Hall; Lindzey; Campbell, 2000: p. 54-5).

os dos pais, sua ascendência, fala de como é tímida. Faz uma série de adendos à plateia, interrompendo-se e comentando a sequência de respostas, e logo fica claro que, nesse novo segmento, os instantes em que se dirige às câmeras e aqueles em que fala ao público do teatro se misturam sem o mesmo rigor proposto inicialmente.

Ao descrever situações de sua vida que comprovariam que ela é desligada (essa havia sido uma das perguntas introdutórias), nota-se que, aos poucos, Paula começa a exagerar a forma risonha que até esse ponto definia seu modo de se apresentar. Suas gargalhadas passam a tomar mais tempo, e suas falas a atrasar, como se estivesse se perdendo na rememoração do texto. Esse exagero tem ligação direta com uma ação que vinha executando desde o início da simulação da entrevista: servir-se de uma garrafa de Absolut Vodka (uma bebida de alto teor alcoólico), em um copo, e beber do copo. Em uma das primeiras perguntas castradoras, Paula já havia feito alusão a isso – “Você tá em cartaz com um espetáculo, e você bebe, em cena, de verdade, é isso mesmo?” –, então, quando aparecem as risadas exageradas, elas se ligam a tal sugestão. Quando chega ao assunto da novela, percebe-se que já há uma alteração acentuada em sua forma de falar e, ao manusear o copo de vodca em um instante de silêncio, sublinhando esse gestual, ela concretiza a imagem de um estágio inicial de embriaguez.

Paula diz se incomodar com o assunto da novela, conta das inúmeras entrevistas que deu na época, revela ter posado nua para uma revista, confessa ter pavor de imaginar o que as pessoas pensam dela. Explica o que seriam as “vidas invisíveis que se vive dentro dos outros”: “você conhece uma pessoa, ou o trabalho dela, e [...] sem que ela saiba, ela já é sua amiga, sua inimiga, sua amante”, dando a entender que fala da proliferação de impressões de si mesma que sua exposição na mídia teria o potencial de gerar no público. Mas sugere um sentido

adicional, mais íntimo: “e as vidas invisíveis que a gente vive dentro da gente mesma. Ai, eu queria ser mais solta, mais livre, mais à vontade com meu próprio corpo”. Conta então que estaria bebendo de verdade, em cena, motivada por uma carta que a teria desafiado a fazê-lo. Pois, segundo o suposto autor dessa carta, o dramaturgo Rafael Primot:

a figura doce, loira e linda de Paula é um grande muro para mim. A personificação desta perfeição angelical, da entrevistadora que nunca está em risco, nunca constrange o seu entrevistado, não me aponta horizontes novos [...]. Como reconstruir a figura de Paula, destruindo o que se vê e ouve? O que se esconde atrás de sua doçura e sua educação apaixonante [...]?³⁷

Ao problema que a carta propõe – uma figura doce e educada que é um muro, que é ilegível, que teria algo por trás a ser revelado – Paula oferece a embriaguez – “o que eu quero é viver as emoções de verdade aqui na frente de vocês”. Mas a chave de leitura que a carta provê ao espectador é mais elucidativa do que a proposição performática ofertada em resposta.

A leitura em voz alta do trecho da carta de Rafael Primot é a terceira instância, no espetáculo, de um discurso a respeito de Paula Picarelli não produzido por suas próprias palavras, mas mediado por documentos. A primeira havia sido a carta lida no início do espetáculo, direcionada aos pais de Paula menina, uma voz mágica e poderosa que prometia tirá-la da escola e lançá-la como “futura modelo”. A segunda havia sido o vídeo de *Altas horas*, cujo discurso, engendrado pelo aparato televisivo, servia à manutenção e à regulação da indústria de celebridades. O terceiro documento, a carta de Primot, dirige a atenção para algo passível de ser intuído, mas que até

³⁷ A carta é lida em voz alta pela atriz, o trecho citado por mim foi transcrito a partir do registro em vídeo de *Ficção*, como as outras falas de Paula Picarelli.

então não havia sido explicitado como um problema: o modo tímido e risonho pelo qual Paula se apresenta ao público é uma máscara, uma construção, que, apesar de agradável e funcional, barra a visão. Os três documentos apontam para um contraste entre a propensão de Paula a participar da indústria audiovisual e sua inaptidão em manter-se nela. Os dois últimos documentos em específico apontam também para a inaptidão de Paula em se revelar plenamente, como atriz e apresentadora. As duas inaptidões convergem em um dilema central: ser ou não ser ela mesma.

A maquinação expositiva do sofrimento

O problema de legibilidade instaurado pela apresentação da embriaguez, que ganha contornos mais evidentes nos instantes seguintes, é difícil de resolver. Por um lado, poder-se-ia provisoriamente admitir que a revelação da atriz é verdadeira, e Paula Picarelli estaria bebendo copos e mais copos de vodca e não de água (pela cor do líquido na garrafa transparente, não se sabe ao certo). Esse seria então um ato com alto grau de imprevisibilidade, pois se estaria programaticamente minando o controle que a atriz tem sobre sua performance. No palco, ela se esforça para prover índices de que isso estaria de fato acontecendo: após ler a carta, vê-se Paula se desequilibrando, olhando para os lados como que perdida, bebendo um gole e mais outro, perdendo o fluxo do pensamento e retomando-o, suspirando, balbuciando, gaguejando, repetindo-se como que inadvertidamente, rindo bastante, ficando em silêncio por longos instantes, declarando que não sabe o que fazer. Ainda assim, o fluxo de suas palavras não chega a se paralisar, a embriaguez tampouco inviabiliza a clareza da fala ou a concatenação das ideias, nem deixam de aparecer frases e gestuais que, evidentemente, estão ali postos como parte de

uma estrutura dramatúrgica.

Quando Paula Picarelli diz “gente, acho que eu vou precisar de um socorro, uma pausa, não sei”, o pedido não tem o ínfimo da potência que tem o momento análogo em *Estamira – beira do mundo*, em uma cena que eu ainda não havia citado (e que é uma das cenas de que mais gosto desse espetáculo), na qual a atriz Dani Barros solicita a ajuda da plateia, dizendo que vai vomitar, que vai morrer ali mesmo, que precisa de ajuda, chorando e tossindo, olhando diretamente para os espectadores e implorando por sua intervenção. No dia em que assisti a esse espetáculo no Teatro Ziembinski, em 2016, ninguém se aproximou de Dani Barros, apesar de sua insistência, fazendo com que o número durasse um tempo longo e o incômodo me parecesse interminável. Habitado à representação da personagem Estamira, o espectador sabe que se trata de um truque. Mas a intensidade da apresentação chorosa, aliada ao tempo que Dani Barros se permite esperar antes de passar à próxima cena, se não chega a promover uma dúvida a respeito da urgência do acolhimento, da veracidade da dor que a atriz afirma estar sentindo (ou quem sabe até promova), evoca o constrangimento diante da dor do outro, tumultuando a relação entre espectador e personagem, ao exigir um posicionamento urgente apesar do inegável regime de representação.

Admito que a performance alcoolizada de Paula possa também gerar dúvida no espectador. Mas minha hipótese é que, ciente da proposta desafiadora do projeto *Ficção*, e tendo sido Paula precedida pela variedade de representações falsificadas de si de Luciana Paes, a pergunta mais significativa não é se a embriaguez está ou não sendo experimentada ao vivo, mas sim para que serve esse número, qual sua ligação com o todo. Acredito que a tensão gerada pela embriaguez não está em sua imprevisibilidade, no que poderia vir a ocorrer devido ao suposto ineditismo desse acontecimento, mas está

na falta de sentido da insistência em sua representação: ela parece disfuncional, por confiar na crença do espectador em algo em que é inviável crer. Há, julgo, algo de ridículo nessa apresentação performática, e sugiro que ela invoca outra indecidibilidade, mais relevante do que a dúvida se a garrafa contém água ou vodca.

Pois é possível atribuir a escolha pela representação da embriaguez a uma fragilidade desse solo. A espontaneidade de Luciana Paes de fato ludibriava o espectador, ou ao menos o deixava em suspensão, levando-o a uma dúvida investigativa. A embriaguez de Paula, por sua vez, está fadada ao fracasso, ela falha no intuito de enganar, falha onde Luciana obteve sucesso. Para outro espetáculo, apoiado em uma dramaturgia ficcional encenada de forma realista, a performance de embriaguez executada por Paula poderia ser considerada eficaz. Mas, para simular um acontecimento inédito, em minha opinião, seria necessário um transbordamento muito mais grave para que o estado fosse crível, e a própria estrutura do projeto *Ficção*, com solos de uma hora de duração inteiramente roteirizados, dificilmente permitiria que isso acontecesse plenamente. Portanto, julgo que o espectador pode ser levado a perceber esse número como uma escolha ruim, agravada pelo fato de que a atriz em cena insiste em que se acredite nele.³⁸

Por outro lado, considerar patética ou sem propósito a representação da embriaguez pode ser um impulso para que o espectador rompa de vez com a crença no discurso cênico de Paula, e tome posição em relação a ele, desempenhando um entre vários papéis: o de crítico da imagem documental (papel estimulado pelo comentário autodepreciativo que antecedia o vídeo de *Altas horas*), o de crítico de arte (papel que

³⁸ Paula Picarelli teria falado a Milena Filócomo da importância que atribuía à crença da plateia na veracidade desse trecho do solo: “Picarelli explica que o jogo era enganar o público [...]. Ela conta que, durante os ensaios, nas vezes em que essa camada não aparecia na cena e o público não acreditava em seu estado alcoolidado, o solo não funcionava” (Filócomo, 2013: p. 41).

a leitura da segunda carta propunha como valioso) ou o de crítico das escolhas da atriz (papel da entrevistadora castradora). A atitude de contestar a imagem produzida por Paula viria, assim, dos papéis que o solo vinha apresentando como fontes alternativas de verdade sobre a atriz. No auge da embriaguez, Paula ainda encontra contexto para explicar o que seria *overacting* – “é quando você vai fazer uma cena, e você está um pouco além do que você deveria estar na vida real” –, provendo mais uma arma crítica para se pensar a cena em curso não como um jogo de mentiras e falsificações (e esta é uma diferença crucial em relação ao solo de Luciana Paes), mas como um equívoco, um fracasso.

Em certo instante, ela diz ter se esquecido de fazer uma pergunta a si mesma, e volta à cadeira da entrevistadora – “Paula Picarelli, você acredita que as pessoas estão acreditando que você tá bêbada de verdade?” Rindo, como ainda tomada pelo estado de embriaguez, ela responde de imediato:

Eu não sei se as pessoas estão acreditando, mas eu preciso dessa personagem, por favor... Me deixa eu ter uma máscara, só agora, por favor... Me deixa esse *overacting* de mim mesma [...]. Eu não sei com que corpo, com que voz falar essas coisas, por favor...

Ajoelha-se no chão, com as mãos juntas na altura do peito (remetendo a uma imagem de súplica), e, simulando um esgotamento ainda passível de ser associado ao estado de embriaguez, fala como quem desabafa com angústia: “Ai, gente, eu era muito nova, muito perdida na novela”. Cita um motorista de transporte público que, na época da novela, devido à sua fama, a teria abordado de forma indesejada, cita alguém que teria pedido para tirar uma foto com ela enquanto ela estava internada no hospital, conta que foi se tratar com um psicanalista, mas que o processo era lento demais, e ela

precisava de ajuda urgente.

E então, desmontando o estado de embriaguez por completo, confessa: “Eu fracassei. Foi um fracasso”. Ainda citando a experiência com a novela, aparenta nesse instante mais controle sobre sua expressão, utilizando um registro performático similar ao da primeira metade do espetáculo, sendo que um pouco mais entristecida. Associa o fracasso na televisão à insatisfação com seu trabalho de atriz, lamenta a descontinuidade desse trabalho, confessa sentir inveja do sucesso de amigos, e cita a expectativa de familiares e conhecidos, que regularmente perguntam a ela por que não teria continuado a fazer novelas: “Eu sempre respondo, mas por dentro eu tou com tanta raiva... Com tanta raiva... É muito impressionante como eu consigo disfarçar tanta raiva debaixo dessa aparência amena”. E afirma: “Esse fracasso é jogado na minha cara há nove anos. Eu não quero mais dar esse texto. Eu não quero mais fazer essa personagem, mas eu não consigo matar essa vida invisível”.

Após a embriaguez se revelar um embuste, não há razão para se duvidar do teor de verdade desse turbilhão final de confissões. Pois, após a reaparição da entrevistadora castradora, tem-se a impressão de que fica inviável para Paula dar continuidade à camada performática da embriaguez, denunciada como dissimulação. Imediatamente, a atriz suplica a alguém que lhe permita manter o regime de representação, e, ao jogar-se no chão de joelhos, intui-se que seu pedido não tenha sido atendido: ela deve abandonar a falsa embriaguez para chegar ao fim de sua apresentação. Mas a quem ela suplica permissão? Quem é a presença invisível que ela não consegue matar e que a obrigaria a desempenhar esse papel?

É evidente que a sequência de declarações pessoais, despejada nos últimos cinco minutos de espetáculo, não aparece sem motivação: ela é resultado de um processo, repleto de etapas, estruturado pela dramaturgia e comentado

ao longo do espetáculo. Uma série de agentes impeliram-na à autoexposição: as câmeras (reais e simuladas); Serginho Groisman e a maquinaria da indústria de celebridades; Rafael Primot e sua exigência estética de ver para além do que ela mostra; o diretor e dramaturgo do espetáculo, Leonardo Moreira, figura aparentemente invisível à qual os atores de *Ficção* por vezes se referem como se estivesse nos bastidores; o público, ao qual ela nunca deixa de se dirigir, de dar satisfação, explicando-se, timidamente pedindo desculpas; e, é claro, ela mesma, que não só compartilha informações pessoais para participar de um projeto artístico, como também ativa uma *persona* autocrítica, permitindo assim que algumas de suas incoerências mais íntimas se transformem em exigências de esclarecimento público. Se o resultado final é uma enxurrada de verdades duras de se falar e de se ouvir, é preciso perceber o processo como uma espécie de coação, plena de invisibilidades, e não meramente como um gesto de expurgação terapêutica. Para mim, a violência dessa maquinação expositiva é o tema central do solo, e não a história da atriz que não deu certo na televisão e sofre por isso.

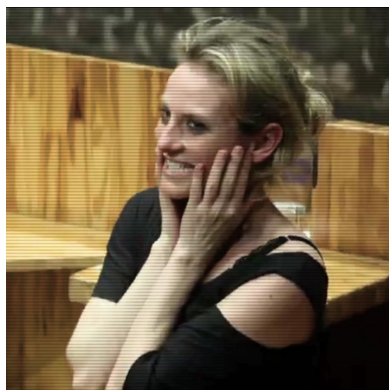
As breves menções à história de Lili, a empregada doméstica que teria trabalhado para Paula Picarelli e estaria processando judicialmente a antiga patroa, espelham tematicamente a violência dessa autoexposição, oferecendo, a meu ver, uma perspectiva de reparação e apontando para uma forma de resistência. Quando Lili é citada pela primeira vez, no início do solo, Paula está dissertando sobre sua metodologia de construção de personagens, e revela que, em dois outros espetáculos da Cia Hiato, ela teria usado Lili como modelo, apropriando-se de suas histórias de vida em um deles, e incorporando sua gestualidade física e vocal no outro.

Quando a pessoa que a gente imita vai assistir ao espetáculo é esquisito, porque essa distorção passa pelo julgamento sobre ela, pelas sensações que ela causa. Quando a Lili foi

assistir ao *Como me tornei estúpido*, eu não tive coragem de dizer o texto na frente dela, eu mudei o texto do espetáculo naquele dia. Porque eu não quero que ela veja a violência que eu faço com ela, no meu trabalho.

Segundo o relatado em *Ficção*, Lili, apesar de não se ter reconhecido em cena, teria um dia sabido dessa imitação por intermédio do ex-marido de Paula, e essa descoberta teria motivado o processo trabalhista (embora, tecnicamente, o suposto processo trate de sonegação de impostos). Em alguma medida, é possível considerar que Paula replica em si a violência que diz fazer com Lili no ato da cópia – a violência no sentido de uma operação crítica, que consiste, usando as palavras da atriz, em uma *distorção* que passa por um *juízo*, seguida de uma exposição pública dessa *distorção* crítica. Por isso, em *Ficção*, Paula estaria promovendo uma espécie de reparação cênica, passando pelo mesmo mal que teria causado ao outro. Julgo que esse sentido foi plantado pela dramaturgia, mas ele não é simples de ser lido, não encontro reforço para ele em outros índices, talvez por haver poucas menções à figura de Lili no espetáculo, e estas não se ligarem à narrativa principal de forma mais enraizada.

A encarnação de Lili por Paula se dá apenas em um breve instante de vinte segundos, nos primeiros cinco minutos de espetáculo. Paula a imita vocalizando um sotaque regional (não identifiquei precisamente de onde), e marcando no rosto um sorriso que é diretamente tematizado em suas palavras: “A Lili tem... um sorriso que... não escancara na cara... tem sempre um limite... E é um sorriso também que permanece. Ele não abandona o rosto. E ele esconde tanta coisa... debaixo dessa aparência amena”. Quando a menção à “aparência amena” reaparece, no fim do espetáculo, como já citei, associada à raiva por ser perguntada sobre a novela, ela cria um espelhamento entre as duas figuras: o sorriso de Lili também



Ficção, capturas de tela do registro em vídeo.
No palco: Paula Picarelli. Filmagem: Ricardo Seco.

é o de Paula, o sorriso permanentemente marcado, que limita, que impede a leitura, como afirmara a carta de Rafael Primot. Concomitante à confissão dessa raiva intensa, vê-se novamente o sorriso, sublinhado, corroborado por risadinhas sonoras. Estranhamente, o sorriso não parece *overacting*, pois o espectador já se habituou a esse traço da personalidade de Paula, e, por causa desse hábito, quase passa despercebido o contraste radical entre a dureza da afirmação e a expressão risonha.

A partir do instante em que o falseamento da embriaguez é desvendado (“Você acredita que as pessoas estão acreditando que você tá bêbada de verdade?”), essa forma vai sendo desmontada, até que não se percebem mais seus traços. O espectador pode então concluir, baseado nas palavras da súplica de Paula, que a embriaguez era uma espécie de máscara protetora, um modo de desviar a atenção, ao contrário do que antes prometiam suas palavras (“O que eu quero é viver as emoções de verdade aqui na frente de vocês”). Quando essa máscara é retirada, reaparece em seu lugar a expressão amena à qual o público estava acostumado. Esta, apesar de denunciada, apesar da violência crítica aplicada sobre si, continua presente,

não se quebra, e isso fica especialmente claro quando a raiva que a atriz declara sentir não aparece atrelada a uma expressão fisionômica que ilustre esse sentimento.

Assim como com Lili, a vida de Paula é distorcida, julgada e exposta diante da plateia, mas seu sorriso sugere que algo ainda resiste a ser mostrado. E, também como com Lili, essa resistência se converte em ato reparador: Lili processa Paula; Paula, primeiramente, automutila-se como compensação a Lili (sentido que julguei legível, ainda que sutil), e, poucos meses depois, abandona o solo, deixa de fazê-lo, no momento em que *Ficção* tornava-se um sucesso (esse gesto, apesar de ter sentido fortemente reparador, está fora da diegese do espetáculo de 2012).

Na breve conversa telefônica que travei com Paula Picarelli a respeito de *Ficção*, em janeiro de 2017, a atriz reforçou as declarações contidas na dissertação de Milena Filócomo: Paula percebe que teria utilizado a novela e a morte da mãe, dois temas que na época estariam mal resolvidos para ela, como uma solução dramaturgica de última hora, pressionada pela urgência da estreia do espetáculo; ela sentia um grande desagrado ao perceber que, ao fim de cada apresentação, as pessoas que vinham cumprimentá-la sentiam pena dela; ela acha que o solo agradava quase que exclusivamente à classe artística, por tematizar o ofício da atriz, e não ao público em geral. Em 2015, ela teria voltado a apresentar o solo como parte de *Ficção*, mas de modo bastante diferente, comentando e até ironizando sua performance anterior.³⁹ Quando perguntei a ela sobre a autoria das palavras faladas em cena, ela disse que tinha sido responsável pela criação do seu solo, e especulou

³⁹ Logo após a revisão final deste livro, em novembro de 2019, tive acesso à publicação dos textos dos solos de *Ficção*, lançada pela Editora Javali em julho de 2019. Foi incluído nesse volume o texto da versão mais recente do solo de Paula Picarelli, apresentada a partir de 2015. Antes disso, eu não havia tido acesso a registros dessa nova versão, e por isso ela fugiu ao escopo de minha análise. Cf. Cia Hiato. *Projeto Ficção*. Belo Horizonte: Javali, 2019.

que *Ficção* teria sido até então o trabalho do grupo com menor grau de intervenção por parte de Leonardo Moreira; mas admitiu que o arranjo final do texto foi de Leonardo e que as palavras do texto foram decoradas e eram repetidas a cada apresentação. Ela não apontou para a consciência de que o arranjo dramatúrgico de Leonardo poderia potencialmente desestabilizar seu relato e, de minha parte, eu não fiz essa pergunta de forma direta, apesar de ter tentado citar as razões devido às quais eu gostava muito do trabalho (mas ela fez questão de apontar que eu era, afinal de contas, um artista de teatro, e não parte do “público em geral”).

Nos instantes finais do espetáculo, Paula cita expectativas dos pais a respeito de sua carreira. Ergue-se da posição ajoelhada e, parecendo ter abandonado por completo os traços do estado melancólico que sucedeu a embriaguez, retoma certa lucidez na forma de falar. Paradoxalmente, esses instantes finais são aqueles em que ela parece mais tocada pelo conteúdo de sua fala, especialmente quando cita a mãe. O abandono dos estados físicos de embriaguez e de melancolia, seguido da alternância brusca entre intensidades opostas (lúcida e tocada) parece demonstrar, por fim, não só que existe controle da atriz sobre a sequência de estados apresentados em seu corpo, mas também que ela é capaz de atingir o choro mais sincero, aquele que promete inequivocamente ao espectador que a atriz acessa, ao vivo, uma emoção autêntica.

Depois de listar alguns sonhos de sua mãe que ela teria inserido na dramaturgia de *Ficção* (revelando algumas mentiras inofensivas em afirmações anteriores), ela dá um relato fantasioso sobre a mãe ter assistido ao espetáculo:

[...] pelo menos aqui eu consegui que ela fosse professora de matemática, que ela queria. [...] Eu consegui que ela viesse assistir a esse espetáculo, ela se sentou na plateia, depois ela foi... [aponta para os bastidores, para onde a mãe teria ido cumprimentá-la, mas irrompe um choro,

que emudece a fala por cinco segundos]. Ela me deu um abraço... Ela disse: loirinha, você conseguiu, era muito você mesma. E eu sei que é mentira, que eu fracassei de novo. Eu não consigo ser eu mesma nem na minha vida, quanto mais aqui na frente de vocês. Mas agora eu tou sendo eu mesma. Ai meu Deus, isso vai dar um nó na cabeça [ela ri, enquanto a iluminação sobre o palco se apaga rapidamente].⁴⁰

Recordo-me de que, quando assisti ao espetáculo pela primeira vez, foi apenas no momento em que a luz se apagou que algo se resolveu para mim. Apenas nesse gesto eu percebi a mão do diretor Leonardo Moreira, certificando-me de sua presença invisível, quando ele escolhe interromper a fala de Paula, diminuindo na mesa de luz a intensidade dos refletores (essa imagem eu construí na minha imaginação, não o vemos fazer isso) antes que ela pudesse chegar à conclusão de seu relato. É como se estivesse contida nesse gesto a violência que identifico em outros momentos, e a Paula não seria permitido finalizar o relato com independência (como acontecia nos outros cinco solos),⁴¹ ela sofre um corte, semelhante ao corte da câmera na linguagem audiovisual, e esse é mais um reforço para a ideia de que ela é parte de uma imagem, construída por

⁴⁰ As descrições entre colchetes nessa citação são minhas.

⁴¹ Julgo que todos os outros solos do projeto *Ficção* chegam, de diferentes maneiras, à finalização natural de seus relatos, na qual aparecem um ou mais atos conclusivos, e, se nem sempre encenam o término ou a superação das questões apresentadas, produzem ao menos uma imagem final, tranquila e poética. Aline Filócomo dança com a irmã, Milena, que, ao entrar no palco, apazigua as inúmeras duplicações de si tematizadas na fala de Aline. Luciana Paes chega à imagem de Frida Kahlo, como já mostrei. Thiago Amaral encena com o pai a peça curta que este teria escrito a respeito do rompimento entre os dois, selando a retomada do afeto. Maria Amélia Farah revela por fim o engano no seu relato autobiográfico apoiado por fotografias e faz as pazes com a dança do ventre. E Fernanda Stefanski, se não consegue dar sentido à sua narrativa policialesca, faz uma cena interpretando Lady Macbeth de forma engajada, produzindo com isso uma imagem final para sua busca dramática. Não identifico, no solo de Paula Picarelli, uma imagem ou um momento específico que preencha esse espaço de sentido. Cito os solos a partir de minha memória: assisti a eles na primeira temporada de *Ficção* no Rio de Janeiro, em 2012.

uma diversidade de agentes.

Apesar de minha análise ter apontado para artifícios por meio dos quais a organização dramaturgica armaria o espectador com um instrumental crítico – para que ele note a estrutura que provoca a confissão e a perceba como opressiva –, a escolha feita no espetáculo no sentido de perpetuar a aparência do discurso em primeira pessoa, encadeado pela atriz e pelo que parece ser sua forma própria de expor seu pensamento, desvia a atenção do peso da coautoria no processo de criação, em especial do papel do diretor-dramaturgo. A princípio, esse é um problema análogo ao que apontei em *Dilacerado* e em *Mi vida después*.

Mas, no solo de Paula Picarelli, para além de uma oclusão perceptiva, julgo tratar-se de um desafio ao olhar. A diferença é que aqui a construção da imagem aponta obstinadamente para seu próprio fracasso, multiplicando-o tanto tematicamente (o fracasso na televisão, o fracasso em ser ela mesma), quanto performaticamente (a embriaguez que não convence, o sorriso que não revela). Minto ao dizer que ao final eu teria me convencido de que o solo não versava meramente sobre o sofrimento de Paula: a indecidibilidade permaneceu comigo, continuei me perguntando em que medida o espetáculo efetivamente falhava em seus intuitos, e aquela atriz me tornava cúmplice de suas desgraças íntimas; e em que medida a estrutura exigia que eu me posicionasse, diante da expressão de um sujeito que nunca efetivava o distanciamento de si, o deslocamento de sua própria perspectiva, ainda que insistentemente ensaiasse meios de o fazer, e assim seria eu o responsável por perfurar a imagem com meu olhar.

O fracasso de Paula é, de fato, um pouco banal, sem importância, e o mesmo apontei a respeito do sofrimento de Luciana Paes. O espectador de *Estamira – beira do mundo*, como anteriormente propus, não teria liberdade para problematizar o choro de Dani Barros, pois a importância

unanimemente reconhecida de tal expressão o obrigaria (ao menos provisoriamente) a assumir um papel piedoso. No caso de *Ficção*, o fracasso e as dores de Paula e Luciana não remetem aos grandes problemas do mundo, não só por serem questões íntimas das atrizes, mas porque não escapam dos limites do teatro e da realidade específica dos agentes desse espaço. Mais uma vez, não sugiro que se esteja “fora da realidade”, mas proponho que essa restrição temática, aliada à trivialidade dos fracassos relatados, pode ajudar a liberar o espectador de hábitos perceptivos arraigados, utilizados na leitura de imagens documentais comumente consideradas relevantes, facilitando assim a promoção de jogos de perspectiva. Talvez, é apenas uma hipótese, ao contrário do que Paula me declarou, seu solo seria mais bem aproveitado pelo público em geral do que pela classe teatral, pois ele seria capaz de relativizar a importância da dor da atriz (e não precisaria cumprimentá-la ao final), e por isso permitir-se-ia objetificá-la e dela duvidar.

Seu choro final, apesar de ganhar corpo e parecer verdadeiro, é disfuncional: ele aponta apenas para a dor da perda do ente querido, sem que a estrutura dramatúrgica dê a ele suporte de sentido. Talvez o ato de incorporar os sonhos da mãe à dramaturgia, como ao fim Paula menciona ter feito, pudesse equiparar a exposição artística a uma forma de realizar o luto pela perda. Mas a intensidade do seu choro (e especialmente o modo como ele silencia por instantes a atriz) não corrobora esse sentido, ao contrário, desmonta-o, apontando para mais um fracasso: a dor da perda é ainda por demais pujante. O problema da representação de si – ser ou não ser ela mesma – fica igualmente em aberto, não havendo encaminhamento possível para sua resolução. Já a série de confissões paradoxais – eu uso de um material, mas sou contra usá-lo; eu não quero falar o texto, não quero fazer o personagem, e, ainda assim, falo e faço; fracassei, e continuo aqui –, isso acaba se resolvendo fora da diegese, pelo gesto reparador (o abandono do solo, a retomada autoirônica).

A infância banal e mítica de Kristin Worrall

Assisti, em novembro de 2015, à primeira exibição pública em solo norte-americano dos episódios 7, 8 e 9 de *Life and times*, obra seriada do grupo Nature Theater of Oklahoma, dirigida por Kelly Copper e Pavol Liška. O primeiro dos episódios havia estreado em 2009, em Viena, na Áustria, na forma de um espetáculo teatral, mas os três episódios a que assisti eram obras filmicas. A exibição se deu no Richard B. Fisher Center for the Performing Arts, no Bard College, estado de Nova York,¹ precedida de um breve debate com os diretores. Nessa conversa, lembro-me de os artistas terem sido indagados a respeito de seu interesse continuado pelo discurso autobiográfico, que serviu de base para os nove episódios de *Life and times*, e Pavol Liška teria dito que, na verdade, não interessava a eles a autobiografia, que era só material de trabalho, que tinha sido aquilo, mas poderia ter sido qualquer outra coisa.

Tomei nota de suas palavras exatas em algum caderno, mas não o encontro agora e não sei se foi exatamente isso o que ele disse. Relato, então, apenas o estranhamento que a afirmação me causou, e parto desse estranhamento para analisar alguns aspectos da obra do grupo. É claro que, confesso, não fiquei tão surpreso assim. De fato, já ouvira muitas declarações do mesmo teor na voz de Pavol, pois eu acompanhava, daqui do Rio de Janeiro, o *OK Radio*, projeto que a dupla de diretores produziu entre 2012 e 2013, composto por uma série

¹ Pude comparecer a essa exibição graças à minha viagem de pesquisa para o Doutorado Sanduíche, financiada pelo Programa CAPES/FULBRIGHT Estágio de Doutorando das Ciências Humanas, Ciências Sociais, Letras e Artes nos EUA, entre agosto de 2015 e abril de 2016.

de entrevistas em áudio disponibilizadas na Internet, como um programa de rádio, no qual conversavam com personalidades do campo das artes, especialmente do teatro.² Apesar de eu nunca ter assistido a um de seus espetáculos, já estava familiarizado com a retórica do diretor: o *OK Radio* era, mais do que tudo, uma plataforma em que Pavol experimentava com a criação de uma *persona* de entrevistador autorreferente, que citava detalhes de sua vida pessoal misturados a reflexões sobre arte e sobre o trabalho do seu grupo.

Ainda assim, ao vivo, algo me pareceu excessivamente descuidado. Afinal, em *Life and times*, o relato de vida em questão é da atriz, musicista e membro do grupo, Kristin Worrall. E Kristin estava ali, não só em vídeo, mas presente no debate. Todos os espetáculos que venho analisando aqui estão calcados na suposição de que a história de vida, falada diante de uma plateia, é relevante, valiosa, e a crença nesse valor parece-me indissociável das propostas de encenação. Pavol, ao introduzir os episódios finais da sua obra, parece indicar o contrário. Cabe, portanto, contextualizar sua declaração, para investigar relações entre as operações do grupo em *Life and times* e procedimentos mais comuns na cena teatral autobiográfica. Há radicalidade, sem dúvida, no seu modo de criação, mas é necessário apontar pressupostos que guiam essa radicalidade, para compreender como ela subverte algumas certezas de outros espetáculos em análise.

Mas, antes, permito-me uma digressão. Sou remetido a algo que já escrevi, percebo que, inadvertidamente, comeci este capítulo de modo similar ao terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado, no qual eu comentava alguns espetáculos do diretor brasileiro Moacir Chaves. Lá, eu partia de algo que Moacir me dissera, em entrevista, que parece o inverso do

² Todos os 85 episódios do programa estão disponíveis em: <<https://okradio.org>>, ou, como *podcasts*, em: <<https://podcasts.apple.com/us/podcast/ok-radio/id548958896>>. Acesso em: novembro/2019.

desinteresse de Pavol Liška. Na epígrafe do meu capítulo de então, Moacir comentava, a respeito de seus espetáculos: “o objetivo é a clareza, o objetivo é a comunicação [...]. Talvez a minha forma de processar saia de um jeito [...] e isso parece estilo, quando não é, porque não me interessa aquela forma” (Chaves, *apud* Freitas, 2012: p. 54).³ E, no meu texto, eu tentava apontar para a contradição entre a fala do encenador e o que se dava em seu espetáculo *Labirinto*, de 2011, sugerindo que a recusa, em sua retórica, da noção de “estilo” teria relação com o que Susan Sontag chamou de “a velha antítese estilo e conteúdo” (Sontag, 1987), e ao recusá-la, ele estaria respondendo à crítica jornalística antiquada que o acusava de não conseguir promover ligação entre um “tema magistral” e a concretização cênica.⁴ Segundo Moacir Chaves, não só os temas e os autores que escolhia eram relevantes, como seu modo de transpor tais autores para o palco do teatro tinha por objetivo apresentá-los com clareza.

E não era isso que eu percebia na cena de Moacir Chaves, não era disso que eu gostava, eu gostava de sua habilidade de produzir leituras cênicas dissonantes, partindo dos mais diversos materiais – textos dramáticos, literários, cartas ou meras reportagens de jornal. E sua recusa me incomodava, a recusa em admitir a presença, em sua própria obra, de certa independência e de certo desinteresse, que eu percebia como valiosos. Pois, como tentei explicitar nas considerações finais da dissertação, pelo fato de Moacir ter feito parte de minha formação artística (nos papéis de professor e diretor), e porque por meio dele eu passei a ver coisas que eu não via antes,

³ Esse capítulo da minha dissertação de mestrado foi publicado, de modo ligeiramente resumido, na revista *O Percevejo Online*. Cf. Marcio A. R. Freitas. A manipulação da forma de Moacir Chaves. *O Percevejo Online*, UNIRIO, v. 5, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3274>>. Acesso em: novembro/2019.

⁴ Estou citando a crítica desfavorável de Bárbara Heliodora, em 1999, a respeito de *Bugiaria*, um dos mais elogiados espetáculos de Moacir Chaves.

olhar de volta, tempos depois, e perceber que ele não via o mesmo que eu via, remetia-me à solidão da falta de parcerias artísticas, à frustração por não ser compreendido, sentimento que talvez seja um dos catalisadores da minha escrita, desta escrita crítica.

A declaração de Pavol Liška toca em duas questões distintas. A primeira diz respeito à autoria do texto falado em cena. O Nature Theater of Oklahoma, na maioria de seus espetáculos, em vez de se utilizar de textos de dramaturgos ou de obras literárias, apropria-se de gravações de conversas cotidianas protagonizadas pelos próprios artistas do grupo, falas que, *a priori*, não teriam valor artístico. A segunda questão diz respeito à complementaridade entre material prévio e cena espetacular instaurada. A provocação de Pavol parece sugerir que o material prévio é meramente um ponto de partida, um impulso, pois o valor estaria, de fato, na cena performática, na realização de algo valioso, apesar daquela “qualquer coisinha” tomada de empréstimo do cotidiano. Assim, segundo essa minha hipótese inicial sobre a declaração de Pavol, a qualidade da performance se destaca das qualidades do autor e do texto.

Ainda em debate com a retórica de Moacir Chaves, não parece ser possível para este diretor admitir banalidade no material prévio. Ou o autor escolhido é genial, ou há algo no processamento dos documentos não artísticos (reportagens jornalísticas em *A violência da cidade*, autos de processos judiciais em *Bugiaria* e *A negra Felicidade*) que torna sua leitura relevante, que dá a ver algo neles a partir do resgate histórico. A complementaridade entre texto e cena também é crucial para Moacir, pois, segundo afirma, sua direção não “deforma” o material prévio, mas “cria um suporte que permite ao espectador projetar, ou entender, ou criar os sentidos possíveis” (Chaves, *apud* Freitas, 2012: p. 57). A cena, então, potencializa o texto de origem, para que este seja compreendido pelo

espectador de forma ampla e múltipla, sem que, com essa amplitude e essa multiplicidade, se reivindique uma independência de sentido entre texto e cena. Nas considerações finais da dissertação, reforço a acusação de uma incoerência na retórica do diretor:

Citando noções de teatralidade talvez mais adequadas a Aderbal Freire-Filho (diretor que fez parte de sua formação) – noções de clareza, comunicabilidade, fidelidade ao pensamento do autor e centralidade do papel do ator – é como se ele [Chaves] não mensurasse o quanto suas operações formais são visíveis e significativas. [...] tal incoerência determina limites invisíveis para esta cena, mantendo-a atrelada a preceitos ideológico-programáticos que talvez não caibam a ela (Freitas, 2012: p. 119).

Ora, se retomo minha argumentação a respeito de Moacir Chaves, não é para voltar a criticá-lo, supostamente apresentando seu inverso no trabalho do grupo norte-americano, ou seja, como ele poderia ser se não tivesse seus “limites invisíveis”. Cito-o ao compreender que a diferença no contexto cultural implica não só em referências distintas ao longo da formação artística – aquilo que se viu, ouviu e que se pôde apreender –, mas também em outras exigências discursivas para se descrever o próprio trabalho diante da sociedade que assistirá aos espetáculos e da crítica que irá julgá-lo valioso ou não, influenciando sua continuidade. Para integrar a cena da Downtown Manhattan do século XXI, há que se inserir em certa linhagem de radicalidade. Lá também o que se fala é, em grande medida, uma repetição com alguma diferença daquilo que se ouviu.

Continuo acreditando que o modo como um encenador discorre a respeito de sua obra determina o que ele realiza artisticamente. Mas, ao rever meu texto anterior, desconfio da ideia nele implícita de que a continuidade de preceitos entre

uma geração e a seguinte é como um fardo, um impedimento, algo a ser corrigido. Se identifico, por um lado, nos espetáculos do Nature Theater of Oklahoma, procedimentos que valorizo em minha reflexão crítica por afirmativamente produzirem dissonância em cena, por outro lado, também meu olhar é constituído pelo que eu pude ver e ouvir, e diante do trabalho do grupo norte-americano admito uma sensação aguda de alteridade. Ele faz com que eu me sinta estrangeiro, do lado de fora – e não sei se isso é uma proposição da obra, ou se é resultado de minha distância em relação àquele contexto cultural, ou seja, resultado de meus próprios limites invisíveis.

É possível identificar, também no trabalho do Nature Theater of Oklahoma, uma continuidade geracional de preceitos, o reprocessamento de uma tradição, e, por isso, antes de passar à descrição de *Life and times*, proponho investigar brevemente a obra do encenador Richard Foreman. Entre as muitas referências artísticas que Kelly Copper e Pavol Liška citam, em entrevistas e nas conversas do *OK Radio*, a influência de Foreman aparece com destaque, a ponto de Pavol afirmar: “Não passo um dia sem pensar no Richard, toda vez que penso no nosso trabalho. [...] ele é a base de tudo o que fazemos. Nosso primeiro espetáculo até tentava se parecer com os dele” (Liška, *apud* Nature Theater of Oklahoma, 2012).⁵ Essas declarações de adoração, porém, aparecem sempre associadas a uma espécie de cronologia. Se, no início da carreira, por influência ou proximidade,⁶ o grupo incorporava a seus espetáculos procedimentos comuns na obra de Foreman, aos poucos, como um sinal de maturidade, dizem ter sentido a

⁵ “I don’t go a day without thinking of Richard, whenever I think of our work and what we do. Not that it resembles it, but it’s underneath everything that we do. The very first show we did tried to resemble Richard’s work completely”. Transcrição e tradução minhas.

⁶ Pavol Liška dirigiu seu primeiro espetáculo, *Train station*, na *Blueprint Series for emerging directors*, uma incubadora para jovens diretores mantida pelo Ontological-Hysterical Theater de Richard Foreman, na St. Mark’s Church, em Nova York, na década de 1990.

necessidade de buscar seu próprio caminho, partindo de suas próprias referências. Em entrevistas, ainda mais recorrente do que a citação a Foreman é a menção de um ponto de transformação em suas carreiras:

Quando você começa a realizar o seu trabalho, você quer muito agradar os outros, você quer muito fazer sucesso, você olha para pessoas que fizeram sucesso e imita, se esforça para que o seu trabalho seja igual ao delas [...]. E nós fizemos isso, por vários anos, imitamos os nossos heróis, os nossos modelos. E não ficávamos satisfeitos. Por isso, decidimos parar. [...] O motivo pelo qual voltamos a fazer performances, depois de 4 ou 5 anos, é porque nos sentíamos bem com a falha. Nós tínhamos questionamentos, nós estávamos começando do zero, e não queríamos fazer obras que se parecessem com essas outras obras de que gostávamos (Liška, *apud* Herb Alpert Awards, 2013).⁷

A crise existencial, determinante na narrativa dos diretores, parece ser o momento em que se dá a superação de um regime de imitação, considerado insatisfatório, para outro, no qual passariam a admitir a falha, no qual o sucesso não estaria mais em questão, e é só então que, de fato, seu trabalho passa a ser amplamente reconhecido como valioso (por seus pares e supostamente por eles mesmos). O sucesso é, paradoxalmente, alcançado quando ele deixa de ser fundamental, quando passam a entender que devem “partir do zero”. A recorrência, nas suas falas, dessa cronologia do abandono e da retomada

⁷ “When you start making work, you desperately want to please people, you desperately want to succeed, you look at other people that have succeeded and imitate, and work so hard to make sure that your work is just like theirs [...]. And we did that, for several years, imitated our heroes, our role models. And it wasn't satisfying. So we decided to quit. [...] The reason we came back to performance, after 4 or 5 years, is because we were OK failing. We had questions, we were starting from zero, we did not wanna make work that looked like this other work that we loved”. Transcrição e tradução minhas.

privilegia as ideias de descontinuidade – uma nova era teria se iniciado depois do isolamento – e autenticidade – a busca pela própria verdade seria a fonte primordial de criação.⁸

Escolho, na contramão, investigar antes a referência a Foreman, o modelo que foi necessário abandonar, confiando em nele identificar padrões para a dissolução dos sentidos do material prévio na cena instaurada. Ao pensar esses padrões, que não correspondem à obra de Foreman como um todo, nem proveem necessariamente uma boa chave de leitura para ela, meu objetivo é trilhar um caminho para desvendar as operações do Nature Theater of Oklahoma, compreendendo-as não como produto da intuição única e original dos artistas, mas conectadas com modos de pensar a cena teatral que influenciaram também uma série de outros artistas, sujeitos às mesmas referências, e às vezes aos mesmos mestres, de cuja influência, inicialmente benéfica e frutífera, em algum momento precisaram tomar distância.

⁸ Acho estranha essa cronologia e a retórica que a acompanha, mas não investigarei a fundo essa questão, pois não me parece que ela conduz à análise de *Life and times*. Aponto apenas para alguns fatos: não há, nem no website atual do grupo nem na quase totalidade do material crítico sobre os artistas, informações sobre as obras realizadas antes da interrupção. Há uma versão anterior do website do grupo (apagada, mas que consegui visualizar pelo mecanismo *Wayback Machine*), e as críticas das peças antigas que estão ali citadas sugerem operações formais muito similares às das peças recentes. Julgo que o desinteresse por esse histórico pode conduzir à impressão de que os procedimentos atuais são fruto de um silêncio que desperta a genialidade, e não de um processo de tentativa, estudo e aperfeiçoamento. Cabe citar também que, nesse período de “retiro”, ambos os diretores frequentaram cursos de pós-graduação em artes cênicas na cidade de Nova York, apesar de isso raramente aparecer em suas falas como algo relevante. Cabe ainda informar que, em outubro de 2019, concomitante à revisão final deste livro, foi lançado na Alemanha o volume *The life and work of Nature Theater of Oklahoma*, uma coletânea de ensaios, fotos e citações a respeito do grupo. Nele foi publicada uma listagem cronológica exaustiva de seus trabalhos, de 1996 até o presente, na qual as obras realizadas antes de 2005 aparecem como “early works”. Cf. Florian Malzacher (org.). *The life and work of Nature Theater of Oklahoma*. Berlim: Alexander Verlag, 2019.

Richard Foreman e a prisão ideológica

Um fluxo de fala contínuo na indiferenciação. / Uma frase repetida, hipnotizada portanto hipnotizada nessa indiferenciação. / Geralmente teatro é feito de atos significativos, certo? / E lembre-se, o sentido é sempre o reforço da ideologia estabelecida, opressora. / Então se você não acredita nisso, e acha que sua única missão é estar em outro lugar / Para agir de outro lugar / Em vez de continuar o círculo de atos aqui na prisão ideológica – / É um tipo de MÚSICA que apaga o ato enquanto significação. / Transformar a linguagem em um tipo de música que apaga o ato enquanto significação (Foreman, *Lava*, 1993: p. 320).⁹

Os desafios de leitura que os espetáculos compostos por Richard Foreman estabeleceram para seus espectadores, desde a fundação de seu Ontological-Hysteric Theater, em 1968, até sua mais recente criação teatral apresentada em 2013, parecem ter inspirado legiões tanto de adoradores, que acompanhavam suas produções anuais na St. Mark's Church em Nova York, sede da companhia de 1992 até 2009, quanto de detratores, frustrados pela relativa ininteligibilidade de seus espetáculos e mesmo pela impressão de uma repetição com pouca variação dos mesmos procedimentos em diversos espetáculos. A densidade de elementos visuais e sonoros que caracteriza sua obra suscitou ampla resposta crítica ao longo dos anos, incluindo a publicação de manifestos pelo próprio Foreman,

⁹ “A stream of talk continuum of nondifferentiation. / A phrase repeated, hypnotized therefore hypnotized into that nondifferentiation. / Usually drama is meaningful acts, right? / And remember, meaning is always the reinforcing of the given, oppressive ideology. / So if you believe not in that, but think your only task it to be elsewhere / To act from elsewhere / Rather than to continue the circle of acts here in the ideological prison – / It's a kind of MUSIC that erases the act as meaningful. / Turning language into a kind of music that erases the act as meaningful”. Trecho da peça teatral *Lava*. Tradução minha.

cuja obra resistente à análise combina-se com a figura de um artista hábil em articular justificativas e caminhos de leitura, inclusive utilizando suas reflexões como matéria textual para a composição das próprias peças.

Da obra de Foreman, citarei de três fontes: do seu manifesto publicado em 1993, intitulado *Foundations for a new theater*, do texto da peça *Lava*, estreada em 1989, e da faixa de comentário em áudio para um DVD com uma retrospectiva de sua obra, lançado em 2009.

Em seu manifesto, Foreman identifica o que para ele seriam os limites do teatro que predomina na atualidade – “Personagem, empatia, narrativa – são todas camisas de força impostas ao impulso para que ele seja arrumado de um modo familiar, reconfortante e tranquilizador para o espectador” – e declara sua intenção programática de superá-los – “Mas eu quero um teatro que frustrate nossos modos habituais de ver, e, ao fazê-lo, liberte o impulso dos objetos de nossa cultura aos quais ele está invariavelmente ligado” (Foreman, 1993: p. 4).¹⁰ Sua arte, ao frustrar as expectativas do público, impedindo-o de utilizar práticas comuns de reconhecimento e leitura, quer facilitar a percepção de outros elementos:

Paradoxalmente, a perplexidade pode esclarecer. A perplexidade pode forçá-lo a reorientar a visão. É o mesmo que fazer o sol brilhar tão forte que você seja forçado a virar o rosto, mas quando você desvia os olhos você vê a flor delicada que nunca tinha observado antes (p. 7).¹¹

¹⁰ “Character, empathy, narrative – these are all straitjackets imposed on the impulse so it can be dressed up in a fashion that is familiar, comforting, and reassuring for the spectator. But I want a theater that frustrates our habitual way of seeing, and by so doing, frees the impulse from the objects in our culture to which it is invariably linked”. Tradução minha.

¹¹ “Paradoxically, bafflement can clarify. Bafflement can force you to refocus your vision. It is the same as making the sun so bright you’re forced to look away, but as you avert your eyes you see the delicate flower you’ve never observed before”.

Um traço marcante de sua poética, que interessa especificamente à discussão iniciada neste capítulo, é seu modo de gerar os textos que servem de base para os espetáculos. Partindo de operações que remetem à escrita automática do movimento surrealista, Foreman diz tomar notas regularmente em seus cadernos, geralmente de forma semiconsciente e sem criar conexões narrativas, para, apenas em momento posterior, selecionar pedaços dessas anotações e ordená-los, moldando uma estrutura.

Com o tempo eu entendi que o meu método era escrever um pouco todos os dias, ou a cada dois dias, sem saber o que seria usado em um espetáculo, mas eu continuaria gerando material. E de fato eu penso nisso como material – não preciso acreditar que estou escrevendo peças. Passei a entender que estou apenas escrevendo notas, pensamentos, diálogos, observações fragmentárias, alguns dos quais acabarão sendo encenados (p. 14-5).¹²

Reinvoco as duas questões que destaquei da declaração de Pavol Liška, para pensar nas respostas de Richard Foreman a elas. A primeira questão diz respeito à especificidade desse material textual, do qual Foreman é autor. A adoção de uma “má escrita”, que potencialize a expressão de “ideias importantes que uma ‘boa’ escrita não pode tocar; ideias que existem, por exemplo, no inconsciente” (p. 13),¹³ certamente não almeja apenas evocar o caos, assaltar a percepção. Ela busca dar a ver ideias, sensibilidades, forças, que só aparecem na medida

¹² “Over time I understood that it was my evolving program to write a little bit every day, or every other day, not knowing what would get used in a production, but I would continue to generate material. And I do think of it as material – I have no need to believe that I am writing plays. I came to understand I am just writing notes, thoughts, dialogue, fragmentary observations, some of which would eventually be staged”.

¹³ “[...] important ideas that ‘good’ writing cannot touch; ideas that exist, for instance, in the unconscious”.

em que é possível reorientar a visão, escapar das “camisas de força” impostas ao impulso. Foreman tematiza o acesso a essas “ideias importantes” também no texto cênico de *Lava*, peça apresentada em Nova York, em 1989.¹⁴ No espetáculo, a voz de Foreman é ouvida em *off*, discorrendo sobre a existência de três categorias de significação:

O segredo das coisas é encontrar a categoria três. Primeiro, tem a lógica. De coisas saindo de outras coisas, uma conexão lógica, seja de causa e efeito, ou determinada por categorias ou por tipos lógicos, ou por fonte motivacional etc. Coisas assim etc. [...] Depois tem a categoria dois. O *nonsense* aleatório, o não sentido, o acaso, as relações aleatórias, todos esses tipos de relações ou não relações, como você quiser chamá-las. Mas a categoria três é algo que escapa de ambas as categorias, um e dois. A maioria das pessoas, olhando superficialmente, confunde a categoria três com a categoria dois – isto é, a aleatoriedade e o acaso. Mas os itens da categoria três, embora não conectados, estão de fato conectados, mas de uma forma que não é perceptível pelas matrizes disponíveis a nós (Foreman, *Lava*, 1993: p. 334-5).¹⁵

Cito esse trecho de *Lava* pois ele parece dar continuidade à reflexão de Foreman a respeito de suas intencionalidades: nele, o encenador nomeia três formas de se produzir sentido – a lógica, o não sentido e a categoria três –, privilegiando a

¹⁴ Há um registro completo em vídeo do espetáculo *Lava* disponível no Youtube: <<https://youtu.be/oFrwqIA9dgE>>. Acesso em: novembro/2019.

¹⁵ “The secret of things is to find category three. There is first, logic. Of things coming out of other things, a logical connection, be that cause and effect, or determined by categories or logical types, or motivational source, etc. Things like that, etc. [...] Then there is category two. Random nonsense, non-sense, chance, random relations, all those kinds of relations or nonrelations, whatever you choose to call them. But category three is something that eludes both category one and two. Most people, viewing it superficially, mistake category three for category two – that is, randomness and chance. But the items of category three, though not connected, are in fact connected, but in a way that is not perceivable within our available grids”. Tradução minha.

terceira. Temo, todavia, que o trecho seja um mau exemplo dos textos cênicos de Foreman, pois, separado da cena espetacular, ele tem clareza, ele parece mais próximo da categoria da lógica. O problema de olhar o texto de Foreman em separado é que, como aponta o crítico Martin Harries (2004), diferentemente da escrita automática surrealista, a produção textual de Foreman tem por objetivo ser levada à cena, onde se transformará em espetáculo, estabelecendo redes de sentido específicas. Ela não é tão somente “parte de uma práxis vital libertadora” na qual “convergem produtor e receptor” (Bürger, 2008: p. 112), como Peter Bürger compreende a escrita automática surrealista (a partir das instruções de André Breton). Os fragmentos textuais de Foreman não são restos de operações cotidianas com fim em si mesmas, nem se destinam à exposição pública ou à leitura silenciosa: eles foram criados na expectativa de uma cena por vir, e é na concretude dessa cena, julgo, que almejam pertencer à categoria três.¹⁶

Chego à minha segunda questão, que diz respeito à complementaridade entre texto e cena. Se Martin Harries cita um Foreman algo decepcionado com a própria obra – “Acho que eu tenho a tendência a domesticar textos que são mais selvagens do que minha encenação” (Foreman, *apud* Harries, 2004: p. 95)¹⁷ – sugerindo que a cena talvez apazigue a potência cáustica dos seus textos, cito alternativamente a faixa de comentário do DVD *35+ Year Retrospective*, na qual o diretor é entrevistado enquanto assiste a trechos de seus espetáculos em vídeo:

¹⁶ Ainda que Richard Foreman disponibilize publicamente o conteúdo de seus cadernos, no website do Ontological-Hysteric Theater, oferecendo o material livremente a quem desejar consultá-lo ou se utilizar dele, mesmo ali, no texto de apresentação, ele se dirige a “diretores/escritores”, supondo, portanto, um uso direcionado à criação de espetáculos. Cf. Richard Foreman. Notebooks. Disponível em: <<http://www.ontological.com/notebooks.html>>. Acesso em: novembro/2019.

¹⁷ “I think I tend to domesticate texts that are wilder than my staging”. Tradução minha.

FOREMAN: [...] E, em grande medida, talvez essa seja minha forma de trabalhar. Os atores estão sempre caindo, sendo atingidos na cabeça com martelos, eles estão sendo golpeados pelo meu texto, de diferentes formas.

ENTREVISTADOR: Mas você vê isso como uma ilustração direta do texto?

FOREMAN: De forma alguma. Eu vejo o texto como um ser alienígena que veio à Terra. E os atores estão tentando se ajustar a ele, de um modo ou de outro: como eu disse, sendo atacados por ele, ou saindo do seu caminho, ou fazendo coisas para acalmá-lo, para tirar o seu veneno.

ENTREVISTADOR: Às vezes parece que você dirige as ações quase como o oposto do que o texto sugere.

FOREMAN: Claro, porque, para mim... É como uma abordagem mística, os místicos orientais diriam, ou, no Ocidente, Leibniz, o filósofo, diria que o mundo é composto de mônadas, e cada mônada, ou cada átomo, reflete todos os outros átomos, então você tem essa teia de relações. Então, se alguém diz “matar”, ao mesmo tempo essa mônada “matar” está refletindo “amor”, e todas as outras possibilidades, e eu quero que isso aconteça no palco. Então, se o texto diz algo, em contradistinção, você pode fazer uma associação com uma coisa completamente diferente, completamente oposta. Ou nem necessariamente oposta, mas um pouco mais para a esquerda ou para a direita. E isso cria uma textura de totalidade, um sentimento de presença total, e é nisso que eu estou interessado (Foreman, 2009).¹⁸

¹⁸ Comentário em áudio em 18m40s: “FOREMAN: [...] And to a large extent perhaps that’s the way I work. People [the actors] are always falling down, getting hit on the head with hammers, they are being buffeted by my text, in different ways. INTERVIEWER: But do you see it as a direct illustration of the text? FOREMAN: Definitely not. I see the text as an alien being who has come to earth. And the people are trying to adjust to it, in one way or another: as I said, getting hit by it, or getting out of its ways, or doing things to calm it down, to take its poison out of it. INTERVIEWER: Sometimes it seems that your direct the actions almost to be the opposite of what the text would suggest. FOREMAN:

Assim, segundo Richard Foreman, mesmo quando a imagem cênica aparenta contradizer as palavras, o jogo não é de desinteresse ou independência (como seria se cena e texto traçassem caminhos paralelos de significação). Apesar da falta de clareza intencional, não se almeja o não sentido, mas a utópica categoria três, na qual “embora não conectados, [os itens] estão de fato conectados” (Foreman, *Lava*, 1993: p. 335). Também os atores, por sua vez, não estão alheios ao que falam ou ao que está sendo falado concomitantemente à sua presença em cena: quem é golpeado não é indiferente ao golpe, mas sofre-o e reage a ele. Algo se cria nessa relação, e nela pode haver mais ou menos complementaridade de sentidos, ela pode ser mais ou menos potente, mais ou menos eficaz na criação de uma “textura de totalidade” (desejo de Foreman para a cena).

É a partir desse entendimento que volto o olhar para o Nature Theater of Oklahoma e seus próprios desejos poético-programáticos (diferentes daqueles de Foreman), para pensar que textos eles escolhem colocar em cena, e de que modo seus atores são afetados pelas palavras. Sugiro que, nessa afetação, nesse golpe, nessa forma específica de subserviência ao texto, posso traçar paralelos relevantes para pensar o ator tocado pelo relato autobiográfico na cena teatral contemporânea.

Absolutely, because, to me... It's kind of a mystical approach, the Eastern mystics say, or, in the West, Leibniz, the philosopher, would say that the world is made up of monads, and each monad, or each atom, reflects every other atom, so you have this web of relations. So, if somebody says 'kill', at the same time that 'kill' monad is reflecting 'love', and every other possibility, and I want that to function on my stage. So if the text says something, in contradistinction, you may make the association with something quite different, quite the opposite. Or not necessarily even the opposite, but something off to the left, or to the right. And that creates this texture of allness, this feeling of total presence, it is what I'm concerned with".
Transcrição e tradução minhas.

O *verbatim* do Nature Theater of Oklahoma

Se – você conseguisse ouvir / o murmúrio cósmico... / Conseguir OUVIR...! (*pausa*) / Porque você não se ouve / neste momento, certo? / E eu não me ouço. / Nós não ouvimos a nós mesmos. / Nós só falamos, e – e / as coisas... / as coisas não ficam registradas. / A – a criatividade... que nós – / que nós... é... USAMOS! para – (*pausa*) / Para – digamos para falar nesse momento / ou para... DEPOIS ou...! / Ou as conversas que nós / temos... / Tudo passa despercebido e / sem registro. / Nós não – Nós não consideramos / isso –! / Não é parte da – / Nós não damos atenção! / Nós não – nós não fazemos / nada com isso. / E aí... como nós podemos / transformar esse... / murmúrio cósmico do universo...?! / Esse – esse é – (*pausa*) / FLUXO constante de – / em – em – para que nós possamos / notá-lo!? (Nature Theater of Oklahoma, *No dice*, 2007, p. 28-9).¹⁹

O Nature Theater of Oklahoma – grupo sediado em Nova York, fruto da parceria artística do casal Kelly Copper e Pavol Liška, e cujo nome cita o título do último capítulo do primeiro romance escrito por Franz Kafka, *Amerika* – começou a ver seu trabalho amplamente reconhecido a partir de 2007 (desde a já mencionada retomada após o período de silêncio), especialmente em solo europeu, onde já integrou diversos festivais e curadorias, sendo que todas as suas produções

¹⁹ “If – you could then hear / the cosmic murmur... / Be able to HEAR...! (*pause*) / Because you don’t hear / yourself right now, right? / And I don’t hear myself. / We don’t hear ourselves. / We just talk, and – and / things... / things go unrecorded. / The – the creativity... that we – / that we... uh... USE! to – (*pause*) / To – let’s say to talk right now / or to... LATER or...! / Or the conversation that we / have... / It all goes unnoticed and / unrecorded. / We don’t – We don’t consider / it –! / It’s not part of – / We take it for granted! / We don’t – we don’t make / anything out of it. / And then... how can we / transform this... / universal cosmic murmur...?! / This – this uh – (*pause*) / STREAM of constant – / into – into – so that we can / notice it!?” Tradução minha.

desde então foram comissionadas majoritariamente por instituições europeias. Minha análise de traços de sua obra tem início com a identificação de três características, três ideias ou procedimentos centrais, que sintetizam o que posso observar de distintivo no trabalho realizado pelo grupo, e estabelecem eixos de investigação para este estudo.²⁰

Em primeiro lugar, chama-me a atenção o modo inusual como os atores apresentam nos seus corpos fragmentos de gestualidade cotidiana, sequenciados de forma a parecerem estranhos e desmotivados. *Poetics: a ballet brùt*, de 2005, é composto inteiramente por gestos simples, executados em silêncio ou ao som de canções de música *pop*, e cuja ordem de aparição, duração e espacialização no palco teriam sido predeterminados por meio de operações aleatórias; em *No dice*, de 2007, instruções sonoras (que o espectador não ouve) parecem indicar aos atores que andem pelo espaço e executem gestos pré-ensaiados; e, em *Life and times*, nos episódios 1 e 3, a escolha dos gestos é determinada ao vivo por cartões, embaralhados antes de cada apresentação e mostrados aos atores por uma assistente de palco. A execução desses jogos cênicos instiga, entre outros efeitos, uma aparência de desconexão entre o gestual físico e o sentido das falas. Analisarei essa questão mais adiante, citando exemplos do episódio 1 de *Life and times*.

A segunda característica elencada por mim é o tempo estendido de duração das performances. *No dice* tinha quatro horas, e os episódios de *Life and times*, cada um com duas a

²⁰ Não tive a oportunidade de assistir ao vivo a nenhum dos espetáculos do grupo. Kelly Copper disponibilizou para mim os registros completos em vídeo de todos os espetáculos teatrais da série *Life and times* (2009-12) e dos espetáculos *Romeo and Juliet* (2008) e *No dice* (2007). Minha aproximação do trabalho do grupo se deu inicialmente pela escuta dos programas do *OK Radio*, depois na estreia dos filmes dos episódios 7, 8 e 9 de *Life and times*, no Bard College, como já mencionei, e só posteriormente assisti ao registro das peças teatrais em vídeo. Essa forma de aproximação sem dúvida determina meu olhar e aquilo que seleciono para compor esta análise.

três horas, foram frequentemente apresentados em sequência, na forma de maratonas que chegaram a durar doze horas. O gigantismo desses eventos é realçado pela escassa variação dos elementos da cena. Ou seja, apesar de as palavras continuarem variando (sem que se faça silêncio ou que o texto se repita), o jogo ao qual os atores estão submetidos tende a permanecer relativamente similar ao longo de cada espetáculo. Mesmo *Romeo and Juliet*, de 2008, com menos de duas horas de duração, parece calcado na recorrência de uma única piada (a imprecisão da memória ao se relatar o enredo da peça de Shakespeare) e em uma única maneira de apresentar as palavras, fazendo com que o espectador perceba a dimensão do tempo.

Em terceiro lugar, ressaltamos o interesse do grupo por utilizar conversas telefônicas como material prévio para a criação cênica. *No Dice* é composto por uma seleção de diálogos cotidianos, a princípio desconectados entre si, compilados de um total de 11 horas de gravações; *Romeo and Juliet* põe em sequência telefonemas nos quais os interlocutores foram solicitados a contar de improviso o enredo da peça homônima de Shakespeare; *Rambo Solo*, de 2008, parte de uma conversa com o ator Zachary Oberzan, na qual ele narra o primeiro filme do personagem Rambo, do qual é fã; e *Life and times* se utiliza de telefonemas gravados com Kristin Worrall, nos quais, ao longo de 16 horas, ela conta a história de sua vida.

A transposição cênica de tais conversas, ainda que diferente em cada espetáculo, parece sempre tentar reproduzir certas qualidades do registro sonoro, sem apresentar as gravações em si. Quero dizer com isso que a vocalização dos atores realça certos índices, tais como: peculiaridades do uso da linguagem pelo emissor, ocorrências da função fática, tempos estendidos entre as falas, características sonoras da emissão. Frequentemente, os atores escutam o áudio original ao vivo em cena, através de fones de ouvido individuais (isso acontece

em *No dice, Romeo and Juliet, Rambo Solo* e em parte do episódio 4 de *Life and times*).

Tratarei primeiramente de desenvolver uma reflexão sobre esse terceiro eixo de análise, que diz respeito ao material prévio e à sua transposição cênica, e mais adiante voltarei às questões da gestualidade e da duração dos espetáculos.

A suposição de que as palavras faladas em cena correspondem fielmente a um registro documental prévio, seja ele gravado ou escrito, funda o *verbatim* como gênero espetacular, como esclarecem Will Hammond e Dan Steward na introdução do volume *Verbatim verbatim*:

O termo *verbatim* refere-se às origens do texto falado numa peça. As palavras de pessoas reais são gravadas ou transcritas, por um dramaturgo, durante uma entrevista ou em um processo de pesquisa, ou então são tomadas de registros existentes, tais como transcrições de um inquérito oficial. Em seguida, são editadas, organizadas ou recontextualizadas para dar forma a uma apresentação dramática, na qual atores assumem os papéis dos indivíduos reais cujas palavras se está utilizando (Hammond; Steward, 2008: p. 9).²¹

O significado do termo, originário do latim – “exatamente nas mesmas palavras; literalmente” (Michaelis, 2019a) –, sugere que os espetáculos agrupados por essa denominação têm uma preocupação comum com a transposição de fatos da realidade, e por isso reivindicam precisão ao reproduzir as palavras contidas nos registros existentes. Há, é claro, problemas na afirmação de um dramaturgo como Robin Soans, de que, devido a essa literalidade, a plateia de uma peça *verbatim*

²¹ “The term *verbatim* refers to the origins of the text spoken in the play. The words of real people are recorded or transcribed by a dramatist during an interview or research process, or are appropriated from existing records such as the transcripts of an official enquiry. They are then edited, arranged or recontextualised to form a dramatic presentation, in which actors take on the characters of the real individuals whose words are being used”. Tradução minha.

“entrará no teatro com a compreensão de que não ouvirá mentiras” (Soans, *apud* Hammond; Steward, 2008: p. 19).²² O problema principal, a meu ver, é a confusão entre verdade e ponto de vista, pois a promessa engendrada por essa afirmação ofusca tanto as inúmeras transformações pelas quais as palavras citadas devem passar, antes de chegarem ao espectador, quanto os posicionamentos implícitos em sua invocação. Assim ressalta Carol Martin, citando o exemplo do debate gerado pela peça *My name is Rachel Corrie*, cujo tema central é o conflito entre Israel e Palestina:

A controvérsia [...] ilustra os problemas em potencial relacionados à recepção de um teatro que afirma dizer a verdade baseado em citações *verbatim*. Textos *verbatim* frequentemente escondem as decisões editoriais feitas durante sua construção, bem como as associações políticas e os objetivos de seus editores, sendo que ambos são tão relevantes para a criação de sentidos quanto as fontes citadas (Martin, 2013: p. 122).²³

A problemática é correlata à que apontei na análise de *Mi vida después*, de Lola Arias: apesar de as etapas de criação dramatúrgica terem sido carregadas de escolhas e posicionamentos significativos, o discurso apresentado em cena pouco dá a ver as camadas de tal construção. Mas, diferentemente do que se dá em *Mi vida después*, no teatro *verbatim* a presença física da pessoa que originalmente proferiu as palavras que estão sendo ditas em cena não é necessária – e, com frequência, não é sequer possível (como no exemplo de Carol Martin,

²² “[...] will enter the theatre with the understanding that they’re not going to be lied to”. Tradução minha.

²³ “The controversy [...] illustrates the potential problems regarding the reception of theatre that makes truth claims based upon the use of verbatim quotations. Verbatim texts often conceal the editing decisions made during their construction, as well as the political affiliations and agendas of its editors, both of which are as integral to the creation of meaning as the sources quoted”. Tradução minha.

já que a jovem Rachel Corrie morreu no conflito que seus diários, falados em cena, comentam). A presença do autor é então substituída pela promessa de fidelidade às suas palavras, promessa que se efetivaria com a transposição precisa (ou aparentemente precisa) dos registros existentes. Assim como as provas de associação do ator ao discurso eram relevantes em alguns dos espetáculos que analisei anteriormente, no *verbatim* o esforço de preservação da linguagem dos autores das palavras, ou, ao menos, de certos traços dessa linguagem, parece essencial para efetivar o acordo documentário, sobre o qual venho dissertando neste estudo.

Opor, desse modo, um teatro no qual o ator-autor fala de si mesmo (Pavis, 1999) a um teatro no qual o ator assume o papel de um indivíduo, que comprovadamente existe ou existiu no mundo compartilhado, a partir da consulta a documentos fidedignos (Hammond; Steward, 2008) pode levar à impressão de que o segundo modo é mais frágil, pois há nele uma não identificação, uma ausência: estaríamos mais distante da realidade. Foi partindo da percepção dessa distância que analisei *Estamira – beira do mundo*, sugerindo que nesse espetáculo o primeiro modo (confissão da atriz) legitimaria o segundo (cópia da pessoa Estamira).

São frequentes, contudo, espetáculos documentais nos quais a mimese dispensa a implicação diretamente autobiográfica, como, por exemplo, nos solos da atriz norte-americana Anna Deavere Smith. Em *Fires in the mirror*, de 1992,²⁴ ela tematiza os tumultos de Crown Heights, de 1991, conflito entre as comunidades negra e judaica no Brooklyn, despertado pela morte de uma criança negra, Gavin Cato, vítima de atropelamento. No palco, a atriz assume alternadamente os papéis de pessoas que falaram publicamente sobre o caso, citando

²⁴ Esse espetáculo teatral foi filmado, em 1993, para a série televisiva *American Playhouse*, e o episódio está disponível no Youtube: <<https://youtu.be/hnkrUJny0CE>>. Acesso em: novembro/2019.

suas palavras e imitando seus corpos e vozes, executando uma construção mimética rigorosa, com cuidado especial em reproduzir a sonoridade das vozes dos autores, incorporando tiques e melodias. A escolha dessa forma de apresentar o material oriundo de entrevistas, aliada à habilidade composicional dessa atriz (que rendeu a ela amplo reconhecimento nos Estados Unidos), parece calcada na suposição de que há uma relação direta entre a fidelidade da cópia e a relevância do retrato da realidade.

A dramaturga e diretora britânica Alecky Blythe declara que seu método de processar cenicamente o material documental gravado, a partir do qual produziu espetáculos como *Come out Eli* (2003) e *The girlfriend experience* (2008), tem como inspiração a técnica atorial de Anna Deavere Smith. Blythe explica:

Anna gravava entrevistas com pessoas e depois as decorava palavra por palavra, apropriando-se das cadências e padrões de fala do orador com riqueza de detalhes. Ela decorava as entrevistas ouvindo-as, frase a frase, com fones de ouvido, e depois repetindo cada frase exatamente como tinha sido falada, imediatamente após ouvi-la. [...] Fundamentalmente, seu trabalho demonstrou que a linguagem era o cerne da personagem. Copiando seus padrões de fala com tal precisão, a pessoa real por trás da atuação transparecia (Blythe, *apud* Hammond; Steward, 2008: p. 80).²⁵

Em sua apropriação de tal técnica, Blythe passa a utilizar os fones de ouvido não só nos ensaios, mas também ao vivo

²⁵ “Anna would record interviews with people and then learn them word-for-word, appropriating the speaker’s cadences and patterns of speech in very fine detail. She learnt the interviews by listening to them, phrase by phrase, through earphone, and then repeating each phrase exactly as it had been said, immediately after she had heard it. [...] Crucially, her work demonstrated that language was the root of character. By copying their speech-patterns with such precision, the real person behind the performance shone through”. Tradução minha.

em cena, exigindo que os atores (e apenas eles, ou seja, os espectadores não ouvem os áudios) escutem novamente a cada vez os tempos e as entonações originais, antes de vocalizar as palavras.²⁶ Apesar de o procedimento ser restritivo, Blythe julga que:

quando os atores memorizam suas falas, eles param de ouvir o modo como elas foram ditas inicialmente, e é aí que começam a se desviar da entonação original e a embelezá-la. Eu continuo a trabalhar com os fones de ouvido exatamente para evitar que isso aconteça. Eu não nego que os atores sejam muito competentes em interpretar suas falas, mas a maneira como a pessoa real falou sempre vai ser mais interessante (p. 81).²⁷

Tal apreço pelo registro sonoro parece advir da mesma associação que identifiquei no trabalho de Anna Deavere Smith, entre precisão mimética e relevância do retrato. A utilização dos fones de ouvido em cena garantiria uma conexão direta entre o ator e a realidade à qual os documentos fazem referência, e contribuiria para o esforço de fazer “transparecer a pessoa real”.

Cabe notar que, em algumas de suas peças, Alecky Blythe escala atores em papéis que não correspondem a seu gênero, idade, raça ou tipo físico, causando certo estranhamento com

²⁶ Blythe esclarece que tomou contato com a técnica em *workshop* ministrado por Mark Wing-Davey, que, por sua vez, dirigiu Anna Deavere Smith no espetáculo *House arrest*, em 1998: “O que o Mark percebeu foi que nos ensaios [com Anna], enquanto ela estava com os fones de ouvido, a pronúncia era ainda mais extraordinária. Ele decidiu mantê-los durante as apresentações” (Blythe, *apud* Hammond; Steward, 2008: p. 80). Tradução minha.

²⁷ “[...] once actors have memorised their lines, they stop listening to how they were actually spoken in the first place, and this is when they start deviating from the original intonation and embellishing it. I have continued to work with earphones precisely to prevent this from happening. I do not deny that actors are highly skilled at interpreting their lines, but the way the real person said them will always be more interesting”.

essa disjunção (Cf. Cantrell, 2013: p. 141). Mas mesmo esse procedimento, que objetiva promover jogos de sentido em cena, não diminui a importância do registro original, nem a necessidade de que sejam reproduzidos seus ínfimos detalhes. Analogamente, o ilusionismo dos retratos de Anna Deavere Smith, em *Fires in the mirror*, convive com a evidência de uma falsificação – é a mesma atriz que imita todos os tipos, muitos dos quais têm traços físicos absolutamente distintos dos seus. A cena, portanto, é também um jogo de contrastes, e o corpo da atriz é também um lugar de não identificação. Isso talvez se justifique pela percepção da necessidade de que se olhe para essas realidades, para esses conflitos, com alguma distância crítica. É nesse sentido que compreendo o comentário de Jonathan Kalb a respeito do trabalho de Anna Deavere Smith:

Suas imitações não eram totalmente convincentes segundo os parâmetros de um realismo mais tradicional, e não eram feitas para sê-lo. [...] o fato de que ela estava sempre visível por baixo da aparência meticulosamente estudada dos personagens era o que dava a suas apresentações uma textura estranhamente persuasiva. Essa cisão constante em sua *persona* garantia aos espectadores a presença permanente de um olhar editorial perspicaz, com enquadramentos selecionados a mão (Kalb, 2001: p. 18).²⁸

Ao utilizar os fones de ouvido em cena, o Nature Theater of Oklahoma dialoga com essa técnica do teatro *verbatim* e com suas intencionalidades programáticas. Julgo que o grupo compartilha com Smith e Blythe o interesse pela captação

²⁸ “Her impressions weren’t entirely convincing by the standards of fourth-wall realism, and they weren’t meant to be. [...] the fact that she was always visible beneath the intensely studied character surfaces was what gave the pieces their strangely persuasive texture. The ever-changing split in her persona assured spectators of the constant presence of a discerning editorial eye and selective framing hand”. Tradução minha.

de relatos reais, e com Blythe o interesse pela manutenção do registro sonoro como presença problemática no palco (os espectadores veem os fones de ouvido, mas apenas os atores têm acesso ao conteúdo sonoro). A vocalização das palavras pelos atores também serve ao grupo como forma de produzir contrastes, realçando uma gama de sentidos e atribuindo ao palco teatral a função de recriar a realidade, e não apenas reproduzi-la sem crítica.

Porém, o que parece separar radicalmente a proposta de Kelly Copper e Pavol Liška desses e de outros exemplos de teatro *verbatim* é a relação de certa indiferença e mesmo de certo desprezo pelo material captado, devido ao seu status de “qualquer coisinha”. No trabalho de Anna Deavere Smith, é o “personagem norte-americano” que está posto em escrutínio,²⁹ por isso é preciso iluminá-lo com dedicação, por isso é necessário um “olhar editorial perspicaz”. As peças de Alecky Blythe estão analogamente engajadas na rerepresentação de traços da realidade: se a encenação produz contrastes, confundindo os tipos físicos, seu objetivo não é invalidar a referência, diminuindo sua importância, mas, ao contrário, gerar um efeito de distanciamento para que as falas sejam mais bem ouvidas – “a razão é que, de fato, isso tornava suas palavras mais potentes”, diz Blythe (*apud* Cantrell, 2013: p. 141).³⁰

As estratégias do Nature Theater of Oklahoma para gerar material estão mais próximas daquelas de Richard Foreman – julgo que o grupo também busca uma forma de “má escrita” com suas gravações. Pois, em vez de investigarem temas socialmente relevantes, ou entrevistarem pessoas importantes de serem retratadas, sua escolha é repetidamente pela insignificância: conversas banais em *No Dice*, descrições falhas em

²⁹ A peça faz parte de uma série que Anna Deavere Smith intitula *Na estrada: a busca pelo personagem norte-americano* (*On the road: a search for the American character*). Tradução minha.

³⁰ “[...] the reason for that was that it actually made their words more powerful”. Tradução minha.

Romeo and Juliet, descrições detalhadas de um filme vulgar em *Rambo solo* e um relato de uma vida desimportante em *Life and times*. Com os telefonemas, geram material regularmente, como fazia Foreman, de modo pouco planejado, sujeitando-se ao fluxo das conversas, como uma entre outras atividades do dia a dia. Mas, diferentemente do automatismo de Foreman, que almejava afetar seu próprio lugar de autor, essa escrita de Kelly e Pavol registra principalmente a fala do outro; e, diferentemente dos diálogos despedaçados que Foreman cita de seus cadernos, as gravações telefônicas trazem consigo as lógicas argumentativas dos interlocutores. A escolha de reproduzir tais falas, buscando uma precisão na transposição para a cena, indica também, de certo modo, a crença do grupo na possibilidade de se revisitar a realidade por meio do registro (e isso não parece existir para Foreman).

É claro que os telefonemas não são apenas operações cotidianas com um fim em si mesmas (como também apontei não o serem as notas de Foreman, apoiado no argumento de Martin Harries): eles são gerados com a consciência, por parte dos artistas e dos interlocutores, de que são materiais para uma obra por vir, e é na instauração dessa obra que ganharão valor artístico, ultrapassando seu lugar de insignificância.

Portanto, pergunto: que tipo de operação cênica ativa esse material, e como essa ativação se relaciona com os objetivos programáticos do grupo? A posição na qual coloco seu trabalho – entre a obra de Richard Foreman e o *verbatim* – gera uma indecisão. Por um lado, observo na cena do Nature Theater of Oklahoma um apontamento para uma chave que Foreman trazia na própria obra – “é um tipo de MÚSICA que apaga o ato enquanto significação” (Foreman, 1993: p. 320). Por outro lado, investigando a transcrição das conversas de *No Dice*, em trecho citado na epígrafe deste subcapítulo, encontro a seguinte argumentação: “nós não ouvimos a nós mesmos”, “as coisas não ficam registradas”, e então “como nós podemos

transformar esse... murmúrio cósmico do universo [...] para que nós possamos notá-lo!” (Nature Theater of Oklahoma, 2007: p. 28-9). Que tipo de ironia estaria aqui em jogo, e trata-se mesmo de ironia? Tomar essa fala como chave de leitura para sua obra é como equipará-los a gravadores compulsivos, reprodutores dos balbucios cotidianos “exatamente nas mesmas palavras”, mitificadores de sua própria experiência banal. Essa conclusão seria redutora diante da complexidade das estratégias artísticas do grupo, e, para investigar esse problema, passo em seguida à descrição da cena de *Life and times*.

Life and times

A divisão de *Life and times* em nove episódios obedece à sequência das conversas telefônicas³¹ nas quais Kristin Worrall, aos 34 anos, membro da companhia desde 2005, conta a história de sua vida. Nessas conversas – suponho pelos textos publicados³² e pelos relatos dos artistas – Kristin narra fatos e sensações das mais diversas naturezas, tentando estabelecer uma cronologia para os acontecimentos de sua vida, começando pela mais tenra infância no início do primeiro telefonema, e falando de memória, sem indicar que estaria sendo auxiliada por alguma documentação específica de arquivo.

Os episódios foram produzidos seguindo a ordem dos telefonemas, e o início e o fim de cada episódio correspondem, segundo os artistas, ao início e ao fim dos telefonemas. Todos os episódios foram dirigidos por Kelly Copper e Pavol Liška, contando com mais ou menos os mesmos atores. Cito a lista completa de episódios, a forma de realização e o ano de estreia: episódio 1 (espetáculo teatral, 2009); episódio 2

³¹ Segundo relata Kristin Worrall em entrevista, essas conversas telefônicas começaram no verão de 2007. Cf. Benidt, 2013.

³² Cf. Nature Theater of Oklahoma, 2013a, 2013b, 2013c.

(espetáculo teatral, 2010); episódios 3 e 4 (espetáculos teatrais, 2012, apresentados sempre juntos); episódio 4.5 (filme de animação, 2013); episódio 5 (performance e livro ilustrado, 2013); episódio 6 (performance, 2013); episódios 7, 8 e 9 (filmes com atores, 2015). Cabem alguns esclarecimentos: o texto do episódio 4.5 fez parte do quarto telefonema; os registros do quinto e do sexto telefonema foram parcialmente perdidos, sobrando apenas fragmentos; por isso, no episódio 6, o texto do telefonema foi substituído por relatos dos atores sobre o processo de trabalho do grupo, e esse espetáculo foi apresentado poucas vezes, como *work in progress*.

Começo minha descrição pelo primeiro espetáculo. O episódio 1 de *Life and times* se inicia com o palco vazio e uniformemente iluminado.³³ Um painel liso de cor branca serve de ciclorama, ocupando o fundo do palco de cima a baixo. Ele está centralizado na horizontal e ocupa aproximadamente três quartos da largura do fundo. Um linóleo branco sem adornos cobre o piso do palco, compondo com o ciclorama um par de retângulos brancos quase da mesma largura, em uma caixa preta sem pernas ou bambolinas. Há uma escada branca central que leva do piso inferior à borda do palco. As legendas do espetáculo, em inglês e alemão (língua local na apresentação em Berlim), aparecem projetadas ao fundo, no canto superior direito e no esquerdo.

A iluminação permanece idêntica enquanto entram os músicos e a assistente de palco e eles ocupam suas posições, sentados como em um fosso de orquestra, de costas para o público em nível inferior ao do palco. Os três músicos (Daniel Gower, Robert Johanson e Kristin Worrall) sentam à esquerda da escada, e a assistente de palco (Elizabeth Conner, que é citada na ficha técnica como *prompter*, ou seja, *ponto*) à direita.

³³ Descrevo a partir do registro em vídeo de uma apresentação realizada em Berlim, em 2013, em cotejo com registro em vídeo da primeira temporada do espetáculo, em Viena, em 2009.

Eles se acomodam, e os músicos iniciam a execução da trilha sonora.

Logo entra a primeira das atrizes, Julie LaMendola, e ocupa o centro do palco. Alguns instantes depois, ela começa a apresentar uma sequência gestual. Cada gesto³⁴ é executado por um tempo fixo, em sincronia com a cadência da música – primeiramente, cada aparição dura três segundos, depois cinco segundos, quando o ritmo da canção desacelera, e, por fim, dois segundos, quando volta a acelerar. Esses gestos coreografados mobilizam o corpo inteiro da atriz e parecem bastante simples. No limite desses poucos segundos, ou o mesmo gesto é executado duas vezes seguidas (como, por exemplo, quando as mãos esfregam a barriga em movimento circular, duas vezes cada mão), ou então ele se repete em direções complementares (como quando as mãos seguram a cabeça, e o quadril tomba primeiro para a esquerda e depois para a direita, duas vezes para cada lado). Alguns são um pouco mais complexos (como quando ela parece colher maçãs: estende os braços para frente, um de cada vez, em direção às diagonais superiores e depois inferiores, dando ao mesmo tempo um pequeno salto para o lado que o braço aponta), mas, ainda que sua execução exija certa habilidade técnica, a aparência é de que os gestos têm uma qualidade algo precária e algo pueril. Em termos de sentido, apesar de alguns remeterem a ações reconhecíveis (como quando ela parece rodar um laço de vaqueiro acima da cabeça), a associação é sempre frágil.

Servindo de guia para a amostragem dos gestos em sequência, a assistente de palco Elizabeth Conner tem nas mãos

³⁴ Ao reinvocar o termo “gesto” para descrever a movimentação dos corpos em *Life and times*, aproprio-me do termo de forma menos restrita do que anteriormente, sem remeter diretamente à categoria crítica proposta por Giorgio Agamben e Walter Benjamin, como o fiz em relação a imagens do espetáculo *Airport kids*. Observo, ainda assim, que, em *Life and times*, a moldura dos gestos é precisa, sua apresentação opera também uma suspensão da gestualidade cotidiana, mas julgo que a relação que se estabelece com a evidência do sentido é diferente da que descrevi anteriormente, como tento mostrar a seguir.

uma pilha de cartões, de aproximadamente 20 por 15 centímetros cada, que segura à altura do seu pescoço, sentada em nível inferior ao do palco. Ela troca o cartão da frente da pilha no mesmo ritmo da alternância dos gestos. O público não vê o que aparece nos cartões, mas a atriz Julie LaMendola consulta-os à distância para saber qual o próximo gesto a executar – e aqui remeto ao discurso dos artistas sobre a obra. Segundo eles, cada cartão faz referência a um gesto pré-ensaiado, e a pilha é sempre embaralhada antes do início do espetáculo, fazendo com que a sequência coreográfica seja diferente a cada vez.

Nesse primeiro instante, o procedimento poderia ser comparado a uma demonstração: uma única atriz no palco, antes de iniciar a parte oral de sua performance, apresenta ao



Life and times Episode 1, captura de tela do registro em vídeo.
No palco: Julie LaMendola (no centro); Asli Bulbul e Ilan Bachrach (à esquerda); Gabel Eiben, Anne Gridley e Matthew Korahais (à direita).

público o repertório dos gestos que aparecerão em seu corpo, recontextualizados, ao longo do espetáculo. Todavia, o modo como executa a coreografia não remete à frieza de uma demonstração: a atriz encadeia um gesto no outro, sem aparentar dificuldade em ler os cartões à distância; ela encara o público e sorri, brincando sutilmente com as expressões faciais, parecendo se divertir. A presença da assistente, na frente do palco, parcamente iluminada, discreta em sua própria gesticulação, talvez passe despercebida para grande parte dos espectadores. Assim, o que aparece nesse primeiro momento não é só o mecanismo da encenação apresentando-se enquanto tal, mas é também uma composição coreográfica de qualidade algo tosca, executada pela atriz como uma dança alegre ao som de uma canção.

Finalizada essa coreografia, Julie dá início à parte oral do espetáculo:

Um... So... / Shall I start? / Okay. Um... / So... let's see. / Okay. Well – / As far as I know, I was born – / In Providence, Rhode Island. / And – my mother / At the time – I was the – third child for her (Nature Theater of Oklahoma, 2013a: p. 7).³⁵

Utilizando um registro vocal cantado desde a primeira palavra, Julie LaMendola profere uma frase de cada vez: começa com “Um...”; depois de uma pausa “So...”; depois, de uma só vez, “Shall I start?”; e então “Okay”. Essas frases cantadas têm a mesma melodia, e são acompanhadas a cada vez pelo mesmo acorde do *ukulele* de Robert Johanson e da flauta de Kristin Worrall. A melodia do canto muda ligeiramente

³⁵ “Hum... Então... / Posso começar? / OK. Hum... / Então... vamos ver. / OK. Bem – / Ao que me consta, eu nasci – / Em Providence, Rhode Island. / E – minha mãe / Na época – eu era a – terceira criança que ela teve”. Tradução minha. Inicialmente, nas traduções do texto de *Life and times*, citarei as palavras em inglês no corpo do ensaio e a minha tradução para o português nas notas de rodapé.

nas frases seguintes, mas, até o fim do trecho citado acima, a voz e os instrumentos se interrompem regularmente. Logo na continuação (“And – / They – didn’t expect me. / They planned both my brother and sister before me”),³⁶ os instrumentistas voltam ao registro fluido de antes, e o canto também ganha encadeamento e vigor, passando a variar melodias e a dialogar com a trilha sonora.

Percebe-se que o canto de Julie LaMendola não tem a mesma qualidade que apontei em sua gestualidade física (que chamei de toska, na falta de um adjetivo mais preciso): a atriz demonstra domínio da técnica vocal, variando a duração das notas, os tons, e produzindo uma melodia agradável, afinada e em sintonia com o acompanhamento instrumental. A aparente timidez das quatro primeiras frases logo se transforma na plenitude de um registro comparável ao de um musical da Broadway.

Se há, nesse quadro, um apontamento para a estranheza, ele não está na falta de habilidade da cantora, mas nos balbucios que compõem a letra da canção. Uma profusão de sentenças descontinuadas e de sons que remetem ao registro falado, e não ao cantado, ganham voz em frases tonais tão expressivas quanto aquelas que contêm ideias significativas e bem estruturadas.

Cito um trecho cantado por Julie, pouco depois do início:

I – I know it sounds crazy, but – / I see myself in the picture,
/ Even though I’m like – 5 minutes – year – year old – um –
/ Probably more than 5 minutes, but – / Um – and I’m all in
like – swaddling clothes – / And I have black hair, and – I’m
looking / At the camera, you know – through these squinty
eyes – / And, uh – / I even look then – I look – / Oh my
god! / I’m – / I’m like a Very Serious Baby! / Um. / And – /
Uh... / As far as I know... / My mother says that I was – /

³⁶ “E – / Eles – não estavam me esperando. / Eles planejaram o meu irmão e a minha irmã antes de mim”.

Yeah. / A great – baby. / Very um. / Very – / Easy to take care of... / Didn't cry a lot / Um – not fussy (p. 8).³⁷

Nesse pedaço, no qual o sujeito do discurso (segundo o que sabemos, Kristin Worrall) descreve uma foto de quando era bebê, há uma série de pequenas interrupções, que soam estranhas em um discurso construído para a fruição artística, especialmente em forma de canção. Há uma recorrência das expressões “*Um...*” e “*Uh...*”, que provavelmente indicam um barulho vocal da fala cotidiana, uma pausa sem significado específico. Há vícios de linguagem comuns no uso informal da língua inglesa, como as expressões “*like...*” (em português, “tipo...” tende a ser usada de forma análoga por certos grupos de falantes) e “*you know?*” (traduzível por “entende?” ou “sabe?”) usadas fora de um contexto no qual fariam sentido, ou seja, sem que indiquem uma comparação (no caso de “*like...*”) ou um pedido de confirmação de entendimento (no caso de “*you know?*”). Há também repetições de uma mesma palavra ou expressão, como uma gagueira, ou como se o locutor tivesse perdido o fluxo do pensamento e logo o retomasse (“*I – I know*”; “*I'm – / I'm like*”; “*Very um. / Very –*”).

Esses indícios apontam claramente para uma transposição contextual, ou seja, para a existência de um registro prévio, gerado a partir de uma conversa informal (ou produzido em uma simulação de conversa informal), que estaria sendo lido ou interpretado posteriormente. E ainda sugerem que, no ato da transposição artística, escolheu-se preservar certos traços constituintes daquela fala cotidiana e dar ênfase a eles,

³⁷ “Eu – eu sei que parece loucura, mas – / Eu me vejo na foto, / Apesar de eu ter tipo – 5 minutos – idade – de idade – hum – / Provavelmente mais do que 5 minutos, mas – / Hum – e eu toda tipo – enrolada num pano / E eu tenho cabelo preto, e – Eu estou olhando / Para a câmera, sabe – com aqueles olhinhos – / E, uhh – / Eu até pareço mesmo – eu pareço – / Meu Deus! / Eu sou – / Eu sou tipo um Bebê Muito Sério! / Hum. / E – / Uhh... / Até onde eu sei... / Minha mãe diz que eu era – / É. / Um bebê – ótimo. / Muito hum. / Muito – / Fácil de cuidar... / Não chorava muito / Hum – não era exigente”.

musicando-os como se fossem elementos significativos do discurso, em vez de serem tratados como ruídos sem importância, que o locutor original teria vocalizado displicentemente ou sem plena consciência de fazê-lo.

Nesse sentido, a proposta de teatro *verbatim* de Kelly Copper e Pavol Liška começa bastante diferente daquela de Alyson Blythe. Não exatamente pela ideia de musicar depoimentos falados – pois Blythe também o fez, por exemplo, na peça *London Road*, de 2011,³⁸ partindo de entrevistas que conduziu com moradores de Ipswich, cidade inglesa na qual cinco mulheres foram assassinadas em 2006. No musical de Blythe, também aparecem no canto as interrupções comuns à fala cotidiana, e sua presença inusual chama a atenção, como acontece em *Life and times*. Porém, em *London Road*, elas não são enfatizadas de modo a transtornar a hierarquia sonora das frases, ao contrário, os balbucios parecem integrados ao canto. Se não contribuem em termos de sentido, operam a transposição de um jeito de falar típico, dando por isso a impressão de ajudarem a compor um retrato fiel dos indivíduos documentados.

Além disso, a edição de Blythe é evidentemente mais interventora, e, sendo assim, ela se dá maior liberdade para moldar os relatos, misturando a atribuição das falas para criar arranjos corais mais complexos e promovendo repetições cuidadosamente elaboradas em termos de composição musical. O desafio em *Life and times* é outro: os telefonemas aparecem em sua inteireza, do início ao fim, como uma espécie de *ready-made*, e as palavras são musicadas de modo a preservar a sequência na qual aparecem no registro sonoro. Não se trata, portanto, de remixar extratos da fala cotidiana: a organização prévia das palavras é como uma imposição, à

³⁸ O espetáculo *London Road*, que estreou no National Theatre de Londres em 2011, foi também adaptado para a forma de longa-metragem cinematográfico e lançado em 2015, com direção de Rufus Norris.

qual a composição musical deve se adaptar (como os atores de Richard Foreman se adaptavam ao texto alienígena). Kelly Cooper relativiza esses termos, na introdução da publicação do texto do primeiro episódio de *Life and times*:

Toda a linguagem da conversa telefônica original foi transcrita literalmente [*verbatim*]. Nosso desafio foi tomar essa linguagem gerada espontaneamente tal e qual, sem reescrevê-la. De modo geral, estamos usando cada palavra, embora tenha havido algumas edições importantes. Nomes foram alterados; algumas partes foram retiradas por completo (Copper, *apud* Nature Theater of Oklahoma, 2013a: p. 4).³⁹

Em entrevista, Kelly retoma o esclarecimento: “Algumas seções foram deslocadas. Mas de um jeito que faz com que este pedaço ainda leve a este outro pedaço. Eu tento usar o mínimo de costura possível” (Copper, *apud* Ting, 2013).⁴⁰ Pavol Liška completa: “O episódio 1 é majoritariamente sem edição. [...] Esse foi um desafio daquele projeto específico. Depois, o episódio 2 tem algumas repetições [...]. Os episódios 3 e 4 são bem diferentes, muito mais modelados, e muito mais diretos” (Liška, *apud* Ting, 2013).⁴¹ Ainda assim, é preciso notar que se está diante de duas formas de se editar: a de Alecky Blythe em *London Road*, que, partindo da captação documental, recorta e molda os discursos e as musicalidades;

³⁹ “All of the language from the original phone conversation has been transcribed verbatim. Our challenge was to take this spontaneously generated language ‘as is’ without re-write. In general we are using every word, although there have been some important edits. Names are changed; some sections have been entirely removed”. Tradução minha.

⁴⁰ “There are some sections that were moved. But they were moved in a way that this part will still get you to this part. I’m trying to make those things as seamless as possible”. Tradução minha.

⁴¹ “Episode 1 is mostly unedited. [...] That was a challenge of that particular project. Then Episode 2: there are some repetitions; there have been chunks of text. Episodes 3&4 are a very different beast, much more shaped, and much more straightforward”. Tradução minha.

e a de *Life and times*, que parece querer mostrar o telefonema por inteiro, sem evitar as inutilidades do percurso.

Lanço uma última comparação com *London Road*: quando Blythe cria seu concerto de vozes documentais, seu texto determina papéis, personagens, aos quais a dramaturga associa as palavras dos entrevistados, e esses papéis são representados por diferentes atores, como numa encenação de um texto dramático. Já em *Life and times*, a associação dos atores em cena ao discurso em primeira pessoa do singular – gerado pelos telefonemas de Kristin Worrall – é no mínimo problemática, e ela está no centro do meu interesse por esse trabalho, no contexto desta análise de discursos autobiográficos na cena teatral.

Quem fala?

Se a primeira aparição de Julie LaMendola poderia sugerir ao espectador que ela é a própria mulher que originalmente proferiu as palavras que estão sendo cantadas, cinco minutos depois surgem também as atrizes Anne Gridley e Asli Bulbul e se posicionam ao seu lado, de frente para o público. Seus figurinos são idênticos ao de Julie: vestido cinza na altura do joelho, lenço vermelho na cabeça ou no pescoço, tênis marrons e um símbolo vermelho no vestido, como um broche. O figurino parece mais um uniforme do que uma roupa que alguém usaria no cotidiano e, a princípio, não parece haver indicação de contexto para essa escolha (retomarei adiante essa questão).

Ao entrarem, as atrizes não tomam a palavra, apenas fazem coro vocal em certos momentos e executam coreografias gestuais. Julie permanece no centro do palco, cantando as palavras de Kristin, por aproximadamente 14 minutos, quando então a função passa a Anne Gridley, e Julie passa a compor o

coro. Essa troca de liderança não gera qualquer transformação significativa no conteúdo do relato ou nos elementos da cena: a linha melódica da trilha sonora continua variando indiscriminadamente, sem promover descontinuidade, as composições gestuais que aparecem são de simplicidade análoga às do início, a iluminação também permanece a mesma.⁴² Por isso, afirmo que a alternância do papel central de oradora parece natural ao mecanismo cênico: nada indica ao espectador que algo tenha acontecido, que Anne estaria representando outra pessoa ou sequer outra vertente da mesma personalidade.

Cabe notar que, antes de abrir mão da liderança, duas vezes o nome de Julie LaMendola é citado no relato cantado – em “E eu estava tipo engatinhando – e – eles ficavam: / Vamos lá Julie! Vamos lá!” (Nature Theater of Oklahoma, 2013a: p. 13),⁴³ e em “Contei para minha mãe – sobre aquilo. E ela falou tipo – / ‘Julie, por que você não me disse antes que te assustava!’” (p. 16).⁴⁴ Logo após Anne Gridley tomar a palavra, há uma menção à casa da infância – “Na parte de baixo dessa entrada / Tem uma caixa de correio imensa que diz: / ‘Gridley’ nela. / Gridley – o sob- / Meu sobrenome” (p. 17).⁴⁵ Essa transformação do nome de Kristin no nome da atriz ou do ator que está em cena falando ou cantando é recorrente em quase todos os episódios de *Life and times*. Isso parece contradizer a informação que o espectador tem, pelo programa da peça e pelo material de divulgação, de que a autora do relato

⁴² Apenas por um instante, o ciclorama ganha uma iluminação amarela, seguindo uma sugestão do relato sobre o quarto da infância – “Antes de eu nascer, / A mesa dele ficava lá. / E era – amarelo” (Nature Theater of Oklahoma, 2013a: p. 15) –, mas pouco depois a luz retoma o tom próximo do branco.

⁴³ “And I was like crawling – and – they’d go: / Come on Julie! Come on!”. Escolho, a partir deste ponto, levar minha tradução para o corpo do ensaio, e as palavras do texto em inglês ficam nas notas de rodapé.

⁴⁴ “Told my mother – about it. And she’s like – / ‘Julie, why didn’t you tell me earlier that it scared you!’”

⁴⁵ “At the bottom of this driveway / There’s a huge mailbox that says: / ‘Gridley’ on it. / Gridley – the la- / My last name”.

é Kristin Worrall.

Não julgo que essa estranheza seja suficiente para causar a impressão (equivocada) de que a atriz ou o ator em cena fala de sua própria vida. Pois o relato não apresenta descontinuidades marcantes: não há saltos na cronologia, não há transformações inusitadas no contexto ou nos personagens citados, nem muda o modo balbuciante da fala cotidiana de Kristin. Não há reforço para a hipótese de que varie o sujeito do relato ao longo do espetáculo.⁴⁶ De outra forma, na montagem do grupo de *Romeo and Juliet*, percebe-se claramente a troca entre os sujeitos do relato, tanto pelo reinício da conversa a cada vez que um dos atores (Robert Johanson e Anne Gridley) toma a palavra, quanto pelas diferentes formas de construir as frases e as reflexões.

Por isso, problematizo a seguinte declaração de Kelly Copper:

Não nos interessa representar a Kristin ou a biografia dela no palco, mas sim usar seu relato em primeira pessoa como uma lente para refletir mais amplamente sobre *self*, comunidade e história. [...] Os atores – ainda que todos empreguem a perspectiva original de Kristin, em primeira pessoa – falam de si mesmos, chegando até a mudar o nome para os seus próprios nomes em cena (Copper, *apud* Nature Theater of Oklahoma, 2013a: p. 4-5).⁴⁷

⁴⁶ Há essa variação, por exemplo, no episódio 7 de *Life and times*: nesse filme, os diretores-dramaturgos trocam, no relato de Kristin, a primeira pessoa do singular pela terceira pessoa do singular. Então, é como se todas as pessoas que Kristin cita estivessem falando dela, apesar de continuarem sendo dela as palavras. O jogo de representação que essa troca provoca é completamente distinto daquele dos quatro primeiros episódios.

⁴⁷ “We are not interested in representing Kristin or her biography on stage, but rather use her first person account as a lens for a more enlarged consideration of self, community, and history. [...] The actors – though they all still employ Kristin’s original first person perspective – speak of themselves, even down to changing the name to their own in performance”. Tradução minha.

A percepção de que o ator pode falar de sua própria história, de suas próprias sensações íntimas, por meio de um texto dramático, por meio dos papéis que ele interpreta, é recorrente na reflexão a respeito do ofício do ator, e está na base, por exemplo, dos escritos de Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski, citando dois fundadores, no século XX, de discursos que propõem a investigação de si como método de criação cênica. Mas não é isso que está em jogo em *Life and times*, e a fala de Kelly induz ao erro se aponta nessa direção. Cotejando esta com outras declarações dos diretores, julgo que Kelly queira sugerir, em vez disso, que o relato de Kristin é de tal forma universal que tem ecos na história de cada um dos atores. Mas, ao associar a inclusão dos nomes próprios à suposta universalidade do discurso, parece-me que ela dá uma justificativa por demais frágil, já que desconsidera a potência de desestabilização referencial que essa escolha dramatúrgica tem.

Há duas ideias que é preciso, por fim, diferenciar: a ideia de que o relato é compartilhado pelo grupo de atores; e a ideia de que os atores assumem uma identidade (ou um papel) quando tomam a liderança da fala. Julgo que, em *Life and times*, a primeira ideia não implica na segunda. Apesar de os atores dividirem a tarefa de apresentar a transposição do relato autobiográfico contido no telefonema, as escolhas dos diretores parecem complexificar a construção da figura cênica que fala em primeira pessoa. E, ao fazê-lo, em vez de criarem alguma instância na qual seria possível visualizar algo que parecesse um discurso sincero do próprio ator, algum momento chave no qual haveria a sugestão de que subitamente se pode ver para além da construção (como nas confissões de Dani Barros a respeito da própria mãe, em *Estamira – beira do mundo*), esse momento é permanentemente adiado.

Minha hipótese é que ele está sempre prestes a acontecer, mas é tratado com indiferença, a mesma indiferença com a

qual Pavol se refere ao relato autobiográfico. Não precisam evitar esse momento, pois ele não é muito importante, não há nada a se revelar aqui para além do jogo. Os atores não estão falando de si: estão apenas falando. Ao mesmo tempo, não recusam aquilo que o material apresenta (ou impõe), não ignoram as imagens, as sensações, essa não é uma encenação que meramente mostra a si mesma, que afirma sua independência do material prévio. Se não é preciso, em *Life and times*, tomar o relato autobiográfico como seu, é preciso, em contrapartida, engajar-se em uma relação específica com ele.

A similitude enganosa

É comum, em entrevistas, que os diretores do Nature Theater of Oklahoma se refiram ao palco teatral como espaço para um jogo, no qual, em vez de representarem, os atores agem em resposta a instruções – “É como inventar o jogo de futebol, e todos aprendem as regras e estratégias, e então é só jogar o jogo todas as noites” (Copper, *apud* Jean Lee, 2009: p. 90).⁴⁸ Tal proposta cênica teria como objetivo instigar um modo de presença nos atores, que Pavol Liška diz estar relacionado com a atenção – “Eu tento aumentar o número de tarefas com as quais os atores têm que lidar a cada instante, e então eles não podem se concentrar; eles só podem prestar atenção” (Liška, *apud* Benson, 2006: p. 52).⁴⁹

Identifico, em primeiro lugar, um certo efeito, gerado pelo fato de que os atores consultam registros ao longo da performance, e percebo mais esse efeito nos espetáculos falados do que nos cantados. Tanto em *No Dice* e *Romeo and Juliet*

⁴⁸ “It’s like you create the game of football and everyone learns the rules and strategies and then you just play the game every night”. Tradução minha.

⁴⁹ “I try to increase the number of tasks that they have to deal with at every single moment so they can’t concentrate; they can only pay attention”. Tradução minha.

– nos quais os atores replicam as palavras de uma gravação que ouvem em fones de ouvido – quanto nos episódios 3 e 4 de *Life and times* – nos quais leem o texto da peça por meio de cartazes e seguem indicações gestuais grafadas em cartões –, o tempo entre as falas (durante o qual ouvem o áudio ou leem as informações) parece inusualmente distendido. Sugiro que isso dirige o olhar do espectador para seus corpos, capturados no meio da execução de uma tarefa, como se imediatamente antes da expressão, aparentando confusão ou explicitando o esforço de execução.

No episódio 1 de *Life and times*, não há esse tempo, principalmente porque a letra da canção é decorada. Como já descrevi, os gestos executados pelos atores ao longo desse espetáculo são frequentemente determinados pela consulta visual à pilha de cartões manuseada pela assistente de palco, mas há também coreografias fixas, que acontecem em instantes específicos. Como espectador, é difícil saber qual gestualidade é fixa e qual é determinada ao vivo. Todavia, julgo que o cerne da estranheza provocada pelos gestos não está no fato de que os atores consultam cartões cuja ordem é diferente a cada dia, nem no eventual retardo que essa consulta provoca. Para mim, a estranheza está na sensação de que o que é lido pelos atores não se torna legível nem contribui para a coesão do que se vê.

Pois o espectador intui as regras do jogo, mas não as conhece – não ouvimos o áudio dos fones, não sabemos o que está escrito nos cartões – e isso pode levar à incômoda percepção de que talvez haja sentido em muitas das escolhas, mas não se tem acesso à chave de leitura correta. A forma de o Nature Theater of Oklahoma criar essa confusão perceptiva é fazendo com que o sentido não se torne distante, não pareça escondido, misterioso, mas seja quase perfeitamente acessível. Pois não parece haver nada além de clichês e obviedades, tanto no discurso de Kristin quanto na qualidade dos gestos, e mesmo nos temas melódicos. Mas há um desencaixe na forma

de os elementos se ligarem diante dos nossos olhos.

Exemplificarei, primeiro, com a gestualidade física. O corpo dos atores nos episódios 1 a 4 de *Life and times* raramente gesticula como em uma situação cotidiana de enunciação. Na maior parte do tempo, permanecem com os braços estendidos ao longo do corpo, enquanto falam e também quando estão em silêncio. No episódio 1, quando não estão imóveis, os atores quicam (variando a altura do corpo a partir da articulação dos joelhos, sem pular) ou balançam-se de um lado para o outro (alternando o peso entre uma e outra perna, levantando um e outro calcanhar), sendo tais gestos regulares e cadenciados pela trilha sonora. Considero esses três estados (imóveis, quicando ou balançando-se) como pontos de neutralidade gestual do episódio 1 – os três estados são recorrentes, e nenhum deles parece indicar uma escolha relacionada ao conteúdo do relato.

Às vezes, quando gesticulam, iluminam pequenos detalhes das palavras que estão sendo proferidas naquele momento, geralmente com alguma ironia. Por exemplo, no episódio 1, quando o relato faz menção ao “estilo alemão” do pai de Kristin, as três atrizes, juntas, cinco segundos depois, estendem o braço, imitando a saudação nazista de Hitler. No episódio 2, quando surge a informação de que o pai de uma amiga de Kristin costumava ir muito ao Japão, apenas a atriz Fumiyo Ikeda, que tem ascendência oriental, faz uma pose diferente da dos outros, chamando a atenção para si. Ou, ainda no episódio 2, quando falam da suspeita infundada de que o pai de Kristin estaria tendo um caso amoroso, executam uma coreografia que privilegia o movimento da pélvis, citando o ato sexual. Tais ilustrações diretas de elementos da fala são, contudo, raras.

São mais comuns gestos que parecem quase iluminar o sentido de algo que está sendo dito, mas não se tem a certeza de que de fato o fazem. Quando, por exemplo, no episódio 1,



Life and times Episode 1, foto de cena. No palco: Markus Meyer, Anne Gridley e Julie LaMendola. Fotógrafo: Reinhard Werner.

a atriz Anne Gridley está listando os nomes de alguns vizinhos, e então fala “eu não lembro o nome do outro cara”, ela, no mesmo instante, leva os dois braços ao alto rapidamente, e a imagem lembra a de uma vítima de assalto a mão armada. O gesto parece aludir a um pedido de desculpas, como se ela estivesse dizendo com o corpo: “você me pegou, eu me lembro de muitos nomes, mas desse eu não me lembro”. Momentos antes, ao falar de quando catava pequenas frutas e as amassava, brincando de fazer comidinha, Anne faz duas vezes um gesto circular com os braços, levantando uma perna de cada vez e aproximando ambos os cotovelos do joelho levantado. O gesto não parece o de amassar frutas, mas o desenho dos cotovelos descendo em direção ao joelho, executado simultaneamente à fala, remete ao ato de amassar ou triturar.

Ainda no mesmo trecho do espetáculo, quando Anne fala que o pai tinha construído uma parede de tijolos na casa da infância, ela levanta os dois braços, como no gesto do assalto, embora de forma mais suave, e as duas outras atrizes tocam

levemente com a mão nos braços levantados de Anne, uma de cada lado. Essa imagem, que aparece e desaparece rapidamente, lembra-me um clichê de filmes norte-americanos, de pais que fazem marcas a lápis na parede, medindo a altura dos filhos em diferentes idades. A situação fílmica que cito não é mencionada pelo relato, e tampouco o arranjo corporal é uma representação precisa dessa cena clichê. Mas, tenha sido gerada ao acaso a partir do repertório gestual inscrito nos cartões, ou programada para aparecer nesse momento específico, fato é que a coreografia provoca uma correspondência imagética de modo tão sutil que fico desconfiado, como espectador, de que essa associação apareça apenas para mim.

Esse efeito de similitude enganosa, que indiquei em três gestos da atriz Anne Gridley, tem eco em outros elementos que compõem a cena, e neles também julgo que a leitura pode ser ao mesmo tempo óbvia e duvidosa. Os figurinos do episódio 1 de *Life and times*, como mencionei anteriormente, são vestidos cinza com lenços vermelhos para as atrizes, e, para os atores, camisa social cinza de manga curta e calças em um tom de cinza um pouco mais escuro. Os figurinos dos músicos e o da assistente de palco, que eventualmente sobem ao palco, seguem o mesmo padrão de cores para os gêneros masculino e feminino, em um tom de cinza mais escuro. A ligação entre a visualidade dos figurinos e o imaginário da infância, que povoa o relato de Kristin Worrall neste episódio, não é evidente. Como identifica o crítico Jacob Gallagher-Ross, os figurinos “ora sugerem um grupo de escoteiros, ora um movimento de pioneiros patrocinado pela ala jovem de um partido comunista” (Gallagher-Ross, 2012: p. 66).⁵⁰ O dramaturgista do espetáculo, Florian Malzacher, esclarece:

Para a coreografia do episódio 1, [...] Liška também

⁵⁰ “[...] alternately suggest a scout troop or a young-pioneer squad sponsored by the youth wing of a Communist party”. Tradução minha.

utilizou fotos e gestos de sua própria infância, como os exercícios ginásticos das “Spartakiadas” comunistas na antiga Checoslováquia (e em outros países do “bloco do leste”), que, em seu auge, eram imensos eventos coreográficos (Malzacher, 2012: p. 119).^{51 52}

A explicação de Malzacher, junto da sugestão de Gallagher-Ross, de fato provê uma referência precisa para a escolha dos figurinos, para os objetos cênicos que aparecem em algumas coreografias (argolas amarelas, bolas de plástico vermelhas, lenços azuis) e para a visualidade das composições dos corpos.⁵³ Em certo sentido, essa chave de leitura é tão boa que justifica até a simplicidade das células gestuais: “é uma espécie de coreografia realmente democrática, porque não é tão difícil e qualquer um pode aprender”, diz Kelly Copper (*apud* Prinssen, 2010),⁵⁴ comparando a gestualidade do espetáculo àquela das Spartakiadas.

Contudo, o fato de que há uma referência que supostamente justifica a escolha dos artistas não significa que ela é clara, ou que a similitude à referência apazigua a produção de sentidos. Pois, apesar de ser um procedimento artístico comum (imagens da infância do diretor mediando as imagens

⁵¹ “For the choreography in Episode 1, [...] Liška also employed movements and pictures from his own childhood, such as from the ‘Spartakiada’ communist athletic exercises in Czechoslovakia (and other ‘east block’ countries) that at their peak were massive choreographed gymnastic events”. Tradução minha.

⁵² Pavol Liška descreve suas memórias da criação desses grandes eventos: “Nós tínhamos esses espetáculos de massa a cada cinco anos: o governo passava a coreografia, e nós todos aprendíamos, e então nós fazíamos na cidade, e de lá as melhores pessoas iam para o distrito, e as melhores pessoas de lá passavam para um lugar ainda maior, e, ao final de cinco anos, cem mil pessoas se apresentavam no estádio em Praga” (Liška, *apud* Prinssen, 2010). Transcrição e tradução minhas.

⁵³ Há, no Youtube, registro fílmico de uma Spartakiada de 1975, na antiga Checoslováquia, da época em que Pavol Liška era criança. Para mim, que ainda não tinha essa referência visual, foi surpreendente reconhecer a gestualidade de *Life and times* multiplicada nos corpos em um evento de tal dimensão. Disponível em: <https://youtu.be/ctA_NpE4sfc>. Acesso em: novembro/2019.

⁵⁴ Transcrição e tradução minhas.

da infância da autora), não há índices cênicos que explicitem essa montagem de contextos, nem essa é uma informação que o espectador tenha de antemão, já que ela raramente aparece em reportagens sobre o espetáculo. Ou seja, há uma ligação, ela é óbvia e coerente, mas não é simples inferi-la. E, mesmo quando se faz a ligação, não me parece que a justificativa tranquilize a imagem: a montagem continua interrogando e produzindo desconfiança.

As escolhas do grupo para os figurinos e para a gestualidade coreográfica são similarmente instigantes nos episódios seguintes de *Life and times*. No episódio 2, o palco é coberto por um linóleo preto, a rotunda também é preta e há um globo espelhado no centro, ao alto. Os figurinos são conjuntos da marca Adidas, com calça e agasalho combinando, sendo que todos os atores e atrizes vestem o mesmo modelo em diferentes cores. As coreografias são, como no episódio anterior, combinações de gestos banais e fáceis de executar. Em comparação ao espetáculo anterior, os gestos do episódio 2 têm uma qualidade menos lúdica e mais direta, e seus arranjos são mais complexos. Não há consulta a cartões. O espetáculo inclui, ainda, um número grande de atores de fora do grupo, que são selecionados em cada cidade onde a peça é apresentada. Eles compõem o coro em algumas partes das canções, e sua presença no palco complexifica a coreografia.

A trilha sonora era executada ao vivo no episódio 1, e os instrumentos principais eram flauta transversa, órgão, *ukulele* e xilofone. A escolha de instrumentos, aliada à linha melódica, remetia ao cancionário popular norte-americano, com uma sonoridade lúdica e festiva. Já a trilha sonora do episódio 2 é pré-gravada e seu estilo lembra a música *pop* dos anos 1980, com sons sintetizados e um ritmo ostensivamente marcado. Uma comparação superficial entre os elementos cênicos do primeiro e do segundo episódio – cenário, figurinos, coreografia e trilha sonora – evidencia que, em certa medida, as

escolhas do grupo se associam ao período de vida que está sendo relatado – infância no primeiro episódio, início da idade escolar e pré-adolescência no segundo, e adolescência no terceiro.

Mas as escolhas do episódio 2 são analogamente escoregadas em relação à leitura de “fases de uma vida”. A trilha sonora sem dúvida propõe uma referência aos anos 1980 (quando se teriam passado os fatos relatados), e o globo espelhado facilita a imagem do baile narrado no fim do episódio. Pensar em um amadurecimento das coreografias – de imagens mais pueris para movimentos mais dinâmicos – talvez seja ir longe demais na tentativa de visualizar uma cronologia na diferença entre os episódios. É importante indicar que a simplicidade, que poderia ter relação apenas com o caráter democrático das Spartakiadas, também está nas células gestuais do segundo episódio, que parecem ainda mais banais e mobilizam frequentemente apenas uma parte do corpo a cada vez.

Os figurinos do episódio 2 sugerem uma leitura mais intrincada. Apesar de os conjuntos Adidas serem usados por crianças nessa idade, não me parece que sejam uma marca geracional. Poder-se-ia novamente associá-los à memória dos diretores, a algo que os próprios teriam vestido nos anos 1980. Mas a variação das cores contra a caixa cênica completamente negra é tão bela e tão marcante para a visualidade, ainda mais quando todos os atores estão no palco,⁵⁵ que me leva a considerar sua ligação com uma imagem específica do relato de Kristin. No início desse episódio, o ator Robert Johanson canta sobre como gostava do senhor Daccioli:

⁵⁵ São dez cores diferentes no registro em vídeo da apresentação de *Life and times* em Berlim, em 2013. São igualmente dez cores nos figurinos do espetáculo *Second hand*, de 1970, com coreografia de Merce Cunningham, música de John Cage e figurinos de Jasper Johns. A visualidade dos corpos sobre o palco nos dois espetáculos é bastante similar, sendo que Cage e Cunningham são referências declaradas do Nature Theater of Oklahoma. Não encontrei, contudo, citação dos artistas explicitando tal referência visual no caso do episódio 2.



Life and times Episode 2, foto de cena. No palco: Julie LaMendola, Anne Gridley, Sabine Haupt, Fumiyo Ikeda, Elizabeth Conner e Robert Johanson. Fotógrafa: Anna Stocher.

Tipo eu lembro que ele hum, / Ele tinha uma espécie de sistema. / Ah droga! / Eu não lembro exatamente por que – / Por que razão. / Mas ele tinha tipo um sistema. / De, tipo, cores (Nature Theater of Oklahoma, 2013b: p. 6).⁵⁶

No momento preciso em que Robert fala a palavra “cores”, as quatro atrizes que estão de costas, viram-se para o público. A virada é estranhamente significativa: é como se, em sua primeira aparição no espetáculo, elas se apresentassem não como personagens ou como narradoras, mas como cores. Porém, sobre o sistema do senhor Daccioli, Kristin não sabe muita coisa: “E. / Se você agisse como um bebê ou algo assim – / Acho que é tipo uma coisa de bebê mesmo, / Mas ele – / Sabe de uma coisa? / Deixa pra lá. / Porque eu não

⁵⁶ “Like I remember he uh, / He had some sort of system. / Oh shoot! / I don’t exactly remember why – / Why it was. / But he had like a system. / Of like colors”.

lembro direito, / Mas”.⁵⁷ Aquilo que promete ser, no primeiro instante, uma leitura plausível para a construção da visualidade do espetáculo – o sistema de cores – foi esquecido, está inacessível, não interessa. Os atores, mais do que substitutos ou porta-vozes de Kristin, são peças coloridas de um jogo, relativamente longo e repetitivo, cujas regras de funcionamento escapam ao público.

A desconexão entre visualidade cênica e conteúdo do relato toma um caminho distinto nos episódios 3 e 4 de *Life and times*. Neles, o espaço cênico simula a sala de estar de uma mansão, representada com riqueza de detalhes por grandes telões pintados, pendurados em varas de cenário. Há mobília cênica variada (sofás, cadeiras, lustre, tapetes) e três portais para as entradas e saídas. Os atores vestem figurinos distintos, coerentes com a visualidade de personagens que habitariam tal espaço ficcional. O dramaturgista aponta a origem de tal construção visual: “o cenário e os figurinos foram praticamente copiados da famosa encenação londrina da peça *A ratoeira*, de Agatha Christie (que estreou em 1952 e é apresentada até hoje)” (Malzacher, 2012: p. 119).⁵⁸

Apesar de os atores coabitarem essa paródia de uma cena realista, as palavras são ainda as dos telefonemas de Kristin.⁵⁹ O texto é majoritariamente falado, com alguns breves trechos cantados. Como nos episódios anteriores, os atores se alternam em longos monólogos, durante os quais há pequenas in-

⁵⁷ “And. / If you acted like a baby or something – / I guess this is sort of like a baby thing anyway, / But he – / You know what? / Nevermind. / ‘Cause I don’t remember it exactly, / But”.

⁵⁸ “[...] the set design as well as the costumes were taken almost one for one from the famous London West End staging of Agatha Christie’s *The Mousetrap* (opened in 1952 and still performed today)”. Tradução minha.

⁵⁹ Segundo a declaração de Pavol Liška citada anteriormente, os textos dos episódios 3 e 4 seriam “bem diferentes, muito mais modelados, e muito mais diretos” (Liška, *apud* Ting, 2013). Ainda que o diretor indique uma atitude mais interventora na edição, não percebo alteração significativa na qualidade das palavras sendo proferidas.

tervenções de um ou outro ator, sempre dando continuidade ao relato em primeira pessoa. Há duas assistentes de palco, ambas de costas para o público. Uma delas, ao centro, alterna cartazes com o texto completo dos episódios, e a outra segura a pilha de cartões pré-embaralhados, que, no episódio 3, segundo Florian Malzacher, contêm indicações de “emoções e gestos” (p. 122). Os gestos, porém, são escassos, e o arranjo espacial dos corpos permanece fixo por longos períodos de tempo. As entonações vocais são geralmente exageradas, buscando-se uma dramaticidade discrepante em relação ao conteúdo do relato e talvez coerente com a história de suspense que eles tomam como referência visual. A peça de Agatha Christie, contudo, não é sequer citada pelo relato: uma justificativa plausível para essa montagem de contextos estaria em uma afirmação irônica (que proponho eu) de que na adolescência as investigações e descobertas, sobre si e sobre os outros, parecem desproporcionalmente graves, e por isso cada pequeno detalhe incitaria a um escrutínio policialesco.⁶⁰

Chamo a atenção para o fato de que os episódios 3 e 4 de *Life and times* ultrapassam os limites que estabeleci para o meu estudo. Diferentemente dos episódios 1 e 2, os atores não se dirigem ao público para falar ou cantar o relato autobiográfico, mas fingem fechar-se atrás da quarta parede do teatro

⁶⁰ Recentemente, revendo o registro em vídeo, notei que, aproximadamente 16 minutos depois do início do espetáculo, o relato de Kristin cita um fato que serve de pista para a visualidade: “Eu tinha esse gravador de fitas cassete. / E. / Eu ficava falando nesse gravador. / E inventava histórias. / [...] Eu – os temas de todas as minhas – tipo histórias eram todas tipo / MISTÉRIOS! / Então! / Elas sempre tinham tipo um elemento – misterioso nelas” (Nature Theater of Oklahoma, 2013c: p. 16, tradução minha). Tal informação aparece apenas nesse instante da peça, como um adendo desimportante de outra história, e o relato esclarece em seguida que esses registros da adolescência teriam sumido, não existiriam mais. A menção à palavra “MISTÉRIOS” é realçada por um efeito sonoro que simula um trovão e interrompe a fala de Anne Gridley por alguns instantes. Apesar da fugacidade da citação, a informação provê uma justificativa relativamente plausível para a montagem de contextos no terceiro episódio de *Life and times*, ainda que, como no caso das Spartakiadas no primeiro episódio, pouco tranquilizadora e nem um pouco eficiente em centralizar ou organizar a produção de sentidos.



Life and times Episode 3, foto de cena. No palco: Kristin Worrall, Julie LaMendola, Ilan Bachrach, Alison Weisgall, Matthew Korahais e Gabel Eiben.

realista, criando a aparência de que dialogam entre si, sem por isso adaptar o relato em primeira pessoa oriundo do telefonema. Os episódios seguintes de *Life and times*, pelas respectivas formas de realização, também extrapolam o contexto da minha análise: o episódio 4.5 é um filme de animação; no episódio 5, os espectadores folheiam um livro ilustrado, ao som de um órgão tocado ao vivo por Daniel Gower; o episódio 6 não contém relatos de Kristin, mas dos atores do grupo e, infelizmente, não tive acesso a qualquer registro dele, em texto ou em vídeo; e os episódios 7, 8 e 9 são filmes.⁶¹

Sendo ainda mais rigoroso com os critérios delimitados ao longo dos capítulos anteriores deste ensaio, também a inclusão dos dois primeiros episódios de *Life and times* é

⁶¹ Os episódios 7, 8 e 9 são geralmente apresentados em salas de cinema, não havendo qualquer tipo de complementação performática presencial, ainda que por vezes haja debates com os artistas. O episódio 4.5 era inicialmente projetado no fundo do palco, imediatamente após as apresentações do episódio 4, com os atores ainda presentes em cena, estáticos. Posteriormente, o grupo passou a mostrar esse episódio em separado, como uma projeção filmica comum.

problemática, já que a conversa telefônica, transcrita *verbatim* e utilizada como fonte única das palavras faladas e cantadas em cena, a princípio parece suplantar a presença cênica da relatora, o que não acontecia nos outros espetáculos analisados por mim. Mas, deve-se lembrar, Kristin Worrall não está ausente. Ela faz parte do grupo, sobe ao palco em todos os episódios teatrais de *Life and times*, e atua em todos os filmes.

No episódio 1, Kristin participa como musicista, tocando flauta transversa e xilofone, e faz também duas intervenções coreográficas. A primeira delas dura menos de um minuto: durante um trecho cantado por Julie LaMendola, Kristin sobe ao palco e executa uma sequência de gestos, parecidos com os dos outros atores, coincidindo com um relato de que, no jardim de infância, cada criança tinha um símbolo, e o de Kristin era o triângulo. A coreografia de Kristin termina em uma pose na qual os braços formam uma espécie de triângulo (a impressão é que o corpo ilustra o relato quase que por acaso, tendo provocado o riso na plateia do registro em vídeo de 2013). No início do terceiro ato, enquanto Robert Johanson canta sobre alguns familiares de Kristin, talvez o solo mais melancólico em termos melódicos nesse primeiro episódio, Kristin parece dar continuidade à sua coreografia gestual anterior, e não percebo qualquer relação direta entre o relato cantado e a gestualidade. No fim do espetáculo, Robert, cuja função principal nesse episódio é a de musicista, ganha mais um solo cantado, e dessa vez é acompanhado no palco por Kristin e também por Elizabeth Conner, que fazem coreografias e cantam pequenas frases em coro.

Sugiro, com essa descrição, que nada existe de especial no que faz Kristin – nada indica que sua presença seria mais significativa por ser ela a autora dos relatos. Talvez minha própria tendência a achar melancólico o solo de Robert, no início do terceiro ato, tenha relação com meu desejo de identificar, na coreografia de Kristin, alguma ligação diferenciada com o

conteúdo, e isso não aparece. No episódio 2, ela participa apenas do coro, quando entram juntos todos os atores. Nos episódios 3 e 4, ela é uma das figuras que transitam pela cena de mistério. Quando toma a liderança da fala pela primeira vez em *Life and times*, na segunda cena do episódio 4, sua fala não é mais ou menos importante, e sua performance segue regras análogas às dos outros atores. Ressalto um detalhe de conteúdo nesse monólogo, que talvez apareça apenas para mim, na minha caça por sentido onde ele parece querer escapar. Kristin conta do período em que tocava flauta na filarmônica estadual, e o regente não gostava muito dela:

Tipo eu tava tão acostumada – a todo mundo – falar tipo: / “Você é a melhor flautista! Do mundo!” / Tipo – só recebendo elogios o tempo todo. / E – / Eu só lembro de uma vez que eu tinha tipo um SOLO, / E ele falou tipo / “Você não está tocando direito!” / E eu falei tipo “Ah meu Deus!” Tipo – Eu só achei que – ele foi muito cruel! (Nature Theater of Oklahoma, 2013c: p. 77).⁶²

Não sei em que medida a coincidência é calculada, mas, em seu primeiro solo como atriz em *Life and times*, com nove minutos de duração (de um total de dez horas do início do primeiro ao fim do quarto episódio), apesar de ser dela a experiência relatada, sua performance não me parece muito boa. No episódio 8, ela tem um solo musical, de cinco minutos de duração, e ela tampouco canta bem: Kristin não tem o preparo técnico, a afinação ou a beleza melódica na voz, como têm os que considero protagonistas de *Life and times*: Julie LaMendola, Anne Gridley e Robert Johanson.

Por um lado, enxergo, na concretização cênica de *Life*

⁶² “Like I was so used – to everybody – being like: / ‘You are the best flute player! Ever!’ / Like – just getting praise all the time. / And – / I just remember one time I had like a little SOLO, / And he was like / ‘You’re not playing it right!’ / And I was like ‘Oh my god! Like – / I just thought that – he was really mean!’”

and times, a proposição de uma forma comunal de apresentar o registro prévio, que, apesar de provocar leituras dúbias e intrincadas, flerta com a simplicidade e a democratização – a coreografia, afinal de contas, “não é tão difícil e qualquer um pode aprender” (Copper, *apud* Prinssen, 2010). Levando essa leitura um pouco adiante, ela poderia conduzir à ideia de que, na concepção estética do grupo, os atores se permitiriam errar livremente, fazer do seu próprio jeito, pois a falha não seria um problema, pois o objetivo seria investigar a verdade daqueles artistas, seus corpos cotidianos, sua linguagem e suas referências, por mais banais que pudessem parecer aos espectadores. Por outro lado, identifico critérios implícitos para se “tocar direito”, para se fazer bem, e, julgo que, devido à existência desses critérios, os diretores dão centralidade e dimensão aos solos de certos atores, e exploram a habilidade destes de executar propostas estéticas específicas – propostas que têm relação com a beleza e a potência das vozes cantadas (especialmente as de Julie e de Robert) e com o domínio de uma técnica de vocalizar as palavras do registro prévio com certo distanciamento e certa ironia (especialmente em relação a Anne e a Robert).

E uma tal identificação de protagonismos dirige a atenção para a divisão do tempo de cena. Não é irrelevante que espetáculos como *Dilacerado*, *Mi vida después* e *Airport kids*, ao disporem lado a lado os relatos de vida, provoquem a impressão de que as histórias têm mais ou menos o mesmo peso, que são igualmente importantes. Em *Life and times*, há uma só vida sendo relatada, recebendo toda a atenção, mas na apresentação cênica a divisão de tarefas dá destaque a alguns atores (que cantam melhor ou falam o texto de forma mais interessante), enquanto outros são relegados ao coro. E isso é significativo e está posto em questão pela obra, pois a promessa de um compartilhamento comunal aparece tanto no discurso dos artistas a respeito da obra como na cena instaurada

do primeiro episódio, na imagem das Spartakiadas e na tensão que ela evoca, contrastando figurinos e gestualidade associáveis a um regime socialista e o relato de uma infância vivida sob a égide do capitalismo norte-americano.

Chegarei novamente a essa questão, percorrendo outra linha argumentativa. Por ora, retomo o último dos eixos de análise que inicialmente elegi, para investigá-lo brevemente: a duração dos espetáculos.

*There's no way like the american way*⁶³

Como já afirmei, a gravação dos telefonemas com Kristin Worrall dá continuidade à forma de gerar material que o grupo adotara nos projetos anteriores. Segundo Kelly Copper e Pavol Liška, para *Life and times*, havia a intenção de obter outros relatos partindo da mesma pergunta feita a Kristin – “Você pode me contar a história da sua vida?” (Nature Theater of Oklahoma, 2013a: p. 4).⁶⁴ Kristin teria sido a primeira a responder a tal pergunta, em um telefonema de duas horas de duração, no qual seu relato cronológico chegava apenas aos oito anos de idade. Combinaram outro telefonema, e logo o projeto passaria a ser apenas sobre ela, embora ela mesma não o soubesse de imediato. Na cena inicial do episódio 3, os atores simulam um diálogo, em uma das raras vezes em que aparecem as palavras do interlocutor dos telefonemas (supostamente Pavol), no qual o interlocutor (indicado no texto

⁶³ O título do subcapítulo faz menção a uma imagem fotográfica de 1937, de Margaret Bourke-White, retratando o contraste entre o otimismo da propaganda de um *outdoor* e uma fila de desabrigados à época da depressão econômica norte-americana dos anos 1930. Cf. Ben Cosgrove. Behind the Picture: ‘The American Way’ and the Flood of ’37. Time.com, 24/3/2014. Disponível em: <<http://time.com/3879426/the-american-way-photos-from-the-great-ohio-river-flood-of-1937>>. Acesso em: novembro/2019.

⁶⁴ “Can you tell me your life story?”

como Alison) parece dar indicações a Kristin (indicada como Anne)⁶⁵ a respeito do seu modo de relatar:

ALISON: Só não quero que você tenha – / Que se apressar!

ANNE: Não! / Não –

ALISON: – Porque quanto mais longo, melhor! / Entende?

ANNE: É, quer dizer – / Está ótimo. / (*pausa*) / Hum...

ALISON: Então não – não – não deixe de fora nenhuma – / Não – / Não se sinta obrigada a resumir pra mim, ou algo desse tipo (Nature Theater of Oklahoma, 2013c: p. 5-6).⁶⁶

A paciência da escuta de Pavol e o incentivo que dá à forma imensamente detalhada de Kristin são estratégicos no sentido de produzir um material volumoso, potencialmente difícil de ser editado, e que acabaria levando-os a um espetáculo teatral de duração maior do que a média. A equivalência entre os longos telefonemas e o gigantismo dos espetáculos é citada repetidamente no material relacionado a *Life and times*: na introdução de Kelly à publicação da primeira peça, nos textos de divulgação e na recepção crítica. Mesmo quando só existia o episódio 1, os artistas prometiam que era apenas o início de um todo, imenso, que seria um dia mostrado em sequência, como um grande evento teatral.⁶⁷

⁶⁵ As indicações de Alison e Anne estão no texto publicado. No registro fílmico de 2013 em Berlim, quem diz o texto de Alison é Robert Johanson, e quem diz o texto de Anne é Anne Gridley.

⁶⁶ “ALISON: I just don’t want you to have – / To rush! / ANNE: No! / No – / ALISON: – ‘Cause the longer it is, the better! / You know? / ANNE: Yeah, I mean – / Sounds good. / (*pause*) / Um.... / ALISON: So don’t – don’t – don’t leave out any – / Don’t – / Don’t feel like you have to abridge it for me, or anything”.

⁶⁷ Nos anos de 2012 e 2013, os espetáculos de *Life and times* foram apresentados em sequência em várias localidades, frequentemente do primeiro ao quarto episódio, muitas vezes até o quinto, e poucas vezes incluindo o sexto. Há uma desestruturação da companhia em 2014, com a saída de alguns membros, notadamente Julie LaMendola e Anne Gridley, e os espetáculos deixam de ser apresentados. A

Em seu estudo sobre espetáculos de longa duração, Jonathan Kalb investiga a expressão “teatro maratona” (*marathon theater*), ressaltando certo sensacionalismo historicamente associado a ela, sugerindo que a divulgação de tais espetáculos, ao enfatizar sua dimensão diferenciada em relação à média, propositalmente influiria nas expectativas com as quais o público se dirige ao teatro.

Tanto para o teatro como para [...] outras atividades prolongadas, [o termo] “maratona” sugere um espetáculo grosseiro de masoquismo e charlatanismo, possivelmente um truque, mas também uma realização monumental, genuína e respeitável, e uma façanha de resistência. [...] “Maratona” sinaliza algo que o ouvinte sabe que é enganosamente embalado, mas ainda assim suspeita que é impressionantemente excessivo e, portanto, real, por baixo da superfície (Kalb, 2011: p. 19).⁶⁸

Observando que, nos anos 2010, o impacto de uma tal proposição é menor do que nas décadas anteriores, considerando sua relativa popularização (ao menos no panorama cultural da cidade de Nova York, de onde Kalb escreve), o interesse do crítico por tais espetáculos está relacionado à crença de que, apesar dos “bons ainda serem raros”, eles seriam representantes de um teatro que ainda é necessário, “que

partir de 2015, os filmes dos episódios 7, 8 e 9 passam a ser exibidos, geralmente em sequência. Os diretores, em declarações feitas em 2016, descartam a viabilidade tanto de produzirem o décimo episódio, que concluiria a sequência de telefonemas, quanto de apresentarem os episódios 1 a 9 em sequência, e os projetos teatrais e fílmicos realizados por eles desde então não dialogam diretamente com *Life and times*.

⁶⁸ “No less for theater than for [...] any other prolonged activity, ‘marathon’ suggests a crass spectacle of masochism and hucksterism, possibly a stunt, but also a monument of genuine and respectable achievement and a feat of endurance. [...] ‘Marathon’ signals something the listener knows is deceptively packaged but nevertheless suspects is impressively excessive, and hence real, underneath”. Tradução minha.

não é meramente engenhoso, edificante ou divertido, mas que é ambicioso de forma inspiradora, que congrega pessoas [...] e lembra a elas como era a arte quando ela importava muito mais para o sujeito médio do que importa hoje” (p. 22).⁶⁹ Para Kalb, o nível de engajamento que tais obras exigem do espectador está entre os principais fatores que o remetem a exemplos históricos como as tradições do teatro asiático, as festas dionisíacas da Grécia Antiga e os Mistérios do teatro medieval. Nos exemplos pontuais que elege do teatro das últimas três décadas, o crítico aponta como:

semearam o caos nos hábitos dos espectadores de teatro. Foram festas de resistência para o público e para os artistas, aprisionando-nos por dias e noites inteiros. [...] Além disso, essas obras longas ofereceram experiências raras e preciosas de meditação contínua; foram tônicos contra a “síndrome da pressa” da era midiática [...], geraram um sentimento inusual de comunhão pública, transformando multidões de consumidores atomizados em congregações de correligionários céticos, ou ao menos de cossofredores solidários (p. 2).⁷⁰

Os diretores Kelly Copper e Pavol Liška, por sua vez, citam o caráter transformativo da experiência de assistir a uma peça de longa duração, e também a demanda extraordinária

⁶⁹ “[...] theater that is necessary – by which I mean theater that is not merely clever, edifying, or entertaining but inspiringly ambitious, that gathers people together [...] and reminds them of what the art once looked and felt like when it mattered much, much more to the average person than it does today”.

⁷⁰ “they had all played havoc with normal playgoing routines. They were endurance feasts for their audiences as well as their performers, holding us for whole days and evenings at a time. [...] For another thing, these long works offered rare and precious experiences of sustained meditation; each had been a tonic against the endemic ‘hurry sickness’ of the media era [...] they generated an uncommon sense of public communion that transformed throngs of atomized consumers into congregations of skeptical co-religionists, or at least consciously commiserating co-sufferers”.

imposta ao espectador:

[Pavol Liška:] Se você faz um filme de 95 minutos, os executivos de Hollywood vão te dizer: “Não, não, você precisa cortar os cinco minutos a mais”. Se é um espetáculo de dança, e tem mais do que uma hora e cinco minutos, é longo demais. De algum modo, todos nós atribuímos a esses eventos limites de tempo que parecem confortáveis. Eu entendo! Pra maioria das pessoas, é o que elas querem. Mas pra mim? Eu nunca fui transformado – física, mental e emocionalmente – por essas experiências. Eu tento criar pros outros as experiências que me transformaram.

[Kelly Copper:] [...] Então o que estamos pedindo é mais tempo do que esse – sabe? – do que esse assunto [*subject*] merece. Mais tempo do que nós merecemos. Estamos pedindo ao público mais empenho do que o habitual para eles. É isso que tem sido excitante sobre a maratona. É assim: “Estou fazendo uma escolha que é, de algum modo, igual à escolha que os atores estão fazendo para estar em cena” (Copper; Liška, *apud* Ting, 2013).⁷¹

Há duas considerações a serem feitas a respeito dessa defesa dos diretores em favor da forma estendida. Primeiramente, a demanda de Pavol Liška por uma experiência transformadora é perfeitamente consonante com o elogio de Jonathan Kalb

⁷¹ “[Pavol Liška:] If you make a movie that’s even 95 minutes, the executives in Hollywood will tell you, ‘No, no, you must cut the five minutes’. If it’s a dance performance, and longer than an hour and five minutes, it’s too long. Somehow we have all put these time brackets on these events that somehow are comfortable. I understand! Most people, that’s what they want. But for me? I have never been transformed – and that’s physically and mentally and emotionally! – having those experiences. I just try to create the experiences for other people that have transformed me. [Kelly Copper:] [...] So what we’re asking for is more time than this – you know – than this subject deserves. More time than we deserve. We’re asking the audience to make a bigger commitment than they’re used to. That’s been the exciting thing about the marathon. It’s like: ‘I’m making a choice that’s somehow equal to the choice that the actors are making to do this’”. Tradução minha.

às experiências teatrais ambiciosas,⁷² e mesmo a multiplicidade ambivalente de sentidos associáveis a uma “maratona” é desejável para a proposta do grupo. Aponto, portanto, para o fato de que a escolha pela forma estendida é uma resposta programática relativamente comum no contexto artístico em que estão inseridos, em vez de ser uma exigência específica da forma dos telefonemas: a escolha é anterior, e está implícita no modo como conduzem a geração do material prévio.

A fala de Kelly Copper lança mão de outra ideia: o espetáculo de longa duração demanda dos espectadores não só mais tempo do que o habitual para eles, mas também mais tempo do que esse “*subject*” merece – e a tradução mais comum para essa palavra é “assunto, tópico, tema”, mas ela também pode significar “sujeito de experiência, cobaia”.⁷³ O desafio não está só nos limites de tempo convencionados pelo teatro mais usual, mas, especialmente, na falta de importância daquilo a que o público vai dedicar tanto tempo. É o problema não é o tema – a autobiografia, a história de uma vida – mas o sujeito tomado como cobaia desse experimento artístico – Kristin Worrall. Charles Isherwood, em crítica elogiosa no *New York Times*, sintetiza *Life and times* como uma “jornada minuciosamente detalhada e monumentalmente longa, pelos altos e baixos nada excepcionais de uma mulher” (Isherwood, 2013).⁷⁴

A falta de excepcionalidade da vida de Kristin está no centro de *Life and times*. Kristin não é sequer particularmente desinteressante; sua história de vida é comum, parece muitas

⁷² A diversidade dos exemplos analisados por Jonathan Kalb e a acuidade de suas observações sem dúvida complexificam a impressão de resgate melancólico que talvez minha breve citação tenha atribuído a seu estudo.

⁷³ Cf. Michaelis, 2019b. Kelly Copper chega a engasgar antes de falar a palavra, como indica o trecho “– sabe? –” (citei da transcrição, mas também conferi esse instante na gravação em áudio da entrevista), como se percebendo subitamente (ou calculando) a duplicidade que a escolha do termo geraria.

⁷⁴ “[...] minutely detailed, monumentally long journey through one woman’s unexceptional ups and downs”. Tradução minha.

outras, considerando o grupo social ao qual pertence – a classe média norte-americana, amplamente retratada por filmes e séries televisivas difundidos mundo afora. Sua experiência nada tem de surpreendente em relação a esse modelo (ou, se tem, não é simples de se ver). Sua forma de relatá-la tampouco contém em si a autocrítica da própria irrelevância, exceto em alguns momentos pontuais, como na última cena do episódio 3, em mais um breve diálogo com o interlocutor dos telefonemas:

ANNE: Eu sinto que eu estou TOOOtalmente gaguejando pra você, tipo... / Isso foi tipo um – / Só uma CONFUSÃO de nada que eu acabei de te falar. / Tipo NÃO é a minha história de vida! / Só uns... / Uns FLASHES estranhos de / Experiência talvez. / Sabe, não é realmente... / Espero que você não esteja buscando uma história de vida.

ALISON: Eu não estou buscando nada. / Você me deu o que quer que seja que eu estou buscando (Nature Theater of Oklahoma, 2013c: p. 68).⁷⁵

Não interessa (ao grupo ou a esta análise) avaliar se as palavras de Kristin constituem uma “história de vida”, se são “flashes de experiência” ou qualquer outra coisa. Fato é que a forma como se acumulam balbucios e detalhes irrelevantes, na cena de *Life and times*, parece sugerir a presença de um editor ineficaz, que deveria ter cortado melhor, selecionando o que fosse mais importante, construindo a dramaturgia a partir de uma inteligência crítica sobre o material. Apontei, em outros capítulos, para problemas no uso dessa inteligência: Daniela Pereira de Carvalho, em *Dilacerado*, teria simplificado demais

⁷⁵ “ANNE: I feel like I TOOOtally babble to you, like... / That was like a – / Just a MESS of nothing I just told you. / Like it’s NOT my life story! / Just these weird... / These weird like FLASHES of / Experience I guess. / You know, it’s not really... / I hope you’re not looking for life story. / ALISON: I’m not looking for anything. / You gave me whatever I’m looking for”.

a experiência dos relatores, em função de sua legibilidade; Lola Arias, em *Mi vida después*, teria organizado programaticamente os relatos, atribuindo a eles o sentido de resistência; e Leonardo Moreira, no solo de Luciana Paes em *Ficção*, teria apresentado uma narrativa de superação disfarçada de narrativa de fracasso.

A impressão que se tem em *Life and times* é que Kristin falou o quanto quis – seguindo diretiva citada no corpo da obra, “Porque quanto mais longo, melhor!” – e que ninguém pôde lançar um olhar sobre esse material para escolher quais os melhores pedaços a serem levados à cena. Essa impressão é causada, principalmente, como já afirmei, pela correspondência estrutural entre o início e o fim dos episódios e o início e o fim dos telefonemas, e pela suposição de que a profusão de detalhes e balbucios é resultado de uma transcrição fiel à íntegra do registro. Sugiro ainda, avançando em minha hipótese, que o modo de levar o registro à cena perpetua a impressão de que se é incapaz de produzir uma visada crítica, já que o espetáculo demonstra ter dificuldade de criar hierarquias perceptivas, que apontem o que é mais ou menos significativo.

Enxergo, portanto, a proposição de uma forma cênica que planifica a experiência de Kristin: pois se o texto falado ou cantado pelos atores segue, se as experiências narradas variam, ininterruptamente, um fato de cada vez, uma sensação após a outra, um desfile de parentes, vizinhos, amigos, situações únicas, que só ela viveu, mesmo que pareçam clichês, mesmo que se assemelhem a outras narrativas, se os detalhes não param de se acumular, formando uma pilha na qual o próximo elemento é sempre diferente do anterior, em contrapartida, o que acontece no palco do teatro varia pouquíssimo, como minhas descrições insistem em sugerir.

Não há alteração significativa, ao longo do mesmo episódio, nos figurinos (ficam apenas mais suados, resultado do esforço decorrente do jogo), na iluminação (há variação pontual

em raros instantes), ou nos elementos cenográficos (alguns adereços entram e saem de cena nas coreografias do episódio 1, confetes são jogados para o alto no fim do episódio 2, mas nada muda para além disso). Por vezes, um elemento distinto é introduzido, mas sua aparição é rápida e sem consequência – como, por exemplo, quando Gabel Eiben canta vestido de coelho no episódio 1, em consonância com um trecho do relato no qual Kristin descreve as cestas de doce que ganhava na Páscoa; ou quando entram atores vestidos de alienígenas no fim dos episódios 2 e 4, sem que sua interação com os outros atores produza alguma transformação.

Outros elementos cênicos, tais como a trilha sonora e a gestualidade corporal e vocal, apesar de variarem intensamente, estão atrelados a um mesmo tema ou modo de funcionamento, que, uma vez apresentado, não parece progredir, regredir, interromper-se ou produzir alteração significativa de intensidade. A trilha sonora quase nunca promove repetições cíclicas, mas tampouco se aventura para fora do tema melódico dominante do episódio. A forma de cantar ou de falar dos atores é versátil e flutua entre registros distintos, mas esses registros já estão dados desde a primeira aparição de cada um desses atores. Sua movimentação pelo espaço, apesar de produzir inúmeras configurações de visualidade, opera com uma escassez de células gestuais, e a impressão que se tem é que os mesmos gestos reaparecem regularmente.

Essa monotonia, resultado da insistência por um longo tempo nos mesmos elementos e procedimentos, tanto visuais quanto sonoros, promove um efeito que está, julgo, diretamente ligado à intencionalidade dos artistas. Proporei uma variação à leitura que vem implicitamente acompanhando minha análise até este ponto, a leitura de que Pavol Liška e Kelly Copper seriam indiferentes ao conteúdo do relato, e, justamente por isso, seu olhar não criaria hierarquias, pois não estariam preocupados em refletir sobre o conteúdo, preferindo

apenas jogar com os elementos da vida de Kristin, como se ela fosse cobaia de um experimento cênico e não um tema relevante.

Proponho um deslocamento dessa leitura, um golpe de percepção. Inverto a indiferença declarada por Pavol, e lanço mão de uma ideia diametralmente oposta: esse conteúdo provoca nos artistas assombro, e é esse assombro que impulsiona a criação. A razão pela qual, segundo a lógica dessa nova hipótese, os artistas não poderiam produzir uma leitura mais interventora sobre o material prévio é que eles muito se interessariam por ele, e seriam de tal forma tocados pelo discurso de Kristin que não conseguiriam dele tomar distância.

Diante desse impedimento, dessa paralisia, suas tentativas de ilustrar o relato não seriam irônicas, mas disfuncionais: para mostrar a infância nos Estados Unidos, reinvocam os gestos monumentais dos espetáculos olímpicos de regimes socialistas; para narrar a idade escolar, operam um sistema de cores cuja lógica não está clara; os mistérios da adolescência são processados pela forma de uma peça clichê de Agatha Christie. E apesar dessas montagens de contextos díspares, a aparência é de que, em alguma medida, se consegue produzir sentidos reconhecíveis e mesmo inofensivos – uma infância alegre, uma rebeldia simpática, um suspense engraçadinho. Mas, como tentei mostrar, há algo na construção que instiga permanentemente à desconfiança.

Para justificar minha inversão de perspectiva, investigo um pouco melhor a chave oferecida pela visualidade do episódio 1 de *Life and times*: a biografia do diretor Pavol Liška. Segundo seus relatos, ele teria chegado aos Estados Unidos aos 18 anos, tendo passado a infância e a adolescência em uma cidade pequena da antiga Tchecoslováquia. Até então, seu único contato com o teatro teria sido por meio de fitas cassete, que continham registros de espetáculos em áudio. Isso teria produzido nele uma espécie de fixação por essa mídia, e,

segundo Florian Malzacher, o diretor teria inúmeras horas de conversas gravadas com pessoas próximas dele, “sem ideia do que fazer com essa abundância”, motivado pelo “desejo de gravar tudo, ‘como uma possibilidade para estar vivo e se sentir vivo’” (Malzacher, 2012: p. 116).⁷⁶

Essa paixão por captar a realidade em áudio – ideia que eu havia apontado anteriormente em citação de *No Dice*, intuindo haver naquele trecho da peça uma transcrição de palavras faladas pelo próprio Pavol – faria do diretor um colecionador compulsivo, e não necessariamente um bom curador de seus registros documentais, assim parece sugerir a citação de Malzacher. Mas não pela razão que inicialmente supus – a vulgaridade do relato de Kristin, sua falta de valor –, e sim pela cegueira de alguém que não domina a lógica de organização de sua coleção, pois ela é o próprio impulso de vida. Nesse sentido, fazer gravações, assim como a tomada de notas por Richard Foreman, toca em “ideias importantes [...] que existem, por exemplo, no inconsciente” (Foreman, 1993: p. 13).

E, é preciso perceber, o relato de vida de Kristin Worrall não é nada vulgar. Pois a infância de Kristin não foi a infância de Pavol, mas talvez algo sobre o qual, quando criança, ele ouviu em fitas cassete. Há um olhar de estrangeiro em jogo – não apenas o meu olhar, como sugeri no início do capítulo, mas também o de Pavol. Escutar sobre a vida de Kristin também é percebê-la como desejável, sedutora, distante, algo que o próprio Pavol não experimentou, e algo que ele perseguiu, abandonando a Checoslováquia rumo aos Estados Unidos, onde se naturalizou.

Então, usando essa chave biográfica, em vez de afirmar que a história de Kristin é a história de todos nós (leitura de muitos críticos, apoiada por declarações dos próprios

⁷⁶ “There was no idea of what to do with the abundance, only the desire to record everything, ‘as a possibility for feeling alive and to be alive’”. Tradução minha.

artistas),⁷⁷ pode-se dizer, ao contrário, que ela é mítica e inatingível. Se nos parece tão próxima, que se culpe a influência cultural massificante dos Estados Unidos sobre o resto do mundo. Talvez esteja aí uma razão de o grupo ter obtido tanto sucesso fora dos Estados Unidos, e ser irrelevante no seu próprio panorama nacional, exceto em Nova York: é preciso distância para perceber a vida relatada em *Life and times* não como mera tentativa de retrato, mas reconhecendo a potência problemática do desejo despertado pela difusão em escala global do *american way of life*.

Cito essa expressão em inglês sem apontar para um conjunto de conceitos, como estudos de outras disciplinas já o fizeram, mas me referindo a uma ideia adaptável a diferentes sonhos e contextos, um desejo por uma vida mais plena em outro lugar, onde se afirma haver liberdade e prosperidade. Se *Life and times* inspira fascínio, em contrapartida, o espectador precisa conviver com abismos na percepção: pistas escorregadias, regras inacessíveis, corpos pouco sinceros. O próprio desconforto físico causado pela maratona parece simular um bombardeamento cultural, proporcionando um espaço público de coabitação com essas referências norte-americanas, no qual elas estão próximas e são contagiantes, mas inevitavelmente se tornam excessivas, levam-nos à chateação e potencialmente à crítica.

Eu me divirto muito assistindo aos registros dos espetáculos em vídeo, algo me mantém estranhamente preso, desejando ouvir a próxima revelação, tentando cantar junto com os atores (mas a música não se repete, não há refrão, não consigo). Apesar disso, a imagem me parece também opressora e também ridícula, o que me remete novamente à metáfora de Richard Foreman – o texto prévio é como um alienígena

⁷⁷ Pavol Liška teria afirmado, ao introduzir uma sessão pública dos últimos episódios de *Life and times*: “Se você quiser saber o que aconteceu nos episódios anteriores, é só você imaginar sua própria vida – tudo o que aconteceu com você antes dos 24 anos de idade” (Liška, *apud* Tamler, 2016). Tradução minha.

que veio à Terra, e os atores em cena tentariam extrair seu veneno. Talvez aqui se desfrute do clichê massificante porque ele foi compartilhado de forma atenuada, ele está quebrado, disfuncionalizado, e por isso o espectador pode se confrontar com o que há nele de sedutor e de maléfico, nem submergindo diante de sua força opressora nem se colocando confortavelmente à distância.

Finalizo minha análise dessa obra com uma imagem do episódio 2 de *Life and times*, do início do terceiro ato. Nesse instante, pela primeira vez no espetáculo, os atores passam do canto à fala, especificamente a atriz Anne Gridley, que tem um solo de sete minutos. Essa cena vem imediatamente após a primeira aparição do coro completo, de aproximadamente vinte atores, que durante dez minutos executa uma série de ações coreográficas, inclusive cantando em uníssono alguns trechos. Dessa explosão de cores, gestos e vozes, passa-se a uma cena que parece intimista: saem todos, restando apenas três atores, a luz diminui de intensidade, mantendo-se um foco aceso no centro do palco, direcionado a Anne. A trilha sonora passa a um tema mais delicado, menos carregado de instrumentação, que começa alegre e, dois minutos depois, torna-se mais simples, ganha uma qualidade meditativa, repetindo-se um ciclo melódico de vinte segundos pelos cinco minutos seguintes. O contraste radical entre a explosão do coro e a intimidade recém-estabelecida chama a atenção do espectador, sobretudo pela passagem ao registro falado: ainda que o espetáculo não pare, ele seleciona esse momento, enquadra-o, escolhe-o e dá destaque a ele.

Anne narra o momento do “primeiro beijo de verdade” de Kristin Worrall, com Pete Jackson, um rapaz que ela descreve como “perturbado”, “furioso” e “atraente”,⁷⁸ com quem

⁷⁸ “And he was very... / Like he was like – / This kid who seemed very like – / Heh! / I wanna say ‘*disturbed!*’ / But he just seemed like – / I don’t know / Like kind of an *angry* kid. / But he was very *cute*” (Nature Theater of Oklahoma, 2013b: p. 90, grifos meus).

andava de mãos dadas apesar de pouco conversarem. O contato dos dois foi passageiro, eles se conheceram de férias em um *resort*, seus pais eram colegas de trabalho, e depois dessas férias nunca mais se viram. Ela acabou sabendo que ele tinha depressão, e que se matou, tempos depois. Kristin narra muitas outras primeiras experiências, mas, suponho, algo nesta chama a atenção dos artistas, talvez a associação de um momento fugaz à morte (ainda que distante e cuja causa é apenas intuída), e eles escolhem sublinhá-la.

E o corpo que aparece, individualizado sob uma luz central, olhado atentamente por dois outros atores (Julie LaMendola e Robert Johanson), aponta, julgo, para o melhor substituto possível, em *Life and times*, para um ator tocado pelo relato de vida – um relato que não é exatamente o seu, que é um clichê, mas que ainda assim é digno de encantamento e espanto. Anne Gridley começa o monólogo demonstrando uma alegria coerente com o momento de férias em família: sorridente, ela fala de forma fluida e ágil; percebem-se as pausas entre os pedaços de frase (separados, no texto, pela quebra do verso), mas são bastante curtas. Há algo de sutilmente infantil e afetado na sua alegria, como se quase representasse uma criança. Mas talvez essa impressão advinha do fato de que pela primeira vez em *Life and times* alguém fala como se estivesse relatando, e não fazendo música com as palavras. Sua pose inicial, fixa, é esquisita: as pernas tortas e as mãos coladas às costas reforçam a impressão de que haveria uma tipificação. Logo a pose se modifica sutilmente: a atriz traz as mãos das costas para a cintura, com uma sequência de gestos mínimos, executados lentamente. Essa pequena coreografia não entra em relação com o fluxo da fala, e acontece de modo tão localizado que parece desligada do resto do corpo.

Quando a história alegre passa ao relato do beijo, Anne perde o sorriso, e as pausas entre os pedaços de frase ficam progressivamente maiores, perdendo a regularidade e dando

lugar a longos silêncios inesperados. A afetação infantil que notei em sua forma de falar ainda está presente, só não carrega mais tanta alegria. Aparece no semblante de Anne uma espécie de embaraço, que vai aos poucos se agravando. Suas partituras de gestos, compostas por movimentos dos braços e do torso, conduzem-na por poses que seriam viáveis a uma representação realista de um corpo que profere um relato público, mas geram estranheza tanto o caminho de uma pose a outra quanto o fato de que as poses permanecem fixas por muito tempo.

Anne chega a um estado que parece de perplexidade, e essa qualidade é legível no incômodo estampado no seu semblante, no tamanho das pausas, na delicadeza com que executa os gestos, e na forma de vocalizar as frases. Em vários instantes, a sonoridade das palavras parece sugerir que a atriz estaria tocada por alguma emoção intensa. Mas a forma sonora varia bruscamente de uma frase a outra, quando é interrompida pela pausa, e, assim, a expressão não tem continuidade. A sequência gestual nunca deixa de parecer artificiosa, como se fosse



Life and times
Episode 2,
captura
de tela do
registro
em vídeo.
No palco:
Anne
Gridley.

uma tarefa submetida a algum tipo de aleatoriedade. Mas há também uma inteireza no corpo que executa esses gestos, uma certa melancolia que contamina a figura por inteiro.⁷⁹

Quando ela fala que o rapaz morreu, a expressão em seu rosto é a de quem poderia chorar naquele instante. Sua inflexão vocal não simula o choro, mas parece denunciar a presença de alguma dor pujante. Essa carga emocional não faz com que os índices da construção sonora desapareçam – o modo de aproveitar os balbucios, a pronúncia precisa das vogais até o fim da frase, a forma de musicar ligeiramente as palavras. Ou seja, a seleção de um momento específico do relato de Kristin, com o qual os artistas parecem se importar especialmente, leva a um corpo que mostra se sensibilizar com o conteúdo do relato, mas esse corpo não está fora da representação, do esquema de jogo que a encenação engendra.

O último gesto de Anne Gridley antes de terminar a fala é o de coçar a perna. Ela flexiona o torso para se abaixar, e com isso dá a impressão de que estaria absolutamente destacada da intensidade do momento (pois quebra a configuração ereta do corpo com um gesto banal, justamente quando deveria estar mais tocada) e ao mesmo tempo completamente presente (pois teria sentido coceira na perna, talvez, e nada mais natural do que coçar). Gosto muito da ironia sutil desse gesto: acho ele sonso, dissimulado, e mesmo assim pleno de perplexidade. Ele perpetua minha desconfiança de que talvez a imagem esteja quebrada apenas na minha cabeça, e sinto-me livre para me envolver afetivamente com ela e também rir dela.

⁷⁹ Descrevo essa cena a partir do registro do segundo episódio de *Life and times* em Viena em 2010. No registro de Berlim em 2013, algo nessa cena de Anne Gridley parece ter se perdido ou se transformado – os tempos são mais curtos, mais regulares e mais previsíveis, a infantilidade é mais sutil, as trocas de pose são mais rápidas e os gestos menos delicados. Ainda que a partitura vocal e corporal pareça ser a mesma, a atriz parece menos tocada, e a cena de forma geral é mais fria. Inclusive os dois outros atores não olham para ela com a mesma atenção: estão mais próximos entre si e olham apenas para a frente.

A imagem da dor para Sophie Calle e para o Forced Entertainment

Retomo, por fim, um trabalho artístico que por dez anos me acompanhou, e periodicamente escrevia sobre ele, citava-o para alguém, lembrava-me de algum aspecto seu. Em outubro de 2006, quando assisti ao espetáculo teatral *Exquisite pain*¹ – realizado pelo grupo britânico Forced Entertainment, baseado em *Douleur exquisite*, de Sophie Calle –, não mensurei estar diante de uma obra que por tanto tempo retomaria minha atenção. Havia nela tal simplicidade de recursos, tal evidência na apresentação da materialidade, que apenas aos poucos percebi que ela se tornava referência para minha reflexão artística e crítica. Fui recuperando pedaços seus ao longo do tempo: vi uma parte da instalação de Sophie Calle em visita ao Centre Georges Pompidou, comprei o livro homônimo publicado pela artista, assisti novamente a trechos do espetáculo britânico na Internet, e, por último, encontrei o vídeo com o registro completo desse espetáculo.²

Sugiro, com esse breve depoimento introdutório, que só depois de repetidas visualizações de trechos da obra, minhas percepções ganharam consistência, como se para desenvolvê-las tivesse sido necessário um período de latência. Porém, quando revi o espetáculo completo em vídeo, em 2016, nos últimos meses da escrita de minha tese de doutorado, esse reencontro não transtornou minha percepção como eu imaginava

¹ Assisti ao espetáculo *Exquisite pain* no Rio de Janeiro, no Sesc Copacabana, como parte da programação de 2006 do festival Riocenacontemporânea. Para essa edição do festival, o Forced Entertainment trouxe também o espetáculo *Bloody mess*, a que assisti no Teatro Carlos Gomes.

² O registro em vídeo de *Exquisite pain*, lançado oficialmente pelo Forced Entertainment, foi filmado em uma apresentação no Riverside Studios, em Londres, em novembro de 2005.

que o faria. Muitas de minhas impressões anteriores, registradas por escrito, ainda se verificavam, enquanto outras caíram por terra, o que me pareceu comum, considerando que muitos detalhes haviam sido preenchidos pela imaginação, e que eu era bem mais jovem quando primeiro escrevi a respeito da obra.³ Mas, além disso, estranhei em mim certa frieza analítica – me vi empenhado em contabilizar a sequência das fotos, a anotar detalhes sem importância, sem me envolver da mesma forma.

Douleur exquise

Douleur exquise, de Sophie Calle, toma como ponto de partida a confissão de uma dor, advinda de um rompimento amoroso. Utilizando-se de elementos autobiográficos, Calle combina relatos textuais com imagens fotográficas, no esforço declarado de expor e expurgar a dor sofrida. Apresentada primeiramente em 2003, a obra tomou a forma de uma sequência de painéis, expostos em museus e galerias, e de um livro, publicado pela editora Actes Sud.⁴ Em ambos os formatos, ela se divide em três seções. A primeira seção, intitulada “Antes da dor”, tem a seguinte introdução:

Em 1984, o Ministério das Relações Exteriores me concedeu uma bolsa de estudos de três meses no Japão. Eu parti no dia 25 de outubro sem saber que tal data marcaria o início de uma contagem regressiva de 92 dias, que culminaria em um rompimento, banal, mas que eu vivi como o

³ Primeiro escrevi sobre *Exquisite pain* em outubro de 2007, em artigo para uma disciplina da graduação em Teoria do Teatro, que eu então cursava na UNIRIO. Nos anos seguintes, alguns escritos o sucederam.

⁴ O livro foi também traduzido para o inglês, com o título *Exquisite pain*, publicado em 2004 pela Thames & Hudson. A versão em inglês tem o mesmo formato e a mesma diagramação do original em francês.

momento mais doloroso da minha vida. Eu culpo essa viagem por isso (Calle, 2003: p. 13).⁵

Em seguida, visualiza-se uma série de fotografias. Cada uma está marcada por um carimbo em vermelho, com uma inscrição, composta por um texto fixo e um número variável: “doulleur J-XX” (na versão em inglês “XX days to unhappiness”),⁶ sendo que XX varia de 92 até 1, e aparecem todos os números desse intervalo, em ordem numérica decrescente. As fotos, supostamente capturadas na viagem supracitada ao Japão, entre 1984 e 1985, estão organizadas como se compusessem um diário de viagem. Mostram espaços pelos quais a artista teria passado, quartos de hotel, objetos, monumentos, bilhetes de viagem, impressos diversos, cartas e notas escritas a mão, fotos de si e de outros, em preto e branco e coloridas, visadas panorâmicas e planos detalhe. Acompanhando algumas das fotos, há escritos que contextualizam a imagem na narrativa da viagem, sendo que a maioria deles está endereçada a “meu amor”. Com essa sequência, Calle parece promover uma contagem regressiva até o dia da instauração de sua infelicidade.

Na segunda seção, aparece ampliada uma única foto.⁷ Nela, vê-se uma cama, com cabeceira de madeira escura. À direita, uma mesa de cabeceira também de madeira. Sobre a mesa há um cinzeiro transparente e um abajur de haste dourada. A cama está forrada com um lençol branco, levemente

⁵ “En 1984, le ministère des Affaires étrangères m’a accordé une bourse d’études de trois mois au Japon. Je suis partie le 25 octobre sans savoir que cette date marquait le début d’un compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j’ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J’en ai tenu ce voyage pour responsable”. Tradução minha.

⁶ Em português, a frase seria “XX dias antes da dor”, ou então “XX dias até a infelicidade”. Tradução minha.

⁷ Cf. reprodução digital da página análoga na publicação impressa. Sophie Calle. *Exquisite pain*. Londres: Thames & Hudson, 2004. Disponível em: <http://66.media.tumblr.com/tumblr_ma7cio0Vbe1qaihw2o1_1280.jpg>. Acesso em: novembro/2019.

amassado, como se tivesse sido recentemente usada. Sobre ela há um travesseiro com fronha branca, ligeiramente à esquerda, e um telefone vermelho, mais à direita, um modelo antigo de telefone de disco. O receptor do telefone está no gancho e há um fio preto ligando-o ao fundo da cena. Vê-se apenas a metade superior da cama. O telefone está quase centralizado na horizontal e ocupa a parte inferior da imagem. O abajur está desligado. Há uma luz cuja fonte não se identifica, e ela ilumina o ambiente uniformemente, aparecendo refletida na cabeceira da cama e na haste do abajur. Vê-se, ainda, um pedaço do papel de parede, na parede bege atrás da cama, com padrão floral na cor verde, no topo da figura.

A imagem ilustra o momento da inflição da dor, a dor para a qual as fotos de viagem apontam. A centralidade dessa dor no sistema sógnico da obra está pontuada, a princípio, tanto pela contagem regressiva como pelo tamanho comparativamente avantajado dessa reprodução fotográfica no espaço do museu. A legenda da imagem – “25 de janeiro de 1985, 2 horas, quarto 261, Hotel Imperial, Nova Déli” (2003, p: 198)⁸ – é precisa, mas não dá informações sobre a dor, nem explicita causa ou contexto.

Tal lacuna de conteúdo é preenchida pela terceira seção, “Depois da dor”, que tem o seguinte texto introdutório:

De volta à França, em 28 de janeiro de 1985, eu escolhi contar meu sofrimento em vez de meu périplo. Em contrapartida, perguntei a meus interlocutores, amigos ou encontros casuais: “Quando na sua vida você mais sofreu?” Essa troca terminaria quando eu tivesse esgotado minha própria história de tanto tê-la contado, ou mesmo relativizado minha dor diante da dor dos outros. O método foi radical: em três meses eu estava curada. Concluído o exorcismo, temendo uma recaída, abandonei meu projeto. Para exumá-lo quinze

⁸ “25 janvier 1985, 2 heures, chambre 261, hôtel Imperial, New Delhi”.

anos mais tarde (p. 202-3).⁹

Em consonância com tal proposta, deparamo-nos com uma série de painéis com relatos por escrito, atribuíveis tanto à vida da própria artista quanto à de seus conhecidos. Eles estão dispostos em duplas: na esquerda, em painéis de fundo preto com letras brancas, a artista conta detalhes do término de seu relacionamento amoroso com M., consumado no dia 25 de janeiro de 1985, por telefone, no quarto 261 do Hotel Imperial, em Nova Déli, esmiuçando também o histórico da relação com o então namorado; na direita, em painéis de fundo branco com letras pretas, indivíduos cujos nomes não são citados contam experiências de sofrimento. Cada painel de fundo preto tem, acima do texto, a reprodução de uma mesma foto, a foto da segunda seção, a da cama com o telefone vermelho.¹⁰ Cada painel de fundo branco tem, acima do texto, uma foto diferente, relacionada ao relato nele contido. Essas duplas de painéis se encontram espalhadas pelo espaço da galeria, e há a indicação de uma ordem correta para visualizá-las.¹¹ Não há incoerências nos múltiplos relatos de Calle, sua história se repete com a adição de alguns detalhes e a síntese de outros.

⁹ “De retour en France, le 28 janvier 1985, j’ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j’ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune: ‘Quand avez-vous le plus souffert?’ Cet échange cesserait quand j’aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale: en trois mois j’étais guérie. L’exorcisme réussi, dans la crainte d’une rechute, j’ai délaissé mon projet. Pour l’exhumer quinze ans plus tard”.

¹⁰ O enquadramento da imagem é ligeiramente diferente na terceira seção, evidenciando melhor a mesa de cabeceira à direita, sendo possível ver (na foto digital ampliada) um cartão, no formato de um calendário de mesa, no qual se lê “Hotel Imperial”, além de um bloco de notas e uma plaqueta de pendurar na porta.

¹¹ O livro mantém a organização em duplas, os painéis pretos ficam na página à esquerda da brochura e os brancos à direita. Em museus, frequentemente a obra é exposta com um conjunto reduzido de painéis. Cf. reprodução fotográfica de três duplas de painéis expostas no Centre Georges Pompidou. Disponível em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-beaute/images/xl/13_calle.jpg>. Acesso em: novembro/2019.

Os relatos anônimos, por sua vez, não estão ligados uns aos outros, ou seja, não há evidência de conexões narrativas entre os indivíduos e situações. Todos os relatos são redigidos na primeira pessoa do singular.

Assim como na primeira seção, há uma numeração ordenando a série de painéis. O relato de cada painel preto se inicia com a mesma frase: “Há *XX* dias, o homem que eu amo me deixou”,¹² sendo que *XX* varia de 5 a 99, em ordem numérica crescente, e nem todos os dias desse intervalo de tempo são citados. No penúltimo painel de fundo preto (“Há 98 dias [...]”), ao invés de *amo* a palavra é *amava*, deslocando assim o amor para o passado, em consonância com a afirmação introdutória de que a artista se teria “curado” em três meses. O esmaecimento gradual da dor é também indicado pela diminuição na extensão dos textos atribuíveis a Sophie Calle, e pela cor da letra sobre o painel preto, que vai se confundindo com a cor do fundo, variando, em tons de cinza, do branco do 5º dia ao preto ilegível do 99º dia.

Exquisite pain

A adaptação teatral do *Forced Entertainment* para a obra de Sophie Calle restringe-se à terceira seção, alternando os relatos de dor de Calle com os relatos anônimos. No palco, uma atriz é responsável pela vocalização dos relatos de Calle e um ator pela vocalização dos relatos anônimos. Durante toda a performance, ambos permanecem sentados, cada um atrás de uma mesa, sendo que sobre cada mesa há uma garrafa d’água, um copo e o roteiro do espetáculo, que os atores leem. A mesa da atriz está mais à esquerda, e a do ator mais à direita. Há, no fundo do palco, ao centro, um letreiro neon de cor azul, com o título da peça em letras minúsculas (não há objeto visual

¹² “Il y a *XX* jours, l’homme que j’aime m’a quittée”.



Exquisite pain, foto de cena. No palco: Claire Marshall e Richard Lowdon. Fotógrafo: Hugo Glendinning.

análogo na obra de Calle). Acima de cada um dos atores, há um monitor que alterna imagens fotográficas: a foto do Hotel Imperial aparece à esquerda quando fala a atriz, e as fotos relacionadas aos relatos anônimos aparecem à direita quando fala o ator. A disposição física dos atores e das fotos replica, de certo modo, a diagramação dos painéis, e o fato de os atores não se deslocarem pelo palco ao longo do espetáculo contribui para a impressão de uma paridade visual entre palco e museu. Em lugar da distensão espacial dos painéis, há na performance a distensão temporal da fala, e os atores apresentam os relatos em voz alta na mesma sequência da obra original.

Diferentemente dos espetáculos que venho analisando neste ensaio, a leitura de *Exquisite pain* pelo Forced Entertainment apropria-se de um material artístico construído prévia e independentemente. O grupo não esconde essa referência, mas a evidencia, inclusive replicando aspectos da visualidade da obra impressa, bidimensional, no palco

tridimensional do teatro. Em sua apropriação, não chegam a editar os textos, a trocar a ordem dos relatos, a suprimi-los ou a propor relatos inéditos, pois, nas palavras do diretor Tim Etchells, “a maior parte do que precisávamos fazer era exercer nossa moderação. Há algo de tão perfeito na declinação do texto de *Exquisite pain*, que nosso desejo mais intenso foi, e permanece sendo, o de deixá-lo estar ali, da forma mais simples possível” (Etchells, 2005).¹³

O interesse por uma fidelidade ao material de arquivo que se escolhe levar à cena, explícito na fala de Etchells, já foi tema de debate no capítulo anterior, especialmente no tocante à noção de *verbatim*, que associei a espetáculos do Nature Theater of Oklahoma e das artistas Alecky Blythe e Anna Deavere Smith. Mas o apego desmedido aos balbucios da linguagem em *Life and times*, por exemplo, justificava-se pela literalidade na transcrição do registro da conversa com a atriz-autora Kristin Worrall. A tomada das palavras de Sophie Calle na íntegra, em *Exquisite pain*, não implica uma aproximação da realidade nos mesmos termos.

Pois, se, na primeira seção de *Douleur exquise* (o diário de viagem), há uma profusão de índices que parecem comprovar a legitimidade da associação dos registros fotográficos ao momento histórico da viagem de estudos ao Japão, na terceira seção (a exposição dos relatos de dor da artista e de seus conhecidos), não há esforço análogo em prover sinais de equivalência entre a instância de captação do relato e a forma artística final. Os textos não parecem incorporar índices da oralidade de Calle ou de seus interlocutores (especialmente em comparação aos exemplos que citei de teatro *verbatim*), nem sugerir formas alternativas de coleta (indicações de que teriam sido captados por escrito, por meio de bilhetes, cartas

¹³ “And it was clear too that most of what we would need to ‘do’ would consist of exercising restraint. There is something so perfect about the declension of the Exquisite Pain text that our strongest desire was, and remains, to let it be there as simply as possible”. Tradução minha.

etc.). Ao contrário, pelo encadeamento preciso e sintético de ideias nos textos, percebe-se que há uma construção autoral (e o próprio Tim Etchells diz-se encantado pela *declinação* do texto), que, ainda que simule um intercâmbio entre Calle e seus conhecidos, não dá importância a comprovar o vínculo com o instante real de captação.¹⁴

No programa da peça, Tim Etchells informa a respeito da diferença entre *Exquisite pain* e os espetáculos anteriores do seu grupo: “depois de vinte anos criando coletivamente, improvisando e de outras maneiras gerando nossas próprias performances – sentimo-nos impelidos, pela primeira vez, a ‘fazer’ um texto” (Etchells, 2005).¹⁵ Formado em 1984 e sediado em Sheffield, na Inglaterra, o Forced Entertainment goza, há décadas, de imenso reconhecimento na cena contemporânea internacional. Sua obra está frequentemente calcada, como aponta o crítico Jonathan Kalb, na utilização de “materiais fragmentários e incompletos – restos de textos, música, figurinos, e ideias de histórias, geralmente pondo em pauta o teatro e o fazer teatral, a vida nas cidades, a identidade e as questões de gênero – explorados em workshops de improvisação que Etchells chama de ‘caóticos’ e ‘desajeitados’” (Kalb, 2011: p. 130).¹⁶ O crítico identifica outra marca registrada de seus espetáculos na “adoção consciente do infortúnio – implicitamente política, abertamente melancólica, nascida de uma confiança tão completa no *processo* que chega a flertar com o

¹⁴ Nancy Princenthal sugere que Calle “gravou as histórias coletadas e depois as editou, produzindo narrativas que são consistentes em termos de tom, e que são, Calle admite, tanto dela como dos sujeitos” (Princenthal, 2005: p. 142). Baseada nessa afirmativa de Princenthal, Anneleen Masschelein, por sua vez, conclui, a respeito do texto dos relatos, que “não é possível distinguir quando a encenação (e a ficcionalização) começa e até onde vai” (Masschelein, 2007). Tradução minha.

¹⁵ “[...] having spent twenty years devising, improvising and otherwise creating our own performances – we now felt compelled, for the first time, to ‘do’ a text”.

¹⁶ “[...] fragmentary and incomplete material – scraps of text, music, costume, story ideas, often about theater and theater-making, life in cities, identity and sexual politics – explored in what Etchells calls ‘chaotic’ and ‘blundering’ improvisatory workshops”. Tradução minha.

informe”.¹⁷

Bloody mess, espetáculo do grupo a que assisti também em 2006, é um exemplo que julgo adequar-se à descrição de Kalb. Nele, presenciamos uma série de atos performáticos que se ligam tenuemente uns aos outros em termos temáticos, e que parecem tentativas de fazer ou de falar algo que nunca são plenamente realizadas. Esse acúmulo de fracassos, encaixados por sujeitos que parecem meio tristes, meio patéticos, compõe um quadro bastante peculiar, que ao mesmo tempo que remete a um processo de criação caótico, apresenta uma construção cênica envolvente, tanto em termos de visualidade quanto de inteligência crítica.

Entre suas diferentes linhas de trabalho, há um conjunto de espetáculos que a companhia denomina performances de duração estendida (*durational*s). Kalb as descreve como “jogos sutilmente subversivos que não podem ser vencidos ou perdidos, atividades baseadas em regras, que ocupam uma área intermediária entre teatro e arte da performance, convidando à contemplação prolongada de suas regras peculiares” (p. 125).¹⁸ Dessas obras, assisti ao vivo pela Internet, em 2014, às remontagens de *12 am: Awake & looking down*, *Speak bitterness* e *And on the thousandth night*,¹⁹ que duravam 6 horas cada uma. Em *12 am*, o primeiro espetáculo de duração estendida

¹⁷ “[...] self-conscious embrace of the hapless – implicitly political, overtly melancholy, born of a trust in *process* so complete that it flirted with formlessness”. Grifo no original.

¹⁸ “[...] these pieces are like subtly subversive games that cannot be conclusively won or lost, rule-based activities occupying a gray area between theater and performance art that invite sustained contemplation of their peculiar rules”.

¹⁹ Comemorando os 30 anos do grupo, ao longo de 2014, o Forced Entertainment transmitiu pela Internet, ao vivo e na íntegra, remontagens dessas obras, realizadas na Alemanha e em Portugal. Desde então, o grupo tem apresentado periodicamente as remontagens. *12 am: Awake & looking down* havia estreado em 1993, *Speak bitterness* em 1994 e *And on the thousandth night* no ano 2000. Há, no Youtube, registros resumidos das remontagens. Disponíveis em: <<https://youtu.be/ljsUnsNcSjk>>, <https://youtu.be/bgwAQ_VwWY> e <<https://youtu.be/SjsrLtpx2EI>>. Acesso em: novembro/2019.

do grupo, os atores se utilizavam de um arsenal de roupas para criar rascunhos de personagens, ilustrando no corpo sugestões escritas em cartazes de papelão, que eram por eles empunhados. Em *Speak bitterness*, alternavam-se dando declarações de culpa ao microfone, todas na primeira pessoa do plural, com uma estrutura textual remanescente da peça *Autoacusação*, de Peter Handke. E, em *And on the thousandth night*, contavam, de improviso, histórias ficcionais de temas variados, sempre começando com “era uma vez”.

Enquanto em *12 am*, por não haver vocalização, vários atores ilustravam ao mesmo tempo diferentes placas de papelão, nos outros dois espetáculos o jogo exigia que um ator por vez interrompesse outro e tomasse a liderança da fala. Enquanto em *And on the thousandth night* as histórias ficcionais eram formuladas ao vivo, nos outros dois espetáculos o repertório de conteúdo havia sido previamente criado (os cartazes com sugestões de personagens e os papéis com admissões de culpa) e cabia aos atores a tarefa de montar esse conteúdo ao vivo. Mais do que apenas a duração estendida, é particular a esse conjunto de espetáculos a imprevisibilidade que resulta de uma improvisação baseada em regras simples, que o espectador rapidamente apreende, e em momento algum a performance propõe a subversão ou a suspensão de tais regras.

Exquisite pain herda características tanto dos espetáculos que a companhia chama de “teatrais”²⁰ como daqueles de duração estendida. Apesar de o texto não ter sido criado pelo grupo, mas por Sophie Calle, trata-se similarmente de fragmentos de histórias melancólicas e algo banais, ligados menos por um encadeamento dramático do que por uma ideia de listagem. Trata-se também de um jogo, de funcionamento

²⁰ Assisti aos registros em vídeo de dois outros espetáculos do grupo, que apresentavam traços análogos aos que descrevi a respeito de *Bloody mess: The thrill of it all*, de 2010, e *The coming storm*, de 2012.

evidente, jogado por um tempo longo e sem que as regras variem, no qual dois atores tomam alternadamente a liderança da vocalização.²¹ Diferentemente das performances de duração estendida, em *Exquisite pain* não há liberdade para se alternar a sequência de fragmentos falados em cena, e o roteiro que eles leem chega a estar encadernado (em *Speak bitterness* havia uma infinidade de papéis soltos, espalhados em uma mesa). Essa fixidez, porém, não é estranha a seus espetáculos “teatrais”: neles, apesar de se perpetuar a aparência de soltura, de eventos que aparecem e desaparecem como que aleatoriamente, há sem dúvida uma ordem predeterminada de amostragem,²² e essa ordem resulta de uma inteligência dramática que produz hierarquias de percepção e de sentido para o material, ainda que promova a aparência de que são cacos de um processo de criação coletiva “desajeitado”.

Uma das chaves do meu interesse por *Exquisite pain*, no contexto desta análise de teatralidades autobiográficas, está na forma de os atores se apropriarem dos relatos de dor. A proposta de Tim Etchells de “exercitar uma moderação” parece pressupor certo distanciamento, mas já identifico traços do que inicialmente chamarei de *neutralidade* na forma de Sophie Calle fotografar os relatos anônimos da terceira seção de *Douleur exquisite*. Por isso, tomarei dois focos de observação – a corporificação pelo Forced Entertainment e a concretização fotográfica de Calle na terceira seção –, acreditando serem complementares, confiando haver em ambos um desejo de meramente “deixar algo estar ali”. Sem dúvida, esse desejo é problemático, já que pressupõe o pareamento de relatos de

²¹ Ao longo da carreira de *Exquisite pain*, diferentes atores e atrizes ocuparam os dois papéis, sempre respeitando a distinção entre o papel para as mulheres (Sophie Calle) e o papel para os homens (sujeitos anônimos).

²² Em *Bloody mess*, a existência de uma legendagem em português, sincronizada com a fala dos atores, na apresentação no Rio de Janeiro em 2006, denunciava a falsificação na aparência de espontaneidade dos atores e informava da fixidez dos acontecimentos cênicos.

dores intensas com o que, a princípio, parecem ser expressões frias, excessivamente destacadas. É esse problema que me interessa investigar, tanto como proposta de corporificação quanto de ilustração imagética da realidade.

Imagens quase genéricas

Escolho examinar, primeiramente, três relatos anônimos de *Douleur exquise* e as imagens fotográficas que os acompanham. Parto do primeiro relato da terceira seção:

Ele se chamava Jean. Eu tinha 27 anos, ele 47. Nós vivíamos juntos. Era a paixão, a paixão verdadeira. Naquela manhã, eu acordei e fui ao banheiro. Havia uma carta pousada sobre a pia. Umas palavras complicadas, não me lembro mais quais, que diziam que precisávamos nos separar. [...] Como uma sonâmbula, por meses eu me retirei do mundo, sofri noite e dia. [...] E aquela pia me assombrava. A brutalidade feroz da carta branca sobre a pia. Talvez seja essa a razão pela qual, há doze anos, eu more em um apartamento sem banheiro (Calle, 2003: p. 205).²³

A primeira narrativa anônima é de uma perda equiparável à descrita por Sophie Calle, o término de um relacionamento amoroso. Assim como no relato central de *Douleur exquise*, essa mulher²⁴ se separou de alguém que ela amava,

²³ “Il s’appelait Jean. J’avais vingt-sept ans, lui, quarante-sept. Nous vivions ensemble. C’était la passion, la passion véritable. Ce matin-là, je me suis réveillée, je suis allée dans la salle de bains. Une lettre était posée sur le lavabo. Quelques mots compliqués, je ne me souviens plus lesquels, qui signifiaient qu’il fallait nous séparer. [...] Comme une somnambule, pendant des mois, je me suis retirée du monde, j’ai souffert nuit et jour. [...] Et ce lavabo me hantait. La brutalité féroce de la lettre blanche sur le lavabo. C’est peut-être la raison pour laquelle, depuis douze ans, j’ai un appartement sans salle de bains”.

²⁴ A flexão de gênero, em francês, aparece aqui em palavras como *réveillée* e *allée*,

por vontade unilateral do parceiro, e recebeu a notícia de um modo que considerou impactante. Ela se diz assombrada pela imagem de uma pia, a imagem do momento pontual em que leu a carta que determinava o fim do relacionamento.

O relato de Sophie Calle que forma uma dupla com tal história, o primeiro da terceira seção, narra, entre outros pontos, a conversa telefônica que formalizou o rompimento com M., travada no quarto 261 do Hotel Imperial, em Nova Déli. Calle revela, ao fim: “Passei o resto da noite olhando fixamente para o telefone. Eu nunca tinha sido tão infeliz” (p. 204).²⁵ Assim, ambos os relatos da primeira dupla tematizam uma fixação na imagem de um objeto de uso cotidiano, devido à sua presença no campo visual no instante da instauração de uma infelicidade.

No segundo relato anônimo, a associação da imagem à dor se dá por outra via:

É uma imagem de felicidade o que mais me fez sofrer. Isso aconteceu em 1964. Na primavera. No Boulevard du Montparnasse. Uma manhã ensolarada de domingo. Eu tinha um carro americano azul claro, com o interior de couro azul. A mulher que eu amava e nosso filho, vestido com uma capa amarelo-limão, estavam comigo. Dirigindo, percebi a raridade de tal momento de felicidade. Essa felicidade, eu a perdi, e essa imagem voltou a mim, como uma faca. Afiada como a morte da felicidade. [...] (p. 207).²⁶

mas nem sempre é possível identificar o gênero dos sujeitos anônimos, especialmente na tradução para o inglês.

²⁵ “J’ai passé le reste de la nuit à fixer le téléphone. Je n’avais jamais été aussi malheureuse”.

²⁶ “C’est une image de bonheur qui m’a fait le plus souffrir. Cela se passait en 1964. Au printemps. Sur le boulevard Montparnasse. Un dimanche matin ensoleillé. Je possédais une voiture américaine bleu pâle, avec un intérieur en cuir bleu. La femme que j’aimais et notre fils, en imperméable jaune citron, m’accompagnaient. En conduisant, j’ai réalisé la rareté d’un tel moment de félicité. Ce bonheur, je l’ai perdu, et cette image m’est revenue, tel un couteau. Aiguë comme la mort du bonheur. [...]”.

A imagem da manhã alegre de domingo ilustra, para o sujeito do relato, o reverso de sua dor. Ela é a memória de algo valioso que foi perdido, e a dor estaria, assim ele sugere, no contraste entre a imagem de felicidade e o sonho repetido que o teria acompanhado por sete anos: “O sonho se passava na rua, em um lugar público, a mulher que eu amava permanecia em silêncio, no entanto estava claro: ‘Eu não te amo mais!’”²⁷ Intui-se pela descrição do sonho que, novamente, a dor está relacionada a uma perda amorosa, provavelmente a um rompimento efetivado pela parceira, mas isso não chega a se esclarecer, nem há dados precisos sobre causa ou contexto da separação.

Na fotografia que acompanha o primeiro relato, há, centralizada e ocupando a quase totalidade do campo visual, uma pia de banheiro branca.²⁸ Vista de cima, sua cuba tem um formato oval, e o comprimento da cuba tem aproximadamente o dobro da altura. Há duas maçanetas metálicas, torneira e ralo também são metálicos. Parece haver uma fonte de luz à esquerda, fora do quadro, e um anteparo que serve de obstáculo à luz, lançando uma sombra sobre a pia. Não há nada mais de específico a ressaltar. O recorte é por demais fechado, a forma oval da cuba da pia se encaixa quase exatamente na moldura da foto, e por isso nada se pode dizer sobre o espaço em torno dela.

A foto do segundo relato é de um carro azul claro, um modelo antigo, de fabricação provavelmente anterior aos anos 1960.²⁹ Vê-se o carro de frente, sua porta à esquerda da foto está um pouco mais aberta do que a da direita. A luz do sol

²⁷ “Il se déroulait dans la rue, dans un lieu public, la femme que j’aimais se taisait, mais pourtant c’était dit: ‘Je ne t’aime plus!’”

²⁸ Cf. reprodução da obra no website do Centre Georges Pompidou. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/id/cdLKEda/r88xdjE/pt>>. Acesso em: novembro/2019.

²⁹ Cf. reprodução da obra no website do Centre Georges Pompidou. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/id/cpgGMd7/raGqAX/pt>>. Acesso em: novembro/2019.

ilumina o veículo projetando sobre ele a sombra das árvores do entorno, o carro está estacionado em uma rua que parece bastante arborizada. Não se avistam outros carros ou pessoas, até porque a frente do carro ocupa a maior parte do quadro. Mais uma vez, não identifico marcas que deem especificidade ao carro ou ao espaço, há poucas informações a serem lidas além das que descrevi.³⁰

É particular a esta fotografia o fato de que apenas o carro está colorido de azul, e o resto da imagem está em preto e branco. Há, na terceira seção de *Douleur exquise*, tanto fotos coloridas como em preto e branco, mas não julgo haver nessa variação um significado que possa ser apreendido pelo espectador da obra. Além disso, o efeito de colorir apenas o elemento central do retrato com uma única cor não reaparece na série de fotos. Fico com a impressão de que não estou apenas diante de uma tentativa de se produzir beleza a partir de um jogo de cores. Parece haver aí uma espécie de falsificação propositada, guardo por ora essa impressão.

Observando o conjunto de fotos da terceira seção de *Douleur exquise*, pode-se perceber, em um primeiro relance, certa uniformização. Não há a irregularidade comum a um apanhado genérico de instantâneos, como se pode notar a respeito da primeira seção. Aponto, inicialmente, para três

³⁰ Recentemente, olhei novamente para essa foto, e percebi que não tinha investigado o símbolo sobre o capô para tentar identificar o modelo do carro, talvez por ter assumido que, como eu, a maioria dos leitores ou espectadores não teria conhecimento sobre modelos antigos de automóveis norte-americanos. Buscando na Internet, descobri que se trata de um emblema similar aos da Oldsmobile, marca amplamente conhecida de automóveis, especificamente ao “*ringed globe emblem*”, símbolo que vinha nos carros fabricados entre as décadas de 1940 e 1950 nos Estados Unidos. Descobri também que o modelo azul claro era bastante comum para os automóveis desse fabricante nessa época. Desconfio, contudo, que o emblema da marca não seja exatamente o mesmo da foto, já que, entre as muitas fotos disponíveis na Internet, nenhuma delas apresenta, aplicado ao capô, um símbolo idêntico aos que encontrei para essa marca – ou o globo, no meio, é mais cheio de detalhes, ou o nome da marca está grafado junto ao símbolo. Suspeito, portanto, que haja uma falsificação na fotografia, e desenvolverei essa questão adiante.

indicadores dessa uniformização: os objetos retratados têm sempre nitidez; as fotos não apresentam manchas ou borrados, indicando um original preservado em condições ideais ou capturado digitalmente em alta resolução; a iluminação sempre dá a ver claramente o objeto ou espaço retratado.

Cito mais um exemplo, o sexto relato anônimo, que forma uma dupla com o 12º dia da dor de Sophie Calle:

Foi durante o inverno de 1976. Em novembro. Eu tinha 25 anos. Eu ensaiava uma peça no teatro de Nanterre. À tarde, durante o ensaio, senti subitamente uma sensação de angústia, uma inquietude estranha. Saí do palco para falar, ao telefone, com o homem que eu amava. No *foyer* deserto, havia um tapete vermelho, e eu estava vestindo, naquele dia, um traje vermelho-vivo. [...] eu pedi para falar com ele. A voz ao telefone respondeu que sentia muito, que não era possível. “Por quê?”, eu questionei. Ela disse: “Sr. R. faleceu”. Meu francês naquela época era aproximativo, eu insisti [...]. Primeiramente acreditei se tratar de um mal-entendido, depois todo aquele vermelho desabou sobre mim. [...] Hoje me lembro da vozinha da moça que eu obriguei a me explicar a palavra *faleceu*. A cabine telefônica não existe mais. O vermelho também não, agora tudo é branco (p. 215).³¹

A foto que acompanha esse relato enquadra a fachada

³¹ “C’était durant l’hiver 1976. En novembre. J’avais vingt-cinq ans. Je répétais une pièce au théâtre de Nanterre. L’après-midi, durant la répétition, j’ai soudain éprouvé une sensation d’angoisse, une inquiétude étrange. J’ai quitté le plateau pour rejoindre, au téléphone, l’homme que j’aimais. Dans le foyer toujours désert, il y avait une moquette rouge et je portais, ce jour-là, un costume rouge vif. [...] j’ai demandé à lui parler. La standardiste a répondu qu’elle était désolée, que ce n’était pas possible. ‘Pourquoi?’ ai-je questionné. Elle a dit: ‘M. R. est décédé’. Mon français était alors approximatif, j’ai insisté [...]. J’ai d’abord cru à un malentendu, puis tout ce rouge m’est tombé dessus. [...] Je me souviens aujourd’hui de la toute petite voix d’une jeune fille que j’ai forcée à m’expliquer le mot décédé. La cabine n’existe plus. Le rouge non plus, tout est blanc maintenant”. Grifo no original.

do Théâtre Nanterre-Amandiers, na França.³² O letreiro vermelho, com o nome do teatro, ocupa precisamente a largura da fotografia. Acima do letreiro, refletidas no vidro espelhado, são avistadas nuvens volumosas em um céu azul. O reflexo no vidro também dá a ver um pedaço de outro prédio, mal iluminado, à direita da foto, sem detalhes a ressaltar. Abaixo do letreiro há quatro portas duplas de entrada para o teatro, fechadas. Abaixo delas, ocupando o terço inferior da fotografia, vê-se o piso do pátio que leva ao teatro, coberto por ladrilhos retangulares de cor branca ou cinza claro. Não há áreas de sombra sobre o piso do pátio, tampouco há objetos ou pessoas ocupando-o. Não é possível avistar o contorno do prédio do teatro, pois o recorte da foto seleciona apenas o pedaço da fachada que contém o letreiro com o nome.

Aponto para uma chave de leitura no fim do relato: “A cabine telefônica não existe mais. O vermelho também não, agora tudo é branco”. A metáfora do vermelho que teria desabado sobre o sujeito em 1976 diz respeito à cor do carpete do *foyer* e da roupa que ele estaria usando, mas não ao exterior do prédio, ao qual o relato não faz menção. Se o primeiro sujeito cita a pia como objeto traumático, com o qual é necessário evitar contato na atualidade (como se a fixação da dor àquele objeto o tivesse retirado da continuidade do tempo, tornando-o eterna via de acesso a ela), e o segundo cita um contraste vivido por sete anos, entre duas imagens fixas, a de um antes feliz (o domingo ensolarado mítico) e a de um depois infeliz (o sonho da separação, sonhado a cada noite), o terceiro sujeito, por sua vez, cita o contraste entre o branco da atualidade e o vermelho de então (referindo-se à cor do *foyer*),³³ construindo

³² Cf. reprodução da obra no website do Centre Georges Pompidou. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/id/c8EbaqX/r7GKRe6/pt>>. Acesso em: novembro/2019.

³³ Cf. website do Théâtre Nanterre-Amandiers. Não está claro para mim se a fachada do prédio já era vermelha em 1976, data do acontecimento relatado e também da finalização de uma grande reforma no edifício do teatro. Atualmente, o prédio é

sua imagem de dor a partir de uma diferença entre dois tempos enraizada no momento presente.

Sophie Calle, segundo o texto que introduz a terceira seção, colecionou depoimentos de amigos e conhecidos nas semanas que sucederam o término de seu relacionamento, como uma espécie de jogo de compartilhamento que acompanhou seu processo de luto. O emparelhamento dos painéis indica, nesse sentido, uma troca de falas que dura desde 5 dias após o término até 99 dias após o término. O painel final sinaliza a conclusão do processo, quando o *amo* vira *amava*, e nada mais há a falar. Porém, após essa operacionalização do luto, Calle se afasta do tema, para transformá-lo em obra artística 15 anos depois, em um novo processo, que ela chama de exumação.

Assumo como hipótese que a concepção das fotos da terceira seção faz parte do processo de exumação, do ano 2000, e não do processo de compartilhamento, de 1985. No momento da formalização da obra, Calle teria reinvocado os relatos, e, a partir desses registros (orais ou escritos, não se sabe),³⁴ teria produzido imagens fotográficas. Em vez de tomar um caminho talvez mais usual – que seria o de pesquisar entre objetos pessoais dos sujeitos biografados, como ela fez na primeira seção do trabalho com seus próprios registros de viagem –, ela teria utilizado apenas as sugestões de conteúdo dos relatos, propondo a partir delas recriações fotográficas.³⁵

vermelho no exterior, como mostra a foto em *Douleur exquise*, e no interior o piso e as paredes são brancos, como sugere o fim do relato. Disponível em: <<http://www.nanterre-amandiers.com>>. Acesso em: novembro/2019.

³⁴ Nancy Princenthal (2005) afirma que os encontros teriam sido gravados, assim como diz a reportagem de Amelia Gentleman no jornal *The Guardian* em 2004, mas nenhuma das duas dá detalhes, aponta para a fonte dessa informação ou cita Sophie Calle a respeito do assunto. Não encontro menção à existência dessas gravações no material de divulgação de *Douleur exquise*, no corpo da obra ou em entrevistas com a artista. Cf. Amelia Gentleman. The worse the break-up, the better the art. *The Guardian*, 13/12/2004. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/dec/13/art.art>>. Acesso em: novembro/2019.

³⁵ Essa hipótese também é a de Anneleen Masschelein (2007), que afirma que “na

Há qualidades nas fotos que corroboram minha hipótese de que são recriações. Identifico a presença de características que claramente homogeneizam o conjunto da terceira seção: a nitidez dos retratos; a ausência de borrados; o equilíbrio preciso de cores; a iluminação que produz sombras sutis, sem chamar atenção demasiada para si, nem deixar de evidenciar os objetos centrais; os ângulos ligeiramente ousados, como, por exemplo, a rua vista de cima, parecendo bidimensional (p. 235), ou a igreja vista de baixo, ressaltando sua monumentalidade (p. 239); e, ainda, os recortes fechados, que excluem ruídos sígnicos e promovem a centralidade da exposição de elementos específicos. A recorrência de tais características nas fotos indica a mão de uma diretora de arte, que tem o cuidado de dispor os elementos na cena e recortá-los com precisão. Dá a ver a presença de um estilo, ou seja, de um conjunto de operações artísticas que reaparecem em diferentes instâncias.

Esse estilo não é uma marca da obra fotográfica da artista como um todo, apesar de seus traços reaparecerem com diferenças em outros trabalhos.³⁶ Mas ele sem dúvida produz contraste em relação às imagens da primeira seção de *Douleur exquise*, dirigindo a atenção para a especificidade do conjunto, sugerindo que há sentido em sua concepção estética. Cabe, portanto, pensar qual papel essas escolhas cumprem. Em vez

terceira parte, o traço indicial da fotografia está ausente porque – salvo algumas exceções [...] – as fotos não são autênticas. Através da ilustração, Calle produziu imagens para as histórias, nas quais já não há qualquer ligação direta com o sofrimento passado [...]”. Tradução minha.

³⁶ Cito, por exemplo, a semelhança destas com algumas das imagens de *Les Aveugles* (1986), obra na qual Calle produziu fotos a partir de descrições de imagens de beleza feitas por pessoas que nasceram cegas. Similarmente em *L'Hôtel* (1981), obra resultante de um período em que trabalhou como camareira em Veneza, há, para cada quarto do hotel em questão, uma única foto colorida, cujo estilo e enquadramento lembram bastante a foto do telefone vermelho no Hotel Imperial, e várias fotos em preto e branco, retratando os pertences dos hóspedes, cujos traços fortemente indiciais remetem às fotos da primeira seção de *Douleur exquise*, embora, em termos de angulação e recorte de quadro, lembrem também o conjunto da terceira seção.

de buscar imagens que pudessem, por sua qualidade residual, dar testemunho do passado, Sophie Calle cria imagens quase genéricas, que parecem ofuscar a historicidade dos objetos retratados.

Não há detalhe que contextualize a pia do primeiro relato: não sei se é um modelo de pia recente ou antigo (percebo-o como modelo genérico), não sei se a foto foi tirada recentemente ou há 30 anos, nem se o material está novo ou desgastado. Não sei onde ela está, se em uma casa ou em um banheiro público: é como se estivesse em lugar nenhum e em tempo nenhum, como se transformada em objeto ideal. Similar a ela, nesse sentido, é a cadeira de madeira que acompanha o relato de um indivíduo que convalesceu sentado durante três meses (p. 241). O modelo de cadeira retratado me parece o mais simples possível. Ela é banhada por uma luz lateral que não facilita a visualização de detalhes específicos de sua superfície, e nada se informa sobre o espaço em volta, como se nada houvesse para além dela.

A recriação do domingo ensolarado do segundo relato está centrada no carro azul. É possível visualizar os arredores, mas de modo tão restrito que não se identificam indícios do tempo histórico, que permitiriam avaliar se é uma foto de 1964, 1985 ou 2000. O jogo com o preto e branco parece um truque: na impossibilidade de achar um carro com a mesma cor da narrativa, a artista provavelmente teria tirado uma foto em preto e branco e aplicado a cor azul posteriormente. Tal manipulação fotográfica não é, contudo, explicitada como um jogo de reconstituição, pois as marcas do diálogo temporal não aparecem, e a fotografia se transforma em idealidade.

Ainda que, no terceiro relato que citei, Calle esteja mais próxima de uma tentativa de reconstituição, ao tirar uma foto do Théâtre Nanterre-Amandiers, espaço determinado com certa precisão pela história narrada, seu recorte parece privilegiar um jogo visual entre as cores. Não se vê o contorno do

prédio, e, por isso, as estruturas vermelhas parecem não ter fim. A perspectiva criada pelos ladrilhos brancos abre também a base da cena, como se infinitamente. O reflexo do céu azul com nuvens, na parte superior, ocupa a mesma altura no quadro que o piso branco, e esse espelhamento dramatiza a oposição entre alto e baixo, céu e terra, azul e branco, com o vermelho vivo (cor do sangue) servindo de mediador entre os polos opostos, cortando a figura ao meio e parecendo se expandir para cima e para os lados como uma rede de artérias. Assim, o lugar real quase chega a perder seu elemento fortemente referencial devido a jogos dramáticos sugeridos pelas escolhas da fotógrafa.³⁷

Uma leitura moderada

Se o gesto de aguardar 15 anos para exumar os relatos impõe o esquecimento e o apaziguamento da dor como pontos de partida para a criação, a obra original ao menos conta com o fato de que foi a própria Sophie Calle quem sofreu a dor e quem exumou os restos. A proposta cênica do Forced Entertainment para *Exquisite pain* não promete uma via analogamente autêntica em relação ao material: não trazem Calle para o palco, não afirmam conhecê-la intimamente, nem indicam ter tido acesso a informações privilegiadas a respeito dos relatos. Leem, inclusive, do texto em inglês, transformado pela tradução e por isso ainda mais distante da autenticidade

³⁷ Uma tomada mais panorâmica desse edifício, como na foto de uma reportagem de 2013 do portal *La Croix*, permite atestar que Sophie Calle não falseia a referência. Mas o recorte da foto de Calle esconde o comprimento e a altura do prédio, e evita mostrar a grama verde que viria imediatamente depois do corte do quadro à direita, preservando a paleta de cores restrita. Além disso, a luminosidade da foto de Calle faz com que a cor do piso pareça ser de um branco mais claro do que o mostrado em outros retratos do edifício. Disponível em: <<http://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Philippe-Quesne-nomme-a-la-tete-du-theatre-des-Amandiers-a-Nanterre-2013-11-29-1068389>>. Acesso em: novembro/2019.

que prometia o *verbatim*.

O palco de *Exquisite pain* evoca um espaço de leitura, que contém o mínimo possível de elementos. Não parece haver nada além do que precisariam os atores para apresentar oralmente o texto: duas cadeiras, duas mesas, dois roteiros impressos, duas garrafas d'água. Os monitores mostram apenas as fotografias dos painéis de Calle, e os figurinos dos atores parecem ser suas roupas cotidianas, sem que haja uma coordenação de cores específica ou algum elemento destoante a notar. O letreiro em neon, no fundo, remete ainda ao espaço de um bar, um lugar onde se afogam as mágoas, onde se compartilham histórias com desconhecidos, mas a presença permanente do título da peça no campo visual também tem função desdramatizante, lembrando o espectador de que o evento em curso é a transposição cênica de outra obra.

Ao entrarem em cena, os dois atores se dirigem a suas cadeiras, nas quais permanecem sentados até o fim. No primeiro instante, olham os espectadores, ajeitam-se, servem-se de água. No registro em vídeo de uma apresentação em 2007, disponível na Internet, com a atriz Cathy Naden e o ator Robin Arthur,³⁸ o ator cumprimenta a plateia logo que se senta – “Olá. Boa noite. Bem-vindos a *Exquisite pain*” –, e no registro oficial lançado pelo grupo, de uma apresentação em 2005, com a mesma Cathy Naden e o ator Jerry Killick,³⁹ este já começa lendo do texto. As primeiras palavras lidas são de uma explicação da obra, uma versão resumida das introduções da primeira e da terceira seção de *Douleur exquisite*, transpostas para a terceira pessoa do singular: “Sophie [Calle] partiu para

³⁸ Esse registro em vídeo, de aproximadamente 6 minutos de duração, contém trechos de uma apresentação gravada no Spill Festival, realizado em Ipswich, na Inglaterra, em abril de 2007. Disponível em: <<https://vimeo.com/70940052>>. Acesso em: novembro/2019.

³⁹ O registro completo em vídeo foi gravado de uma apresentação no Riverside Studios, em Londres, em novembro de 2005. O DVD é vendido no website do grupo: <<http://www.forcedentertainment.com>>. Acesso em: novembro/2019.

o Japão no dia 25 de outubro de 1984, sem saber que essa viagem a levaria ao dia mais infeliz de sua vida [...]”.⁴⁰

Em seguida, Cathy Naden lê em voz alta o primeiro relato de Calle, consultando o texto sobre sua mesa e citando as palavras precisamente como aparecem na obra traduzida para o inglês, na primeira pessoa do singular:

Há 5 dias, o homem que eu amo me deixou. Ele era um amigo do meu pai. Eu sempre tive uma queda por ele. Em nossa primeira noite, eu me deitei na cama usando um vestido de noiva. Antes desse momento, eu havia me candidatado a uma bolsa de estudos de três meses no Japão. Infelizmente, ela me foi concedida. M. não aprovava uma ausência tão longa (Calle, 2003: p. 204).⁴¹

Cathy fita diretamente os espectadores enquanto fala, voltando regularmente os olhos para o papel, demonstrando uma calma particular na execução dessa tarefa, por vezes memorizando frases inteiras e falando-as com o olhar no público.

Cabe notar, de imediato, que a instauração de uma situação de leitura não inviabiliza a aparição de gestos que sugerem uma corporificação do sujeito do relato. No registro de 2005, Cathy Naden começa de modo ligeiramente reticente. Ao fim da introdução de Jerry Killick, a atriz vira a página do seu roteiro, ajeita a dobra da encadernação, coça o nariz enquanto examina o papel, encara o público e diz: “5 *days ago*”. Consulta

⁴⁰ “Sophie [Calle] left for Japan on October 25th 1984, unsuspecting that this trip would bring her to the unhappiest day of her life [...]”. No registro de 2007, Robin Arthur cita o sobrenome da artista, enquanto, no registro de 2005, Jerry Killick diz apenas “Sophie”. Tradução minha.

⁴¹ “Il y a 5 jours, l’homme que j’aime m’a quittée. C’était un ami de mon père. Il m’avait toujours fait rêver. Pour notre première nuit, je me suis glissée dans le lit vêtue d’une robe de mariée. Avant ce jour, j’avais demandé une bourse d’étude, de trois mois, au Japon. Elle me fut, inopportunément, accordée. M. n’appréciait pas une aussi longue absence”. Optei por traduzir esse trecho a partir do original em francês, cotejando-o com o registro em vídeo falado em inglês.

rapidamente o papel, volta a olhar o público e completa: “*the man I love left me*”.⁴² Gasta um segundo em silêncio olhando para frente. Na vocalização da segunda frase, há uma sutil hesitação, como se dissesse: “*He was a... a friend of my father’s*”.⁴³ O efeito aparece também na frase seguinte: “*I’d always had a... a thing for him*”.⁴⁴ Essa pequena gagueira – a interrupção do fluxo da frase aliada à repetição do artigo indefinido – parece fingir um acesso à memória, uma busca pelo melhor termo, como se as palavras fossem dela e ela as falasse de improviso, ou então como se simulasse a instância original de produção do relato.

Na quarta frase – “*On our first night, I slipped into bed in a wedding dress*”⁴⁵ –, Cathy faz uma pequena pausa antes de citar o vestido, e então gesticula sutilmente com a cabeça e com as mãos, como se estivesse admitindo algo ligeiramente constrangedor. Ouve-se no registro em vídeo uma risada por parte da plateia. Cathy sorri, como se em resposta à risada, como que dando aquiescência à reação do espectador, e, ao começar a frase seguinte, o sorriso parece contaminar sua forma de falar, mas esse estado sorridente se dissipa logo em seguida.

O início de Cathy Naden em 2007 é menos hesitante, não aparecem as simulações que citei de que ela estaria criando as palavras, nem a menção ao vestido de noiva gera uma pausa prévia de admissão de culpa. O ritmo da vocalização do primeiro relato é um pouco mais veloz, e a alternância do olhar entre a plateia e o roteiro parece funcionar como anteriormente. Na frase que finaliza o trecho citado acima – “*Unfortunately, the answer was positive*”⁴⁶ –, Cathy, por um brevíssimo instante, contrai os músculos da face de forma particular, mexendo as

⁴² “Há 5 dias”, “o homem que eu amo me deixou”. Tradução minha.

⁴³ “Ele era um... um amigo do meu pai”. No texto original, não há reticências, nem o artigo se repete.

⁴⁴ “Eu sempre tive uma... uma queda por ele”. *Idem* nota anterior.

⁴⁵ “Em nossa primeira noite, eu me deitei na cama usando um vestido de noiva”.

⁴⁶ “Infelizmente, ela me foi concedida”.



Exquisite pain, foto de cena. No palco: Cathy Naden e Richard Lowdon. Fotógrafo: Hugo Glendinning.

sobrancelhas e apertando os olhos. Julgo que, na apresentação continuada de uma expressão facial que pouco se altera, algumas variações pontuais como essa, ainda que sutis, parecem querer ganhar significado, especialmente no registro de 2007, no qual a atriz é mais direta. Contudo, o realce não aponta para um elemento particularmente significativo, julgo que ele apenas demonstra que, apesar da expressão controlada da atriz, alguns pontos do relato provocam nela sensações.

De volta ao registro de 2005, após a descrição da combinação feita com M. um dia antes do suposto encontro em Nova Déli, as palavras de Sophie Calle indicam alívio: “*I had won*”.⁴⁷ Cathy Naden propõe uma inflexão de quem conta vantagem com orgulho, mas há uma ponta de melancolia, e ela permanece alguns instantes em silêncio. Revela então o fracasso do encontro, lendo pausadamente o conteúdo do bilhete recebido no aeroporto, como se o examinasse com cuidado, produzindo na voz uma inflexão de surpresa: “*M. can’t*

⁴⁷ “Eu tinha vencido”.

join you in Delhi due accident in Paris and stay in hospital. Please contact Bob”.⁴⁸ Ela então faz silêncio, marcando uma expressão diferenciada no rosto, como a de alguém que desconfia de algo. Na frase seguinte – “*We had just spoken, so I imagined an accident [...]*”⁴⁹ –, ela mantém por instantes o semblante desconfiado, mas tal expressão não contamina sua forma de ler o texto, e logo desaparece do rosto. A breve simulação da uma desconfiança, coerente com o ato de ler o bilhete, e concretizada em cena pela pausa prolongada e pelo semblante diferenciado, não faz com que a atriz corporifique de forma mais completa a indignação que Calle poderia estaria sentindo.

É claro que não se trata de uma reencenação do instante em que Calle recebeu o bilhete e desconfiou do conteúdo, sem conhecer os eventos futuros. Busco compreender em que medida a interpretação da atriz representa o momento em que Sophie Calle teria dado o relato de dor, 5 dias depois do dia 25 de janeiro de 1985. Ao evocar a experiência vivida, o sujeito que vocaliza um relato autobiográfico provoca em si sensações que ganham expressão diante do olhar do outro – e é disso que tenho tratado neste estudo, da aparição dessas expressões no corpo do ator que fala de sua vida no palco do teatro, em meio a um sistema sógnico complexo, passível de ser interpretado pelo espectador de diferentes maneiras, mas cujos efeitos, em alguma medida (essa é minha hipótese), podem ser calculados pelos artistas criadores.

Em *Exquisite pain*, o espectador sabe que Cathy Naden não é Sophie Calle – assim como ele sabia que Dani Barros não era Estamira, que Luciana Paes não era Frida Kahlo, e que Julie LaMendola não era Kristin Worrall. Mas, nas peças de Dani Barros e Luciana Paes, o ato de mimetizar o corpo do outro, com todas as dificuldades e incompletudes inerentes

⁴⁸ “M. não pode encontrar você em Déli devido a acidente em Paris e está no hospital. Contatar Bob”.

⁴⁹ “Tínhamos acabado de nos falar, imaginei então um acidente [...]”.

a esse ato, fazia parte da proposição cênica. Não me parece que tal ato esteja diretamente em jogo nem em *Life and times* nem em *Exquisite pain*. Ou seja, essas encenações não geram a expectativa de que se imitem traços das figuras que produziram, originalmente, o relato autobiográfico replicado em cena. Sendo assim, ao descrever as inflexões de Cathy Naden, aponto formas alternativas de se apropriar do discurso alheio, que escapam da corporificação biográfica sem inteiramente rejeitar seus métodos, evidenciando traços de um diálogo entre tempos diversos e sujeitos diversos.

Quando a encenação de *Exquisite pain* dá a vez ao ator, ouve-se o primeiro relato anônimo, da carta sobre a pia do banheiro. A foto do monitor à esquerda se apaga, e aparece a foto da pia no monitor à direita. No registro de 2005, fala Jerry Killick, de camiseta rosa com estampa desenhada em preto. Começa do início, usando a primeira pessoa do singular, como no texto publicado: “*His name was Jean. I was twenty-seven, he was forty-seven*”.⁵⁰

Jerry é extremamente claro na emissão das palavras, assim como Cathy. Nesse relato, seu ritmo de leitura é mais veloz do que o dela. No início, ele parece mais distanciado, como que preocupado em falar o texto com precisão, sem simular um envolvimento com o conteúdo narrado. A forma como diz a quarta frase – “*It was real passion, pure passion*”⁵¹ – é especialmente didática, mas a impressão que tenho não é a de que ele estaria indiferente, é como se o cuidado em mostrar as palavras fosse mais importante. Jerry faz um breve silêncio logo após revelar que a carta sobre a pia tratava de um rompimento, ciente de que tal silêncio coincide com uma virada de sentido no relato. Ouvem-se risos, talvez devido à surpresa da revelação, mas também devido ao modo como ele chega a essa informação, com rapidez, sem cuidado, e sem citar no corpo

⁵⁰ “Ele se chamava Jean. Eu tinha 27 anos, ele 47”.

⁵¹ “Era a paixão, a paixão verdadeira”.

uma expressão análoga à estupefação que a carta teria causado no relator. Há, sem dúvida, uma pequena sugestão de ironia nesse descolamento.

Em certo instante, Jerry parece realçar um trecho: “*I asked the analyst to lend me a book, so that I could leave with something in my hands to fill that void*”.⁵² Ele aponta a frase no roteiro com o dedo indicador, como se a estivesse lendo com atenção, e profere tais palavras separando-as umas das outras, valorizando-as. Sua expressão facial ganha então uma marca sutil, uma espécie de incômodo, e ele faz uma pausa ínfima após a frase, marcando essa instauração. A microexpressão o acompanha até o fim desse primeiro relato, e, analogamente, seu modo de falar assume um tom mais grave, mais pesado, sem que isso implique em uma desaceleração do ritmo. A impressão que me dá é que algo o teria tocado, fazendo-o importar-se um pouco mais. Ainda assim, não identifico nesse trecho uma chave de sentido, não fica claro por que essa frase em específico teria merecido realce.

A gravidade desaparece apenas na última frase, que Jerry profere de modo propositalmente rápido e displicente – “*Perhaps that’s why for the last twelve years I’ve had an apartment with no bathroom*”⁵³ –, compreendendo a forma de fazer uma piada e de fato provocando o riso do público na apresentação filmada em 2005. Contudo, mesmo com essa alteração de ritmo com efeito jocoso, a expressão final em seu rosto não é tranquila, não é distanciada, ele parece consciente da dor associada ao relato que acaba de proferir, e por isso carrega um incômodo, mostra uma melancolia.

O breve registro em vídeo de 2007 contém um trecho do ator Robin Arthur apresentando o mesmo relato da carta sobre a pia. Sua performance é repleta de pequenos tiques,

⁵² “Eu pedi ao analista que me emprestasse um livro, para que eu pudesse sair com alguma coisa nas mãos para preencher aquele vazio”.

⁵³ “Talvez seja essa a razão pela qual, há doze anos, eu more em um apartamento sem banheiro”.

especialmente se comparada à interpretação econômica de Jerry Killick. Robin é um pouco mais velho do que Jerry, seu cabelo liso projeta uma franja sobre os olhos, ele veste uma blusa social verde clara com as mangas arregaçadas e óculos de grau de armação fina e quadrangular.

Robin se balança na cadeira frequentemente. Com os cotovelos apoiados sobre a mesa, gesticula com as mãos, toca o rosto, ajusta a franja, às vezes parece gesticular também com os ombros. Seu modo de alternar o olhar entre o texto e o público é menos discreto do que os dos outros dois atores. Ele é também menos cuidadoso com a pontuação do texto de Calle, adaptando seus ritmos, fazendo-o parecer um pouco mais cotidiano – diferentemente, julgo, tanto de Jerry Killick como de Cathy Naden, que, com raras exceções, não suavizam a fragmentação do texto, marcando bem as pausas entre as frases. No registro em vídeo, Robin emenda a terceira e a quarta frase do relato da carta sobre a pia, como se falasse: “*I was twenty-seven, he was forty-seven, we were living together, it was... real passion. Pure passion*”.⁵⁴ Nessa interpretação oral do texto, Robin corre com as informações mais banais e faz uma pausa antes do elemento cuja intensidade comumente evoca ênfase: a paixão. A seguir, ao descrever o momento em que o sujeito do relato acha a carta sobre a pia, Robin ensaia uma afetação: primeiro, propõe reticências para naturalizar a fala, balança a cabeça e finge buscar a palavra – “*A few... complicated words*” –, depois assume um tom ligeiramente mais agudo, um pouco falso, como se imitasse uma mulher – “*I don't remember what exactly*” –, finalizando com um tom de voz mais grave, de forma mais direta, sóbria, quando revela a informação mais dura – “*but they meant we had to break up*”.⁵⁵ Diferentemente

⁵⁴ “Eu tinha 27 anos, ele 47, nós vivíamos juntos, era... a paixão, a paixão verdadeira”. No texto original, a pontuação é outra. Sugeri, aqui, uma forma escrita para descrever essa vocalização de Robin Arthur, como também havia feito em relação às frases iniciais de Cathy Naden.

⁵⁵ “Umas... palavras complicadas”, “não me lembro mais quais”, “que diziam que

da versão com Jerry Killick, o trecho não provoca risos.

Apesar das particularidades no modo de Robin Arthur se apropriar das frases de Sophie Calle – seu jeito de sublinhá-las com tiques, propondo uma partitura vocal severamente acidentada⁵⁶ –, assim como os outros, sua fala é absolutamente clara. Ele prima por separar as ideias contidas no texto, sempre consultando o roteiro sobre a mesa, sem dedicar tanto tempo a expressões que simulariam que o ator estaria vivenciando emoções análogas às do sujeito do relato, nem, ao contrário, aparentar frieza, como se expusesse objetivamente a dor, sem compaixão. Portanto, apesar de sua forma vocal ser menos rigorosa, menos econômica, apesar de ele variar mais o tom e a gestualidade, e dessa variação por vezes explicar alguns sentidos do texto ou ilustrar reações associáveis ao sujeito do relato, essa variação e essa ilustração são operadas em escala ínfima. Para além desses detalhes, percebo nos três atores um esforço contínuo de moderação (como sugeria o diretor Tim Etchells), envolvendo-se com o texto sem negar sua posição de narradores de um documento do passado, pertencente a outra pessoa.

O desejo pelo Neutro

A composição de *Douleur exquise* por Sophie Calle se estrutura sobre duas perguntas centrais, separadas pelo intervalo de tempo entre a coleta dos relatos (1985) e a retomada do material (2000). A primeira pergunta é o pedido de Calle

precisávamos nos separar”. No texto original, não há reticências no primeiro fragmento.

⁵⁶ Percebo que, também em outros espetáculos do Forced Entertainment, como em *And on the thousandth night* ou no mais recente *Complete Works: Table Top Shakespeare*, Robin Arthur tem uma presença física inquieta, e florea suas vocalizações mesmo quando a maioria dos outros atores em cena usa de um registro mais sóbrio.

a seus conhecidos para que lhe fizessem um relato de dor: “Quando na sua vida você mais sofreu?” (Calle, 2003: p. 202). A segunda pergunta é o relato do passado que faz à fotógrafa: *como figurar minha dor em uma imagem?* Ao servir de base para uma encenação teatral, o texto publicado de Calle faz ainda uma terceira pergunta, desta vez aos artistas do Forced Entertainment: *como dar corpo a esse material?*

Quando anteriormente sugeri que as respostas de Calle e do grupo britânico exibiam traços de neutralidade, não quis dizer que a expressão aponta para um apagamento de si mesma. Pois julgo que, semelhantemente ao Neutro de que fala Roland Barthes, ela “não remete a ‘impressões’ de grisalha, de ‘neutralidade’, de indiferença. O Neutro – meu Neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos” (Barthes, 2003: p. 18-9). Barthes dedica um de seus seminários no Collège de France, no fim dos anos 1970, a uma tentativa de se aproximar desse conceito, ou ainda, de exibi-lo – “Eu não fabrico o conceito de Neutro, exibio Neutros” (p. 26) –, expondo, ao longo desse curso,⁵⁷ uma sequência inorganizada de figuras – “cada figura é ao mesmo tempo busca do Neutro e mostração do Neutro (≠ demonstração)”.

Minha intenção, como já afirmei, é a de investigar tanto a escolha de Calle por produzir imagens fotográficas que chamei de genéricas, que ofuscam o diálogo temporal performado pelo retrato, como a opção do Forced Entertainment por apresentar uma forma de empatia algo distanciada. Proponho examinar a relação dessas escolhas com a operação que, para Barthes, é própria do Neutro, de “burlar o paradigma”. Em vez de produzir sentido – através da “oposição de dois termos

⁵⁷ Como informa o prefácio de Thomas Clerc à publicação das anotações de Roland Barthes para esse seminário, ele “estendeu-se por treze semanas, de 18 de fevereiro a 3 de junho de 1978” (Clerc, *apud* Barthes, 2003: p. XVII). “O Neutro’ vem depois de ‘Como viver junto’, com o qual ele inaugurou sua cadeira de semiologia literária, e antes de ‘A preparação do romance’, terceira e última série, interrompida pela morte de Barthes em 26 de março de 1980” (p. XXIV).

virtuais dos quais atualizo um” (p. 17), ou seja, através do conflito, pois “o sentido assenta no conflito (escolha de um termo contra o outro), e todo conflito é gerador de sentido: escolher *um* e rejeitar *outro* é sempre sacrificar ao sentido, produzir sentido, dá-lo a consumir” –, Barthes associa o Neutro a “uma criação estrutural que desfaça, anule ou contrarie o binarismo implacável do paradigma, recorrendo a um terceiro termo” (p. 17-8). Trata-se, portanto, de evitar o conflito produtor de sentido, através de “sua remoção, sua esquivia, sua suspensão” (p. 18).

Retomo as três perguntas centrais que estruturam *Exquisite pain*, e evoco o “terrorismo da pergunta” (p. 222) que Barthes examina na figura “A resposta”. Ao citar o desequilíbrio de poder instaurado por uma situação de entrevista, Barthes fala de uma vontade de “responder sem precisão a perguntas precisas: [...] mesmo que passe por fraqueza, é uma maneira indireta de desmistificar a pergunta”. Barthes equipara o papel do jornalista ao de “uma espécie de policial que gosta de você, que lhe quer bem, pois lhe dá a palavra e lhe oferece a publicidade”. Sophie Calle, ao solicitar testemunhos de dor, parece se encaixar nessa descrição de um jornalista-policial. Em 1985, ela já era conhecida por tornar problemáticamente permeáveis as fronteiras entre público e privado, ao transformar eventos de seu cotidiano em criação artística.⁵⁸ Nesse sentido, o ato de indagar nunca foi um mero compartilhamento de experiências, útil ao seu processo de luto, e seus entrevistados o sabiam; ainda assim lhe responderam, confidenciando suas dores (e não me parece que a obra ponha em evidência qualquer tipo de resistência à entrevista).

⁵⁸ Como afirma Nancy Princenthal sobre Sophie Calle, “questões de fronteira sempre foram tema de suas obras, desde *Suite Vénitienne*, de 1981, para a qual ela seguiu um homem, escolhido mais ou menos ao acaso, de Paris até Veneza, onde o vigiou por quase duas semanas, até seu bico (enquanto em Veneza) de camareira de um hotel, trabalho que lhe permitiu bisbilhotar os pertences dos hóspedes, e assim especular sobre suas personalidades” (Princenthal, 2005: p. 139). Tradução minha.

Em contrapartida, a resposta de Calle à segunda pergunta, à exigência da figuração fotográfica, opera uma forma específica de silenciamento.

Para Barthes, o *silêncio* pode ser utilizado como “arma para desmontar os paradigmas (os conflitos) da fala” (p. 60). Contudo, é preciso cautela, pois a arma facilmente “solidifica-se em signo”. Barthes cita Franz Kafka para postular um paradoxo, caro ao seu desejo pelo Neutro: “Kafka desejava saber em que momento e quantas vezes, estando oito pessoas a conversar, convém tomar a palavra para não passar por calado” (p. 61). A questão, aqui, seria perceber (e até mensurar) como o silenciamento pode *não* se converter em paradigma – no exemplo de Kafka, tenta-se operar o silêncio sem atrair para si a fixidez e a clareza do adjetivo “calado”. Barthes adverte para o perigo: “o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo” (p. 58). O problema, ele esclarece, é que “o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estoica, ‘sábua’, heroica ou sibilina”.

As recriações fotográficas de Calle que acompanham os relatos de dor não invocam tal silêncio heroico. Ao contrário, elas fornecem ao espectador, uma após a outra, figurações possíveis para o passado relatado – quase figurações ideais, no sentido de que evitam expor as marcas do diálogo entre os tempos históricos. Os atores que apresentam oralmente os textos de *Exquisite pain* tampouco evocam uma imagem de recusa, como se falar fosse indesejável, inviável ou antiético. Se a entrevista opera uma devassa na vida dos conhecidos de Calle, não identifico nas formas do grupo britânico uma resposta que se oponha a esse gesto: não se justificam pela apropriação do discurso alheio (como fazia o solo de Dani Barros), nem apontam para a urgência de superar a expressão cênica em curso (como fazia Paula Picarelli, falando que não queria estar ali falando). Em comum com os outros espetáculos

analisados neste ensaio, a presença dos atores no palco reforça a ideia de que o teatro é valioso como espaço para se ouvir verdades íntimas sobre pessoas comuns.

Proponho que, em vez do silêncio heroico, as fotos e os atores de *Exquisite pain* escolhem “responder sem precisão a perguntas precisas”, operando uma espécie de desvio. Não me refiro ao que Barthes cita como uma “resposta por desvio”, que desnaturalizaria a interrogação jogando com uma “fortíssima impressão de insólito, lunático, despropósito enigmático: abertura para outra coisa indeterminada” (p. 231). A resposta de *Exquisite pain* parece mais obedecer às normativas que Barthes aponta, como contraponto ao seu Neutro, no estudo de Herbert P. Grice sobre a lógica da conversação: “Não seja informativo demais nem de menos. [...] Não diga o que acha ser falso ou coisas para as quais não tem de prova. [...] Seja pertinente. [...] Seja claro” (p. 225-6). Tanto as fotos de Calle como os atores do Forced Entertainment poderiam ser descritos como claros, pertinentes, informativos em uma justa medida, e nunca falsos a ponto de perturbar o caráter documental do conteúdo exposto.

Como espectador, ao me deparar com histórias que reivindicam ser factuais, espero de um complemento fotográfico que ele adicione detalhes, que mostre mais do que posso ler ou ouvir, ou que comprove os fatos narrados pela captação indicial. Essa expectativa vem em parte do costume de lidar com o fotojornalismo, que diariamente expõe visualidades do mundo compartilhado para ilustrar relatos factuais. Defronto-me, aqui, porém, com uma redundância. Como superfície legível, as fotos de Calle são dispensáveis: não põem em questão o que é dito, não atestam a veracidade do relato e praticamente não acrescentam detalhes. Em vez disso, são como planos de fundo: mal se olha para elas, como para fotos de um álbum de casamento, pois não há surpresa.

Há uma planificação análoga na performance dos atores

do Forced Entertainment. Por um lado, não falam das próprias vidas, diferentemente dos outros espetáculos que privilegiei nesta análise, nem mostram imbricações de suas próprias realidades naquelas relatadas. Por outro lado, não fazem com que a encarnação dos sujeitos dos relatos produza, em seus corpos de atores, imagens a partir das quais se conheceria melhor tais sujeitos – desafio que Dani Barros e Luciana Paes pareciam enfrentar, ambas cientes da incompletude dessa operação biográfica, mas exibindo ainda assim o resultado da luta, própria do trabalho de atuação. Em *Exquisite pain*, a simulação de expressões associáveis aos sujeitos dos relatos, como descrevi nas primeiras cenas, é por demais sutil e sublinha apenas elementos superficiais. Os atores não dão continuidade a essas expressões, e por isso nunca evidenciam, em minha opinião, um retrato psicológico do relator. Não há um envolvimento progressivo do ator no papel, nem, inversamente, um descolamento.⁵⁹ É como se a moderação de que fala Tim Etchells fosse um estado prolongado, e mesmo algo monótono, especialmente considerando o tempo que toma a leitura do material na íntegra. Anneleen Masschelein sugere que “depois de um tempo (e a performance é bem longa e repetitiva) uma sensação de tédio se instaura” (Masschelein, 2007).⁶⁰

Tomo pela última vez a formulação de Roland Barthes, citando a relação de complementaridade entre o substantivo e o adjetivo, no campo da linguagem. Proponho admitir que as fotos de Sophie Calle e as apropriações do Forced Entertainment são como os adjetivos, que adicionam predicados aos relatos de dor (os substantivos), grudando-se neles, fixando-os e delimitando suas arestas. Ler ou ouvir os relatos

⁵⁹ Se os relatos apresentados por Cathy Naden são, a partir de certo momento, cada vez menores, já que Sophie Calle se mostra cada vez menos ligada à dor do rompimento, Cathy, por sua vez, parece continuar engajada, mostrando quando há diferença, mas sem aparentar desinteresse na operação de leitura.

⁶⁰ “[...] after a while (as the performance is quite long and repetitive) a sense of boredom sets in”.

implica engajar-se com essas fotos, com esses corpos e com essas vozes. O Neutro, para Barthes, seria como um bom adjetivo, aquele que não está “do lado da arrogância” (Barthes, 2003: p. 113). Não é, portanto, o caso de suprimi-lo – não ilustrar, não prover predicados – mas de estabelecer um jogo com essa operação de complementaridade.

Claro, um adjetivo encerra sempre (o outro, o eu), é a própria definição do adjetivo: predicar é asseverar, portanto encerrar. Mas além disso suprimir os adjetivos da língua é assepsiar até a destruição, é fúnebre [...]. Não esterilizar a língua, mas saboreá-la, lustrá-la levemente ou até escová-la, mas não a “purificar”. Podemos preferir o engodo ao luto, pelo menos podemos reconhecer que há um tempo do engodo, um tempo do adjetivo. Talvez o Neutro seja isso: aceitar o predicado como um simples momento: um tempo (p. 128).

Há uma diferença decisiva entre aceitar o tempo do engodo e exigir uma via autêntica de acesso à realidade, e é nesse lugar que julgo ser possível apontar para as operações de *Exquisite pain* como proposições de esquiva. As fotos de Calle não se recusam a registrar visualmente o mundo apontado pelo relato, nem os atores impedem que emoções associáveis aos sofrimentos narrados tomem seus corpos e produzam expressão. Em vez disso, ambos operam uma forma particular de recusa, sem denunciar essa operação, provendo um substituto possível. Ele é evidente, eficaz em sua complementaridade, mas algo falta nele e não se sabe bem o quê.

Enxergo nessa forma enfraquecida uma proposta de terceiro termo para evitar o paradigma. O engodo – a representação artificial, que sutilmente induz ao erro – tinha efeito similar, julgo, nos dois primeiros episódios de *Life and times*, do Nature Theater of Oklahoma. A apresentação festiva do clichê, associável ao modo de vida norte-americano,

e problematizado por uma montagem baseada em regras inevidentes e por uma encenação longa e repetitiva, parecia demonstrar uma ineficácia análoga ao lidar com as perguntas: como encenar essa fala? Como figurar esse corpo? Também havia nas respostas do grupo norte-americano uma esquivia, que tomava um caminho de clareza e fidelidade, confiando em uma forma particular de esgotá-lo.

No caso de *Douleur exquise*, o material posto em jogo não é exatamente o relato de uma vida, mas o de dores pujantes, cuja transformação em depoimento público se justifica, a princípio, pela perspectiva da cura. Na obra criada por Sophie Calle, há um luto que se teria operado no encontro repetido da artista com a fala, e que teria exigido um intervalo de tempo entre a conclusão do processo de luto e a exumação do material. O sujeito que exuma, 15 anos mais tarde, já não traz a urgência da dor no corpo (e por isso já não suplica ao vivo por ajuda). Ele não é mais o mesmo, e é essa presença mais fraca de si (ou da dor em si) que supostamente tornaria possível a criação da obra.

Mas, de outro modo, a mediação promovida pelas fotos e pelos atores na cena teatral de *Exquisite pain* – na qual identifico o desejo pelo Neutro – não se utiliza da figura da artista que examina seu passado distante, e assim mostra no corpo as cicatrizes. Ao suprimir a presença visual do índice e a presença cênica da própria Calle e dos sujeitos dos relatos, essa mediação propõe efeitos diversos do fotojornalismo e do relato cênico sincero, ainda que permaneça ligada à ideia de uma reprodução fiel da realidade. Julgo que assim se propõe uma abertura para o espectador, uma espécie de desobrigação. Se a foto é redundante, eu não tenho que olhar para ela; se a sequência oral de relatos é propositalmente tediosa, o tédio passa a ser também um modo de me relacionar com o documento verdadeiro, destituindo provisoriamente dessa relação receptiva o sentido do desrespeito ou da indiferença.

A representação enfraquecida – sem dúvida sedutora e envolvente, ainda que esvaziada de algo – talvez me permita não me compadecer da dor do outro, não investigar a verdade dos fatos, não solicitar mais detalhes, mas acessar outra dor, minha dor, divagar.

Considerações finais

*Foi uma história terrível da minha vida, gente.
Eu não tou nem aí se a minha cara vai aparecer estampada. [...]
Eu quero que todo mundo veja [...] o que eu passei na época. [...]
Eu tou desabafando, pondo pra fora, o que eu nunca pude pôr.¹*

Nos últimos meses de escrita da tese de doutorado que deu origem a esta publicação, eu terminava de rever minhas conclusões a respeito do espetáculo *Exquisite pain*, quando, pela manhã, passando por diferentes canais de televisão enquanto tomava café, deparei-me com a exibição, no Canal Brasil, do documentário fílmico *Precisamos falar do assédio*, dirigido por Paula Sacchetta e lançado em 2016 pela produtora Mira filmes. Segundo o website do projeto, para sua realização, “uma *van*-estúdio visitou nove lugares em São Paulo e Rio de Janeiro, [...] coletando depoimentos de mulheres vítimas de assédio. Dentro da *van*, as mulheres ficavam sozinhas para falar, [...] para [...] poderem contar o que quisessem”.² No longa-metragem, alguns dos depoimentos captados são apresentados em sequência, com cortes, sem que apareça um mediador ou uma voz *off* ligando os relatos.

No texto da tese, reproduzi, no início de minhas considerações finais, uma captura de tela do filme, na qual uma das depoentes chorava, produzindo com isso um contraste entre o choro dessa mulher cujo nome não é revelado ao espectador, que fala à câmera de um trauma pessoal relacionado a estupro recorrentes que ela sofria quando criança, e o choro do

¹ Transcrição de cena do documentário fílmico *Precisamos falar do assédio*, de 2016. O trecho citado inicia em 14m 00s.

² Cf. website do projeto *Precisamos falar do assédio*. Disponível em: <<https://precisamosfalardoassedio.com/#projeto>>. Acesso em: novembro/2019.

ator Richard Lowdon em *Hidden J*, cuja foto reproduzi no início do primeiro capítulo, um número cênico de demonstração da própria sinceridade. Parear as duas imagens, a mulher que não pode conter o choro ao evocar o passado traumático e o ator que ensaiou para chorar a cada apresentação de um espetáculo, é um ato violento de minha parte, que parece desrespeitá-la e não dar mérito à seriedade do assunto e à intensidade da sua dor, já que não há, no discurso produzido por esse filme, qualquer sugestão de um falseamento – como havia, por exemplo, em *Jogo de cena*, documentário fílmico de 2007, no qual o diretor Eduardo Coutinho criava uma proposital confusão entre os relatos verdadeiros dados à câmera e as tentativas, por diferentes atrizes, de interpretar relatos de outras pessoas.

Mas meu ato de recontextualizar a imagem, de usá-la para um objetivo a princípio desligado daquele para a qual ela foi produzida, serve para colocar em questão outras violências.³ Seria possível reconhecer certa ironia no fato de que alguém que sofreu uma violência sexual aceita fechar-se sozinha no interior de um furgão desconhecido, mas esse questionamento o filme não comporta. Pois o que separa o escuro do furgão da imagem de um perigo em potencial é o fato de que há nele uma câmera, e, com ela, a promessa de que o ato de relatar seja benéfico, para si e para outros. O trecho da fala da mulher citado mais acima reforça a intensidade da sua dor (“Foi uma história terrível da minha vida”), a crença no poder terapêutico dessa oportunidade (“Eu tou desabafando, pondo pra fora, o que eu nunca pude pôr”), a promessa de visibilidade que ela julga estar sendo feita a ela (“Eu quero que todo mundo veja”) e o salvo-conduto para a utilização de sua

³ Revi, todavia, minha escolha de estampar a captura de tela do filme com o rosto da mulher aos prantos nesta publicação, como havia feito na tese. Talvez o uso dessa imagem aqui seja violento demais, penso agora. Mantenho, em contrapartida, a argumentação na íntegra, citando o gesto de parear as duas imagens, sem de fato mostrar a segunda delas.

imagem que ela concede como contrapartida (“Eu não tou nem aí se a minha cara vai aparecer estampada”).

Pus em dúvida, ao longo deste estudo, algumas das questões centrais contidas nessas frases da mulher do documentário, mas não todas. Em nenhum momento contestei a intensidade da dor narrada nos espetáculos que citei. Nem questionei se os objetivos devido aos quais os artistas compartilharam publicamente seus relatos eram válidos ou não, ou tampouco se a exposição pública do conteúdo transforma o relator ou não, se é ou não saudável para o psiquismo desses sujeitos. A afirmativa de Domingos Oliveira a respeito da peça de Dani Barros – “Quando alguém alcança, falando de si mesmo, uma obra de arte, ela não dói mais” (Oliveira, 2012) – não me convence, mas tampouco me oponho a ela, apenas não me interessa sua linha de argumentação. Não há, de minha parte, uma condenação moral da autoexposição, e confio que meus comentários críticos em nenhum momento tenham apontado nessa direção.

Questiono, de fato, a promessa de visibilidade, e por isso investiguei, ao longo do meu texto, a complexidade da produção de sentidos em diferentes espetáculos teatrais. O problema, para mim, não é se todo mundo vai ver – ou seja, se o espetáculo é popular ou não, se é apresentado por todo o país ou fica em cartaz só algumas semanas –, mas aquilo que é visto. Pois, no clichê proferido pela mulher do filme, parece estar subentendido que a verdade se torna visível com o relato – “Eu quero que todo mundo veja [...] o que eu passei na época”. Mas afirmo que o que se abre por meio do relato não é uma via de acesso ao passado. É um jogo o que se instaura diante do espectador: aquilo que se pode ver e compreender depende de uma série de elementos (alguns dos quais são controláveis, outros não), e o discurso produzido em cena depende das escolhas de uma série de autores (o sujeito que relata é apenas um deles).

Isso não é simples, e dizê-lo como uma obviedade ofusca a percepção da multiplicidade de traços do quadro mais amplo (e quem afirma essa obviedade no filme não é apenas a mulher, mas também são os autores que colocaram sua fala na edição final). Afirmando, portanto, que a ideia que a mulher reproduz, de que não importa se sua cara vai ser estampada, deve ser contestada. Ela *deve* se importar e, mais do que isso, ela deve deslocar a questão de *se* para *como* sua cara vai ser estampada, em conjunção com as visões de quais artistas ou pensadores, dando suporte e potencializando quais discursos. Pois a imagem de alguém, diante de um público, dizendo uma verdade autêntica, especialmente uma verdade associada a temas prementes, e ainda mais quando se vê que uma emoção intensa mobiliza o corpo do sujeito que fala, essa imagem tem potência. E por ela tanto me seduzir quanto me incomodar violentamente, escolhi nesta análise investigar formas de desarmá-la, de desativá-la. Há algo de esteticamente desejável em sua potência, mas frequentemente me sinto manipulado, como que obrigado a sentir compaixão pela imagem e a corroborar seu discurso sem que me seja permitido contestá-lo.

Por isso me decepcionei com o espetáculo *Dilacerado*, do grupo Os Dezequilibrados. Eu era bem mais jovem quando assisti a *Vida, o filme*, em 2002, e na época senti que esta peça me instigava a escancarar as imagens da indústria do entretenimento, a desmontar o discurso dos telejornais, a duvidar do interesse que começava a então se avolumar pelo formato do *reality show* televisivo. Eu queria fazer teatro colaborativo com aquelas pessoas, eu queria assistir a todas as suas peças. Quando vi suas histórias tristes emparelhadas em *Dilacerado*, estranhamente percebi que aquela tristeza não era a minha – e eu tinha tristeza! O problema não estava na diferença geracional, mas era como se eles encenassem a cegueira a respeito dos próprios clichês, sem oferecer pistas de que eram clichês, em vez disso representando a si mesmos com dedicação, sem instigar

a dúvida a respeito das próprias referências. Lembro-me que, na primeira temporada, o espetáculo terminava com a canção *Pais e filhos*, do grupo Legião Urbana, tocada na íntegra e com a luz do teatro completamente apagada. Era uma versão ao vivo da canção, ainda mais longa do que a gravação original, repleta de palmas autocongratulatórias e trechos cantados pela plateia do show em uníssono. Eu percebi que a peça já tinha terminado e queria ir embora, mas o apagão me obrigava a permanecer ali, sujeito àquela imposição musical, de uma canção amplamente conhecida que, para mim, já havia se tornado um clichê emotivo.

Confesso que eu gostava mais da forma da representação da personagem Estamira por Dani Barros na primeira temporada do espetáculo, em 2011, no porão da Casa de Cultura Laura Alvim. A tipificação me parecia mais marcada e a figura parecia ter mais intensidade. Na temporada de 2016 de *Estamira – beira do mundo*, no Teatro Ziembinski, havia uma qualidade mais relacional em sua interpretação, como se ela mostrasse estar permanentemente atenta às reações do público, respondendo a elas em gestos ínfimos e insistindo nas tentativas de interlocução. Ela parecia mais uma palhaça – referência de trabalho atorial valiosa para a atriz, como ela reforça em entrevistas. Minha impressão é que a figura da palhaça (que não é Dani Barros nem é Estamira) de certo modo apaziguava a diferença entre as duas “pessoas reais”, fazendo uma espécie de mediação, investindo tempo no jogo interativo com a plateia.

Essa transformação, segundo declara a atriz em entrevista a Marília Martins, se deu ao longo do tempo em que o espetáculo ficou em cartaz, esse abandono da cópia precisa em função de uma cópia mais orgânica, mais consonante com sua própria gestualidade, e, observo eu, mais sintonizada com técnicas de palhaçaria que a atriz desenvolve em outros contextos. Contudo, não me parece que a transformação tenha abalado a

forma da representação de si, nos três instantes marcadamente autobiográficos – a dedicatória do início, a leitura da carta da mãe e as verdades ditas perto do fim. Não tenho como comparar precisamente, pois, como já expus, não tive acesso a registros fílmicos. Mas afirmo que, quando ouvi a leitura da carta, em 2016, tive a sensação de reconhecer precisamente a forma do choro embargado da qual eu acreditava me lembrar de 2011, e sobre a qual eu muito já havia comentado e até escrito. É possível que tenha sido apenas uma impressão, motivada pela minha expectativa de revê-la. Considerando a hipótese de que haja verdade em minha percepção, é estranho que, com tantas mudanças no espetáculo, justamente essa expressão tenha mantido seus traços constitutivos. Não sugiro que por isso a expressão seja falsa ou desmotivada. Afirmo, todavia, que ela é útil, que serve ao espetáculo o suficiente para não exigir transformação, e que a atriz pôde mantê-la por todo esse tempo.

O choro de Paula Picarelli pela morte de sua mãe, ao contrário, teve de ser tirado de cena. Ele saiu independente de ser ou não útil – afirmo que ele era disfuncional, que a dramaturgia não provia reforço de sentido para ele, e por isso ele apontava para o fracasso. De acordo com a atriz, a razão pela qual ela deixou de apresentar o solo foi que não lhe era saudável fazê-lo, ou seja, ela não pôde mais (ou não quis mais) mostrar em cena, entre outras coisas, o sofrimento pela morte de sua mãe. Se isso prova que Dani Barros é uma atriz mais bem preparada do que Paula Picarelli (como, na minha leitura da diegese de *Ficção*, Alline Moraes o era, e Luciana Paes também o era), não cabe a mim dizer. Mas, considerando que o luto pela perda do ente querido é como um processo, uma transformação, se, no fim do solo de Paula Picarelli, a expressão do choro apontava para uma dor pujante, o público deixou de poder vê-la a partir de certo momento, apesar de o espetáculo *Ficção* ter permanecido em cartaz. Se o choro de

Dani Barros, lendo a carta da mãe, também mostra a dor da perda, e depois de cinco anos revejo ao vivo a mesma expressão, a aparência é de que o luto não caminhou.

Uma coisa é a expressão do luto ganhar sempre a mesma forma. Marcel Mauss, em seu artigo de 1921 sobre os cultos funerários de tribos australianas, identifica o que chama de expressões obrigatórias dos sentimentos: “são mais do que simples manifestações, são signos de expressões inteligíveis. Numa palavra, são uma linguagem. Esses gritos são como frases e palavras. É preciso pronunciá-los, mas, se é preciso pronunciá-los, é porque todo o grupo pode entendê-los” (Mauss, *apud* Didi-Huberman, 2016: p. 33). Ao que Georges Didi-Huberman, citando esse trecho da reflexão do antropólogo, conclui: “Isso talvez queira dizer que uma emoção que não se dirija a absolutamente ninguém, uma emoção totalmente solitária e incompreendida, não será sequer uma moção – um movimento –, será somente uma espécie de cisto morto dentro de nós mesmos” (Didi-Huberman, 2016: p. 33). O fato de a forma de expressar o luto ser a mesma para diferentes pessoas de um grupo, de ela ser um código, “não prejudica em nada a intensidade dos sentimentos” (Mauss, 1979: p. 153), e garante ainda que a emoção será compreendida com precisão e amplamente.

Mas uma coisa diferente é a expressão do luto por uma perda específica não se modificar com o passar dos anos. Talvez a atriz queira, de fato, preservar a expressão paralisada nessa cena, como um monumento à sua dor, como signo de que tal perda é irreparável. Como escreve Roland Barthes a respeito da perda de sua própria mãe: “Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel” (Barthes, 1984: p. 113).

Cito duas operações que remetem à paralisia nos

espetáculos de Lola Arias: o ato de descongelar o passado, riscando fotografias e abrindo espaço para *remakes*, que os atores operam em *Mi vida después*; e o ato de paralisar o gesto da menina com a raquete, que a encenação opera em *Airport kids*, interrompendo o compartilhamento de experiências e dando a ver contrastes inerentes à construção da imagem cênica. Perceber a diferença entre essas duas operações abre caminho para que eu potencialize minha análise neste ensaio: deixo de projetar meu lugar crítico como o de alguém que quer resgatar formas de construir personagens ficcionais (como na descrição do meu encanto juvenil por *Vida, o filme*) ou de representar mimeticamente o outro (como no meu elogio à imitação de Estamira, destacada da história de vida da atriz), e passo a também apresentar o que julgo serem possibilidades vibrantes para a representação de si no teatro.

Na dupla de exemplos dirigidos por Lola Arias, é curioso notar a diferença entre a estabilidade do arranjo do espetáculo argentino e a transitoriedade da obra realizada na Suíça, em parceria com Stefan Kaegi. Em *Airport kids*, o que inviabiliza que o espetáculo saia em turnês, e seja apresentado por um longo tempo, não é apenas o fato de que os atores são crianças, mas é o critério que determinou sua seleção: são crianças que vivem em trânsito, devido à profissão dos pais. Uma delas, inclusive, já não estava mais lá: tem-se a impressão de que a menina Garima estaria dentro de um dos *containers*, filmada ao vivo por uma câmera fixa similar às que filmam as outras, com sua imagem projetada no fundo do palco. Garima fala de sua vida, e parece dialogar com as outras crianças e interagir nos números coletivos. Imaginei que ela teria alguma dificuldade de locomoção que a impediria de transitar pelo palco, mas ao final do espetáculo se revela que a imagem de Garima havia sido pré-filmada. Apesar de ter participado da criação e dos ensaios, seus pais teriam se mudado antes da estreia. O falseamento da imagem de Garima realça a instabilidade do

arranjo cênico, a fugacidade daquilo que se pode ver.

O discurso de *Mi vida después*, por sua vez, é mais forte do que as especificidades das vidas individuais. A lição que se pode tirar a respeito do passado, apesar de construída a partir das histórias dos atores, deve sobreviver à viabilidade de sua presença no palco. Esse é um traço recorrente na literatura produzida por sobreviventes de traumas coletivos e por seus descendentes: há, em alguma medida, a intenção de se produzir discursos comuns sobre aquela experiência, e esses devem ser duradouros, pois é importante lembrar-se do que aconteceu, para que não volte a acontecer, e, nesse sentido, a expressão individual se liga à memória coletiva. Cabe ainda citar que Lola Arias refez *Mi vida después*, em 2012, no Chile, criando um novo espetáculo, chamado *El año en que nació*,⁴ no qual atores chilenos narravam suas próprias histórias a respeito do período da ditadura naquele país. Assisti a esse espetáculo em Nova York, em 2014, e pude atestar que os procedimentos cênicos e a forma de narrar dos atores eram bastante semelhantes àqueles da versão argentina. Não me parece ser importante para esses espetáculos quebrar o discurso, colocá-lo em problema; deve-se perpetuá-lo, multiplicá-lo, garantindo sua permanência no mundo, insistindo em que se formem consensos.

Analogamente, proponho um olhar para uma diferença estrutural entre dois solos do projeto *Ficção*, o de Luciana Paes e o de Paula Picarelli. Mostro como o primeiro se liga a uma fórmula de superação, operando-a sub-repticiamente, enquanto o segundo encena uma série de fracassos, tomando estes como tema e modo de repetição estrutural. Ambos parecem sugerir a superação da autobiografia como modelo, preferindo a autoficção, denunciando com isso a inadequação

⁴ Há informações sobre esse espetáculo no website oficial de Lola Arias. Disponível em: <<http://lolaarias.com/proyectos/el-ano-en-que-naci>>. Acesso em: novembro/2019.

do pacto autobiográfico aplicado à cena teatral. Meu percurso de análise não tomou por objetivo corroborar essa denúncia – minha crítica não se direcionou aos termos do pacto ou à promessa de sinceridade, mas aos usos dessa promessa.

Se Luciana Paes finge e mente, incorporando esses dois gestos como estratégias legítimas de representação de si, eu quis mostrar que também essa forma, supostamente mais adequada ao teatro – espaço no qual não se vive o cotidiano, mas se constrói imagens diante de um público –, pode perpetuar leituras conservadoras. Instaurar uma instabilidade perceptiva, um lugar confuso entre confissão e invenção, não implica necessariamente desviar-se de sentidos formulaicos. O cerne do problema para mim, aquilo que no teatro autobiográfico me aprisiona como espectador, não é a obrigação de se ver o sujeito honesto, aquele que diz “a verdade tal qual me parece” (Lejeune, 2008: p. 37), nem é a expressão obrigatória de certos sentimentos, o choro embargado como reação correta ao relato triste ou traumático, embora eu frequentemente ponha em questão tanto uma quanto a outra.

Encontro, nos espetáculos que apontam caminhos que julgo mais valiosos, quatro termos que parecem concentrar as qualidades que neles privilegio: o gesto, o fracasso, a categoria três e o Neutro. Esses termos não apontam precisamente para um conjunto de procedimentos cênicos, mas para estratégias de operar desvios, que problematizam a expressão autobiográfica.

A encenação de *Airport kids* apropria-se da gestualidade cotidiana da menina Kristina, especificamente do gesto de rebater uma bola com uma raquete de tênis, recontextualizando-o: primeiro, as rebatidas marcam os intervalos entre os itens de uma lista do que ela perdeu quando se mudou para a Suíça, e, depois, associam-se a uma sequência de afirmativas em terceira pessoa do plural, marcando um ato simbólico no qual as crianças atiram fora frases que parecem sentenciá-las.

Ao atribuir novos usos para a gestualidade que Kristina domina, aparecem sentidos sem que ela tenha plena consciência de sua produção. A encenação mostra assim que há outros artistas responsáveis pela construção cênica, e comenta sutilmente a diferença entre o discurso artístico e a fala reproduzida em cena, remetendo inclusive à diferença entre o olhar do adulto e o mundo da criança.

Essa diferença é mais intrincada no solo de Paula Picarelli, pois não se percebe uma separação clara entre o que foi construído por ela e pelos outros, nem se escolhe uma imagem ou um gesto por meio do qual se interromperia o discurso sobre si. Em vez disso, a atriz cita uma série de instâncias em sua vida que exigem dela atitudes, e ela mostra que falha em sua resposta a tais exigências: a entrevista de televisão que prova que ela é inapta para o veículo, a carta que denuncia sua fragilidade como atriz de teatro, a cena da embriaguez que ela executa com *overacting*, as indagações morais para as quais ela não tem resposta. Seus fracassos não são piadas, não tipificam uma personagem perdedora cuja dignidade seria resgatada ao fim por um discurso redentor.

Mas há uma questão central que motiva essas falhas, engendrada pela dramaturgia e citada pela atriz ao longo do solo: ela não consegue ser ela mesma, ela não consegue mostrar quem ela realmente é. O fracasso, portanto, está na base da sua possibilidade de produzir um relato autobiográfico sincero: há uma disjunção irresolúvel entre as emoções que ela experimenta e a expressão que ela emite. Assim, o espetáculo esgota o impulso autobiográfico sem apontar para uma leitura que organize o relato de vida, nem, em contrapartida, quebrar a figura falando de si em cena. A razão pela qual ela não se desmonta, não se despedaça, é que seu fracasso é também uma forma de resistência, e essa resistência também é potente. Em resposta à violência aplicada sobre si, que ela dá a ver sem exatamente denunciar, em resposta à exigência da autoexposição,

ela investe na dissociação entre sentimento e expressão, e a imagem, apresentada perto do fim do espetáculo, do sorriso que mostra a raiva, é, para mim, o melhor exemplo da potência que tem esse fracasso.

A passagem do autobiográfico ao *verbatim* marca, em meu percurso, o extravasamento dessa barreira, que colocava em tensão as expressões cênicas de *Airport kids* e do solo de Paula Picarelli em *Ficção*, e que parecia determinar a brevidade de sua existência. Se, tanto em *Life and times* como em *Exquisite pain*, os atores são substituíveis, não o são pelos mesmos motivos que em *Mi vida después*, pois, neste, a lição já estava estabilizada em uma fórmula, e por isso poderia ser ativada por meio de diferentes sujeitos e arranjos. Meus exemplos finais têm relação com a fórmula, e sem dúvida com o clichê. Mas neles a fórmula é um jogo, de regras evidentes ou enganosamente evidentes, que, por mais longa que seja sua duração, não reforça univocamente um conjunto de sentidos preestabelecidos.

O problema da expressão cênica autobiográfica, para mim, está na prisão ideológica de que fala Richard Foreman na peça *Lava*, na potência do “ato enquanto significação” (Foreman, 1993: p. 320). O segredo, diz ele, é a categoria três, o termo que escapa tanto da lógica quanto da aleatoriedade. E a forma de operá-lo não está dada, ela é um desafio, é um desejo, assim como o é o Neutro de que fala Roland Barthes.

Admito que há uma espécie de anacronismo de minha parte em ter escolhido evocar, para analisar o trabalho do Nature Theater of Oklahoma, uma categorização de Foreman, o autor-diretor que moldou a reflexão artística do grupo, mas que eles deliberadamente deixaram para trás, para “partirem do zero” e acharem seu caminho. É importante notar, todavia, que, nessa transmissão intergeracional de um desejo de ruptura, se abre uma diferença significativa na forma de aderirem o objeto do seu fazer artístico às suas *personae* públicas. Se, para

Foreman, era preciso ativar certa escrita automática e assim produzir textos mais dissociados da lógica, a forma de Kelly Copper e Pavol Liška viverem o cotidiano já é titubeante, e por isso sua fala e a de seus amigos interessam como material a ser fielmente transposto para a cena.

É essa diferença, a meu ver, que resolve a incoerência da transposição *verbatim*, fundamental para seu trabalho. Se há, na cena de *Life and times*, um excesso da vida, do discurso e dos balbucios de Kristin Worrall, é apenas porque seu relato pode ser percebido ao mesmo tempo como próximo, desejável e ridículo. Para desviar-se de sua potência produtora de sentidos, para apresentá-lo desativado, o trabalho cênico da companhia opera em três frentes: transpondo literalmente as palavras e exaltando suas minúcias, seus detritos, indiferente a hierarquias comuns da linguagem; esgotando o jogo, devido à longa duração da maratona; e desencaixando os gestos, prometendo uma significação sempre próxima e sempre distante, gestos que raramente fazem sentido, mas tampouco podem ser acusados de total aleatoriedade.

Se o sujeito do relato autobiográfico converte-se em problema quando, em *Airport kids*, abre-se uma “dimensão ética” pelo gesto (Agamben, 2008: p. 13), ou quando, no solo de Paula Picarelli em *Ficção*, faz-se com que a expressão fracasse, é a própria unidade corporal que se despedaça em *Life and times*, multiplicando o relator em outros corpos que o substituem. Mantém-se o discurso em primeira pessoa do singular, as palavras do ator-autor, o apelo ao público, e mesmo a promessa da verdade autobiográfica. Mas na reconstrução da instância do relato, o ator-autor é deslocado da função de emitir suas próprias falas – Kristin Worrall está ali ao lado, executando uma série de outras ações, mas raramente vocalizando suas palavras.

Ainda que, em *Exquisite pain*, o objetivo seja igualmente o de reconstruir em cena relatos autobiográficos de pessoas

comuns, já se está muito distante da realidade de origem: metade dos relatos é de sujeitos dos quais não se sabe o nome, o gênero, os traços físicos, eles são lidos de um livro traduzido de outra língua, transcritos por uma artista que afirma os ter captado quinze anos antes de produzir a obra, e sobre a qual recai a suspeita de que tenha reconstituído as falas originais de forma muito livre, segundo seus próprios interesses estilísticos; e a outra metade dos relatos foi dada pela própria autora do livro, que está ausente do processo de criação do espetáculo.

Para a expectativa de um relato cênico autobiográfico nos termos que venho investigando em minha série, essa distância parece infinita. Ainda assim, ao apresentarem uma espécie de leitura pública de relatos em primeira pessoa do singular, os atores mostram-se de tal forma tocados, que se poderia considerar a hipótese de que tentam encarnar as figuras ausentes, procedimento que é comum em espetáculos de teatro *biográfico*. Isso quase acontece, mas sempre falta algo: os sentidos são pouco sublinhados, ou sublinhados demais, a atenção nas palavras é literal demais, há muitas interrupções, eles voltam os olhos regularmente para o roteiro. Contudo, sua expressão carrega uma impressão tão forte de autenticidade, que é como se estivessem retomando, enfaticamente, o que se havia perdido para Paula Picarelli: a ligação entre o sentimento evocado pelo conteúdo do relato e a expressão diante do público. Mas diferentemente da obrigação que Richard Lowdon, em *Hidden J*, tinha com a aparição da expressão, devido à prova de sinceridade à qual estava submetido, os atores de *Exquisite pain* parecem tentar descobrir a cada vez o que há de tocante naquele material.

A forma de aparecer a expressão em *Exquisite pain* é radicalmente distinta daquela do documentário fílmico citado no início deste capítulo: neste, a mulher não está atenta à produção do choro, a emoção como que a ataca, ela precisa chorar,

e a câmera está convenientemente apontada para captar esse arroubo. Mas o que se faz quando se entra em um furgão escuro e há uma câmera apontada para você? O documentário no palco, ou ao menos aquele que me propus a analisar, não produz uma situação de assalto inesperado, ele prepara a aparição de imagens, que são escolhidas, ensaiadas e, quando aparecem, dialogam com uma rede de sentidos, dispostos para serem fruídos pelo espectador, passíveis de gerar uma maior ou menor variedade de leituras.

O que se apresenta como solução valiosa em *Exquisite pain* não é a forma que o grupo encontrou, mas a maneira pela qual essa forma responde ao “terrorismo da pergunta” (Barthes, 2003: p. 222), à exigência de figurar a fala autobiográfica em cena. Assim como as fotografias de Sophie Calle para ilustrar os relatos, os atores de *Exquisite pain* não deixam de propor um quadro complementar, não evitam o desafio de entrar no furgão, elas compreendem o furgão como um espaço valioso para se fazer algo. E esse algo está diretamente relacionado à expectativa que se tem do ator que ocupa aquele espaço. Só que, em vez de prover um reforço para essa expectativa, ele opera uma esquivia, a respeito da qual propus um paralelo com o Neutro de Barthes. Em *Exquisite pain*, a substituição do outro é incompleta, faz com que se sinta falta da expressão plena, mas essa frustração é produtiva, ela faz com que sentidos apareçam no encontro com o espectador, ao forçá-lo a virar o rosto, para que talvez ele veja “a flor delicada que nunca tinha observado antes” (Foreman, 1993: p. 7).

Aponte, em meu percurso, inicialmente, para o que julgo serem amarras dessa forma cênica do “ator-autor que fala de si mesmo” (Pavis, 1999: p. 375), e, por fim, para quatro modos de corroer tais amarras, resistindo ao que julgo haver de formulaico ou de opressivo nessa forma documental, a partir de uma operação em diferença de seus procedimentos usuais: pela evidenciação das camadas de construção da imagem por

meio do gesto, pela produção do fracasso das formas de sinceridade em cena, pela reconstrução do corpo e dos sentimentos escapando da lógica e da aleatoriedade, e pela esquiva do conflito produtor de sentido por meio de uma aproximação do Neutro, operando-se, assim, uma complementaridade que, em vez de comovida e produtora de comoção, seja dela desobrigada e produtora de desobrigação.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da cesura. Ideia da prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

_____. O cinema de Guy Debord. Blog Intermédias, 2007. Disponível em: <<http://www.intermedias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em: novembro/2019.

_____. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto, n. 4, 2008.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARIAS, Lola. *Mi vida después*. Peça teatral não publicada em português. Tradução de Carolina Virguez. Arquivo digital cedido pela tradutora, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOENISCH, Peter M. Other people live: Rimini Protokoll and their 'theatre of experts'. *Contemporary Theatre Review*, v. 18, n. 1, 2008.

BOORSTIN, Daniel J. *The image: a guide to pseudo-events in America* [1961]. E-book. Nova York: Vintage Books, 2012.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Por um teatro de apropriações: o musical biográfico carioca. *Sala Preta*, São Paulo, USP, v. 10, 2010.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALLE, Sophie. *Douleur exquise*. Paris: Actes Sud, 2003.

CANTRELL, Tom. *Acting in Documentary Theatre*. EUA/ Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013.

CARLSON, Marvin. Performing the Self. *Modern Drama*, v. 39, n. 4, 1996.

CARVALHO, Daniela Pereira de. *Dilacerado*. Peça teatral não publicada, 2004.

CARVALHO, Daniela Pereira de; SUGAHARA, Ivan. *Vida, o filme*. Peça teatral não publicada, 2002.

CESARE, Dinah. Inventário de afetos vivos. *Questão de crítica*, Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, 2011. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2011/12/inventario-de-afetos-vivos>>. Acesso em: novembro/2019.

CHARAUDEAU, Patrick. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lúcia (orgs.). *As emoções no discurso*. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

COHEN, Renato. Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira. *Sala Preta*, São Paulo, USP, v. 3, 2003.

COPPER, Kelly. Datebook: Nature Theater of Oklahoma. *Movement Research Performance Journal*, n. 46, 2015.

DAWSON, Gary Fisher. *Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport: Greenwood, 1999.

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

DE MAN, Paul. Autobiografia como Des-figuração. *Sopro*, Panfleto político-cultural, n. 71, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

ETCHELLS, Tim. 'Exquisite Pain' programme note. Website do grupo Forced Entertainment, 2005. Disponível em: <<http://www.forcedentertainment.com/notebook-entry/exquisite-pain-programme-note-by-tim-etchells>>. Acesso em: novembro/2019.

FILÓCOMO, Milena Moreira. *O encontro de duas ficções: alteridades trocadas*. Dissertação (mestrado) – UNESP, São Paulo, 2013.

FOREMAN, Richard. *Unbalancing acts: foundations for a theater*. Nova York: Theater Communications Group, 1993.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREIRE FILHO, João. Existir aos olhos dos outros: *reality shows*, as “aventuras autênticas” de indivíduos em busca

de reconhecimento. In: FREIRE FILHO, João; BORGES, Gabriela (orgs.). *Estudos de televisão: diálogos Brasil-Portugal*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FREITAS, Marcio A. R. *Sem falsidades*. Peça teatral não publicada, 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/semfalsidades/docs/semfalsidades013.pdf>>. Acesso em: novembro/2019.

_____. *Cenas da voz: a sonoridade no teatro de Aderbal Freire-Filho, Moacir Chaves e Jefferson Miranda*. Dissertação (mestrado) – PPGAC, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11287>>. Acesso em: novembro/2020.

GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GALLAGHER-ROSS, Jacob. This is your life. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 34, n. 3, 2012.

GARCIA, Silvana. Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo. In: DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fabio (orgs.). *Na companhia dos atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

GIORDANO, Davi. *Teatro documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2001.

HALL, Calvin S.; LINDZEY, Gardner; CAMPBELL, John B. *Teorias da personalidade*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (orgs.). *Verbatim verbatim: contemporary documentary theatre*. Londres: Oberon Books, 2008.

HARRIES, Martin. Richard Foreman and the Ends of an Avant-Garde. *Theatre Journal*, v. 56, n. 1, 2004.

HEDDON, Deirdre. *Autobiography and performance*. EUA/ Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2008.

HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Duke University Press, v. 29, n. 1, 2008.

KALB, Jonathan. Documentary Solo Performance: The Politics of the Mirrored Self. *Theater*, v. 31, n. 3, 2001.

_____. *Great lengths: seven works of marathon theater*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2017.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MALZACHER, Florian. Dramaturgies of care and insecurity: the story of Rimini Protokoll. In: DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian (orgs.). *Experts of the everyday: the theatre of Rimini Protokoll*. Berlim: Alexander Verlag, 2008.

_____. Previously on Nature Theater of Oklahoma. *Life and times: Episode V*. Nova York, EUA: Nature Theater of Oklahoma, 2012.

MARTIN, Carol (org.). *Dramaturgy of the real on the world stage*. EUA/Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2012.

MARTIN, Carol. *Theater of the real*. EUA/Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013.

MARTINS, Marília Guimarães. À beira da cena: um estudo sobre o ator na encenação de *Estamira – beira do mundo*. Dissertação (mestrado) – PPGAC, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

MASSCHELEIN, Anneleen. Can pain be exquisite? Autofictional stagings of *Douleur exquise* by Sophie Calle, Forced Entertainment and Frank Gehry and Edwin Chan. *Image & Narrative*, n. 9, 2007.

MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória de sentimentos (1921). In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (org.). *Marcel Mauss: Antropologia*. São Paulo: Ática, 1979.

MEYERS, Erin. Can you handle my truth?: authenticity and the celebrity star image. *The Journal of Popular Culture*, v. 42, n. 5, 2009.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2019a. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: novembro/2019.

_____. *Moderno Dicionário Inglês & Português*. São Paulo: Melhoramentos, 2019b.

NATURE THEATER OF OKLAHOMA. *No Dice*. Brooklyn, Nova York: 53rd State Press, 2007.

_____. *Life and times: Episode 1*. Chicago: 53rd State Press, 2013a.

_____. *Life and times: Episode 2*. Brooklyn, Nova York: 53rd State Press, 2013b.

_____. *Life and times: Episodes 3&4*. Brooklyn, Nova York:

53rd State Press, 2013c.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2012.

OLIVEIRA, Domingos. Carta aberta para Dani Barros. Blog de Domingos Oliveira, 2012. Disponível em: <<http://dodomingosoliveira.blogspot.com.br/2012/06/carta-aberta-para-dani-barros.html>>. Acesso em: novembro/2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRINCENTHAL, Nancy. The measure of heartbreak. *Art in America*, v. 93, n. 8, 2005.

SALDAÑA, Johnny. *Ethnotheatre: research from page to stage*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2011.

SÁNCHEZ, José A. Ética de la representación. *Artes La Revista*, Universidad de Antioquia, v. 11, n. 18, 2012.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*, UNIRIO, n. 12, 2003.

_____. Ritual. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SMALL, Daniela Avila. Repetição e diferença: dispositivos e mediações no teatro de Christiane Jatahy. *Sala Preta*, São Paulo, USP, v. 15, n. 2, 2015.

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

SONTAG, Susan. Do estilo. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TAYLOR, Charles. *The ethics of authenticity*. EUA/Reino Unido: Harvard University Press, 1991.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade*. São Paulo: É Realizações, 2014.

TURNER, Graeme. *Ordinary people and the media: the demotic turn*. Londres: Sage Publications, 2010.

WEISS, Peter. The material and the models: notes towards a definition of Documentary Theatre. *Theatre quarterly*, v. 1, n. 1, 1971.

Reportagens jornalísticas e entrevistas

ALVES JR., Dirceu. 'Ficção' quebra crescente diálogo da Cia. Hiato com o público. *Veja São Paulo*, 2012. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/8220-ficcao-8221-quebra-crescente-dialogo-da-cia-hiato-com-o-publico>>. Acesso em: novembro/2019.

A VIDA NÃO BASTA. Trecho de entrevista em vídeo com Leonardo Moreira, 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/5a2EvF-HYiY>>. Acesso em: novembro/2019.

BENIDT, Doug. Life story: Kristin Worrall on being the center of NTOK's 10-part Life and Times. Blog The Green Room, Walker Art Center, 2013. Disponível em: <<http://blogs.walkerart.org/performingarts/2013/09/19/life-story-kristin-worrall-on-being-the-center-of-ntoks-10-part-life-and-times>>. Acesso em: novembro/2019.

BENSON, Sarah. Working downtown. Pavol Liska, Ruth Margraff, Annie-B Parson, Tory Vazquez in conversation

with Sarah Benson. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 28, n. 2, 2006.

FOREMAN, Richard. Entrevista em faixa de áudio. *Ontological-Hysteric Theater*, vol. 1, Sophia: The Cliffs, 35+ Year retrospective compilation. DVD, 2009.

FREITAS, Marcio; GUEDES, Antonio; SAADI, Fátima (orgs.). Dramaturgia hoje. Mesa-redonda. *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, Rio de Janeiro, n. 28, 2009.

HERB ALPERT AWARDS. Full interview: Pavol Liska and Kelly Copper. Entrevista em vídeo, 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/68589172>>. Acesso em: novembro/2019.

ISHERWOOD, Charles. A woman's, like, life continues as, um, art. *The New York Times*, Nova York, EUA, 23/09/2013.

JEAN LEE, Young. Nature Theater of Oklahoma. Entrevista com Kelly Copper e Pavol Liška. *Bomb*, n. 108, 2009.

MENEZES, Maria Eugênia de. Delicadeza que vem do lixo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29/06/2012.

NATURE THEATER OF OKLAHOMA. Entrevista em áudio com Richard Foreman. *OK Radio*, episódio 20, 2012. Disponível em: <<http://okradio.org/post/34319252947/nature-theater-of-oklahoma-talks-to-new-york>>. Acesso em: novembro/2019.

PAULA, Alessandra de. O show da vida. *Almanaque virtual*, cultura em movimento, 2007. Anteriormente disponível em: <<http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=8663&tipo=11&cot=1>>. Último acesso em: julho/2013.

PRINSSSEN, Margriet. Life and times Episode 1. Entrevista em vídeo com Kelly Copper e Pavol Liška, 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/mZt4YKDxxpY>>. Acesso em: novembro/2019.

REIS, Luiz Felipe. A delirante lucidez de Estamira nos palcos da vida. *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 31/07/2011.

TAMLER, Cory. Catching up on a lifetime: Nature Theater of Oklahoma's Life & Times Episode 8. *Culturebot*, 2016. Disponível em: <<http://www.culturebot.org/2016/09/26221/catching-up-on-a-lifetime-nature-theater-of-oklahomas-life-times-episode-8>>. Acesso em: novembro/2019.

TEMPO FESTIVAL. Cia. Hiato e a ficção na realidade. Entrevista em vídeo com Leonardo Moreira, 2012. Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/tv-tempo/cia-hiato-e-a-ficcao-na-realidade>>. Acesso em: novembro/2019.

TING, Eric. Talk: The Herb Alpert Award in the Arts. Transcrição de entrevista com Kelly Copper e Pavol Liška, 2013. Disponível em: <<http://herbalpertawards.org/artist/talk>>. Acesso em: novembro/2019.

TV CULTURA. Metrópolis - Entrevista com Cia. Hiato de Teatro. Entrevista em vídeo com Paula Picarelli e Thiago Amaral, TV UOL, 2012. Disponível em: <<https://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--entrevista-com-cia-hiato-de-teatro-0402CD1A3564E4993326>>. Acesso em: novembro/2019.

VENTURA, Mauro. Duas águas e a conta... com Dani Barros. *O Globo*, Rio de Janeiro, Revista O Globo, 6/11/2011.

Marcio Freitas é ator, diretor e pesquisador de teatro. Fundou o grupo Teatro Número Três, com o qual foi autor e diretor dos espetáculos *Sem falsidades* (2011), *Pequenas biografias* (2014) e *Viagem a Nova York* (2018). Formou-se pela CAL em 2005. Obteve o Mestrado em Artes Cênicas na UNIRIO em 2012, pesquisando vocalidades no teatro contemporâneo. Também ali concluiu o Doutorado em 2017, investigando o teatro documental e autobiográfico. Atualmente é pesquisador de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

Nos últimos 15 anos, venho observando, com atenção e crescente interesse, a proliferação de estratégias artísticas de incorporação de elementos não ficcionais à cena do teatro. Refiro-me especificamente a modos de reivindicar, diante do espectador, uma relação mais autêntica com a realidade, incorporando discursos que afirmam dizer verdades sobre o mundo, e por isso rejeitam percepções comumente atreladas à representação de personagens e à dramaturgia puramente ficcional.

Meu recorte toma como ponto de partida espetáculos nos quais os atores falam na primeira pessoa do singular, relatando experiências pelas quais eles mesmos teriam passado em suas vidas. Como é comum em minha reflexão crítica, meu interesse vem acompanhado de uma desconfiança, de um desagrado, que se deve tanto à frequente fetichização de tais estratégias quanto a um uso (que julgo perverso) que, ao se apropriar de uma aparência de contato sem mediação, manipula a atenção e a sensibilidade do espectador.

É, pois, central ao meu estudo a identificação de formas por meio das quais esses espetáculos produzem interrupções, ou seja, criam também problemas para a crença na transmissão de uma verdade segura, crença que o relato autêntico, com sua fragilidade constitutiva, pode paradoxalmente produzir.

Marcio Freitas

