

Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional

RESUMO

O artigo aborda a autobiografia no teatro contemporâneo, considerando os tensionamentos entre o real e o ficcional (autobiografia e autoficcionalização) nas obras “Gólgota Picnic”, de Rodrigo García, e “Duo sobre desvios”, de Cadu Cinelli e Fabrício Moser. Questões como: escolha e apropriação do material autobiográfico, utilização de objetos pessoais e relação com as imagens criadas *in loco* e / ou incorporadas aos espetáculos (imagens documentais, imagens de acervo pessoal, etc.) são analisadas.

Palavras-chave: *Autobiografia. Real. Ficção.*

RÉSUMÉ

L'article traite de l'autobiographie dans le théâtre contemporain, des tensions entre réel et fiction (autobiographie et autoficcionalisation) dans les œuvres «Gólgota Picnic» de Rodrigo García et “Duo sobre desvios”, de Cadu Cinelli Fabrício Moser. Des questions telles que: le choix et l'appropriation des éléments autobiographiques, l'utilisation d'objets personnels et la relation avec les images créées *in situ* et / ou incorporés dans les spectacles (vidéos documentaires, collection personnelle de photos, etc.) sont analysés.

Mots-clés: *Autobiographie. Réel. Fiction.*

Gabriela Lirio Gurgel Monteiro

Doutora em Letras (PUC-RJ) - (doutorado-sanduíche Paris III-Sorbonne Nouvelle). Pós-doutoranda (Paris III-Sorbonne Nouvelle). Docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. gabilirio@yahoo.fr

Artistas provenientes das mais diversas partes do país e da América Latina dedicam-se à investigação de dramaturgias baseadas em autobiografias individuais e / ou dos grupos nos quais estão inseridos. Diretores como Christiane Jatahy, Nelson Baskerville e a Companhia Mugunzá, Marcelo Braga, Janaina Leite, Grupo XIX, Enrique Diaz, Felipe Ribeiro, Pedro Brício, Flavio Barollo, Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem, Companhia Hiato, Vivi Tellas, Angélica Lidell, Rodrigo García e jovens estreantes, como Ricardo Libertini, Fabrício Moser, entre outros, são alguns artistas interessados nessa temática. Não é de hoje que diretores como Antonio Abujamra, Domingos de Oliveira e Denise Stoklos baseiam inúmeros trabalhos em experiências pessoais. O que vemos é o surgimento de uma nova abordagem do tema, devido à inserção de novas tecnologias e ferramentas comunicacionais que criam um espaço-tempo contínuo, capaz de desfazer distâncias antes inimagináveis e expandir consideravelmente as possibilidades de interação em ambientes virtuais. Antes restrita aos estudos literários e às artes plásticas, a autobiografia ganha ainda mais espaço com o advento do digital, a partir dos anos 90, no documentário brasileiro e, nos anos 2000, vemos crescer consideravelmente o interesse pela autobiografia na cena contemporânea.

Há de se ressaltar que, já nos anos 60, a *performance* se utilizava de material autobiográfico e biográfico que surgia da interação com o público nos mais diversos espaços. Com efeito, a *performance* aponta para a extrapolação dos limites entre as artes, cada vez mais tênues e “contaminados”. Josette Féral sublinha a questão dos limites e / ou das fronteiras ao discorrer historicamente sobre as transformações nos estudos teatrais, não mais passíveis de ser reduzidos pelas especificidades de seus objetos. Isso significa que temos, hoje, uma espécie de “flutuação” dos limites. “À medida que emergiram formas artísticas limites, às margens dos campos disciplinares: teatro-dança,

Artigo recebido em: 02/10/2015.

Aceito para publicação em: 05/04/2016.

butô, *performance art*, teatro virtual, os limites do teatro igualmente mudaram, englobando todas as formas de representação..." (FÉRAL, 2011, p. 48). Tais limites se multiplicam diante das novas especificidades que surgem no imbricamento de artes reconhecidas anteriormente como distintas, o que leva à dissolução dos gêneros e ao reconhecimento do hibridismo e da interdisciplinaridade como realidades inerentes à criação teatral contemporânea.

O termo "teatro performativo", cunhado por Féral, aproxima o teatro da *performance*, ao promover uma ruptura definitiva do que os separa, por meio da integração de alguns elementos, tais como: o ator-performer; o redimensionamento do par imagem-ação como fundamento primeiro da encenação, substituindo a primazia do texto e o entendimento de modos intrínsecos e insubstituíveis de encenação de textos clássicos; a inserção de novas tecnologias, inaugurando um novo modo de apreensão e recepção do espectador, as interseções entre dança, artes plásticas e *videoart*, entre outras artes, o que desfaz a ideia de fronteiras intransponíveis, inaugurando outros espaços de criação. Ao definir o teatro performativo, Féral distingue dois grupos: as pesquisas que dissociam diversos tipos de discursos (sonoro / textual; corpo / espaço; visual / verbal) e sistemas de enunciado e enunciação, jogos e sentidos; as pesquisas que desenvolvem ações cênicas que fogem de uma ilusão mimética, constituindo a categoria de presença como relevante ferramenta de construção da escritura cênica. "(...) Não mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída, por vezes caótica" (FÉRAL, 2011, p. 116).

A presença do ator-performer se dá pela via de uma subjetividade móvel e mobilizadora. O espectador sente-se, ao mesmo tempo, tateando no

escuro a fim de recompor os sujeitos das ações e mobilizado a participar de uma nova estratégia de apreensão do espetáculo. O caráter ambíguo decorrente evidencia-se pela pluralidade de sentidos evocados, provenientes da exploração de diversos materiais (textos, imagens, objetos...) que são reagrupados e utilizados de modo não convencional, sendo suas funções usurpadas, por vezes, completamente modificadas, criando um atrito entre o real e a ficção. O real é entendido aqui em função de sua notação insignificante, como a apontada por Barthes, em "O efeito do real", ao analisar a obra de Flaubert. O escritor introduz elementos que poderiam ser à primeira vista percebidos como "detalhes inúteis" (BARTHES, 1968, p. 84, mas que são, em tese, "efeitos de real", pondo em xeque o sentido da representação pela não figuração de objetos e por sua condição de significante, resistente ao sentido. Barthes analisa a descrição da sala onde se encontra a senhora Aubain, no conto "Um coração simples" (1893), de Flaubert: "um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas" (FLAUBERT, 1893, p. 4). Segundo o autor, não há nada que justifique a inserção do barômetro na frase, o que caracteriza o caráter enigmático da descrição e, em contrapartida, produz um efeito de real como algo inscrito no cotidiano, que nos escapa, nos leva a uma condição transitória. Considero que o efeito de real está inexoravelmente ligado ao esquecimento / memória e à busca pela sensação de pertencimento / reconhecimento que extrapola a narrativa, que a ultrapassa pela condição limitadora mesmo da linguagem. Tal qual um objeto antigo que, esquecido na prateleira, um dia resolve dar bom dia, suscitando no sujeito tamanho susto ao não reconhecer ali prova alguma de familiaridade – assim esse efeito opera, provocando uma dupla percepção: a de

que os objetos são autossuficientes e existem a par de qualquer tentativa de “captura”/ representação; a de que apontam para “uma linha de fuga”, como analisada por Deleuze, desterritorializando o modelo vigente, ao se inscreverem em outros espaços, cavando novas acepções, friccionando o real e potencializando seu efeito.

Nas experiências autobiográficas, interessa verificar como tal efeito opera e caracteriza um outro estatuto da presença do ator / *performer*. A ideia de espaço biográfico, apresentada por Philippe Lejeune, adquire uma acepção literal ao refletirmos sobre o uso do espaço urbano como categoria de análise. Lejeune considera a autobiografia como forma de leitura selada por meio do pacto entre o leitor, o autor e a personagem. Segundo Leonor Arfuch, que se dedicou à análise aprofundada da obra do autor e do tema, por uma leitura contemporânea, o espaço biográfico “(...) supõe um interessante campo de indagação. Permite a consideração das especificidades respectivas, sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação” (ARFUCH, 2010, p. 58-9).

Torna-se relevante refletir sobre as transformações nos espaços urbanos, que possibilitam a criação de ações políticas, ainda que por meio de pequenas intervenções, subtraindo a leitura do senso comum desses espaços e revelando novas subjetividades no desvelamento e compartilhamento de autobiografias. No espaço urbano, o sentido de coletivo é posto em xeque quando uma determinada “ordem natural” é substituída por depoimentos, relatos, entrevistas e todo tipo de ação que visa a transfigurar o que não pode ser dito por receio de desestabilização do cotidiano. Como interferir e modificar o espaço urbano? Quais são os impactos do que chamamos

de ações autobiográficas? Como se estabelecem as relações com os espectadores e de que forma novas ações são produzidas nesse contato? Como lidar com a experiência da repressão e da violência? São questões pertinentes não só ao campo da *performance*, uma vez que materiais autobiográficos que compõem espetáculos teatrais são, muitas vezes, compilados de experiências nas quais os artistas se lançam em proposições nos espaços urbanos, fora da sala de ensaio, como no caso de “Otro”, do Coletivo Improvado, dirigido por Enrique Diaz e Cristina Moura, ou mesmo nas experimentações de Felipe Ribeiro para “Justo uma imagem”. No teatro documental ou biodrama de Vivi Tellas, o material autobiográfico compõe narrativas apresentadas por não-atores, como o espetáculo “O rabino e seu filho” em cartaz, em 2012, em São Paulo. No elenco, o rabino Ruben Sternschein e seu filho Uriel, cujas histórias eram, segundo a diretora, “teatralizáveis”.

Busco a teatralidade fora do teatro, em zonas instáveis como o espaço íntimo, onde a inocência pode aparecer. A situação do trabalho é muito frágil. A intimidade é um presente contínuo onde não há opiniões, nem habilidades, uma zona estranha, capaz de gerar momentos desconhecidos, incapazes de serem controlados (TELLAS, 2012, p. 1).

O caráter documental e a improvisação que surge da lida com documentos e objetos resgatam o sentido de pertencimento a uma determinada comunidade, deflagrado pela ideia de memória social, o que, em muitos casos, expõe questões éticas prementes, como a apresentação de arquivos biográficos que, além de revelar “imagens de si”, revelam imagens de Outro(s) que, indiretamente, fazem parte da narrativa, e nem sempre estão cientes de sua realização. Em “Luis Antônio Gabriela”, o diretor Nelson Baskerville utiliza da história de vida do seu irmão, morto

em decorrência da AIDS, para narrar a tensa relação com a família, sobretudo consigo próprio, mais novo, abusado sexualmente por ele na infância. O testemunho do trauma é o fio narrativo que pretende resgatar a biografia do irmão, em uma clara tentativa de compreender os sentidos do perdão e da compaixão. No espetáculo, que resgata a conturbada trajetória de Luis Antônio, homossexual, rejeitado pelo pai, que, ao se transferir para Espanha, muda de vida e de corpo, transformando-se no travesti Gabriela; documentos e objetos da família são mostrados, assim como o próprio depoimento do diretor exibido em um telão, o que tensiona o caráter do real e do ficcional, na articulação entre a representação dos atores e elementos da vida real. Em cena, um artista pinta uma tela ao vivo, o que evidencia o espaço híbrido autobiográfico pelo sentido da presença e do movimento da criação *in loco*. Baskerville pretende reinventar sua própria história com o uso de dispositivos que questionam os sentidos da existência, por meio de um atrito temporal. Pode-se retomar o passado pela memória, lançando mão de suas evidências (lembranças de relatos, objetos que carregam, em si mesmos, narrativas, que atestam e comprovam vivências) para reencená-lo na tentativa de apreensão de uma espécie de lugar imaginado, impossível de ser alcançado. Nesse sentido, parte-se da narrativa autobiográfica e, por meio da encenação, liberta-se dela ao se lançar ao processo de autoficcionalização, que objetiva projetar uma espécie de luz ao passado, reiventando-o nos movimentos dos corpos dos atores, na manipulação de objetos, documentos e testemunhos. Indo ao encontro de um espaço afetivo de apropriação autobiográfica, promove-se a identificação dos espectadores, inseridos, por sua vez, nesse movimento de reinvenção da vida.

No início de “Luis Antônio Gabriela”, um dos atores sopra um balão que, ao se encher de ar, possibilita a leitura da palavra “eu”. Em 1986, Jean-Luc Nancy propôs a questão “Quem vem depois do sujeito?” a dezenove filósofos franceses, o que gerou um intenso debate sobre a morte do sujeito, antes dividido em uma crítica historicista e outra pós-estruturalista. Na cena teatral contemporânea, a questão da autoria ganha um outro viés, ao ser ampliada pelas inter-relações estabelecidas no contexto de uma cena expandida, em que as fronteiras entre as artes são cada vez mais intercambiáveis. A subjetividade desponta em experiências coletivas de criação, ainda que as narrativas sejam estruturadas por um único sujeito, responsável por alinhar os materiais criados. Questões como escolha e apropriação do material autobiográfico; tensionamentos entre o real e o ficcional (autobiografia e autoficcionalização); problematização do conceito de representação, limite e fronteira; memória e esquecimento advindos do processo criativo; utilização de objetos pessoais; relação com as imagens criadas *in loco* e / ou incorporadas aos espetáculos (imagens documentais, imagens de acervo pessoal, etc.); relações estabelecidas com o público e de que modo a “zona de contaminação” entre as narrativas é passível de ser construída, interferindo ou não na dramaturgia, são relevantes na análise do novo panorama de produções teatrais cujo tema é a autobiografia.

Este artigo pretende aprofundar algumas dessas questões, tendo como eixo articulador os tensionamentos entre o real e o ficcional nas produções teatrais contemporâneas, tomando como objeto de análise os espetáculos “Gólgota Picnic”, de Rodrigo García, encenado na Mostra de Teatro de São Paulo (MITSp), que ocorreu entre os dias 8 e 16 de março de 2014 e “Duo sobre Desvios”,

de Fabrício Moser e Cadu Cinelli, em cartaz em 2014, na cidade do Rio de Janeiro, no Festival de Curitiba e em Évora, Portugal.

“Gólgota Picnic” – a memória individual vs. memória coletiva: uma questão de invenção?

O realismo é impossível: paga-se um bilhete, senta-se à frente de um espaço iluminado, onde pessoas aparecem com roupas estranhas, a música soa, então nada pode ser real ou realista, tudo é ficção. Às vezes, uma ficção grosseira. Outras são tentativas poéticas que visam ampliar a percepção do espectador, levá-la a outros pontos de vista ou a universos pouco conhecidos (GARCÍA, 2014, p. 4).

“Gólgota Picnic”, de Rodrigo García traz à tona uma discussão contemporânea levantada por Paul Ricoeur, em “A memória, a história e o esquecimento” (2007), a do embate entre memória individual e coletiva. “(...) [A] quem é legítimo atribuir o *pathos* correspondente à recepção da lembrança e a práxis em que consiste a busca da lembrança?” (RICOEUR, 2007, p. 105). Na encenação, o diretor argentino, radicado na Espanha, dirige a companhia *La Carnicería*, revisitando o calvário de Cristo. Para isso, propõe um piquenique justamente no lugar da crucificação. No palco, aproximadamente vinte e cinco mil hambúrgueres espalhados pelo chão impõem uma inversão do significado simbólico da hóstia, o sagrado que se comunga (na religião católica, o corpo de Cristo) é estilhaçado, pisoteado, comido sem cerimônia. A desconstrução da ideia de ritual, de liturgia, substitui-se pela profanação, o que custou ao diretor inúmeras manifestações de religiosos contrárias ao espetáculo. O objetivo de García é o de discutir a versão histórica cristã, destacando a mercantilização como instrumento de poder. A teatralidade vem do hibridismo estético do espetáculo alcançado pela impressão de que estamos diante de uma instalação, são

inúmeras referências pictóricas, além do palco coberto por hambúrgueres e, por outro lado, a sensação-limite de que somos personagens de um filme, pela dimensão gigantesca das imagens projetadas.

No fundo do cenário, um enorme telão projeta imagens dos atores durante o piquenique e imagens de um salto em queda livre da atriz que nos remete, por sua vez, à imagem do anjo caído. Como se sabe, na tradição judaico-cristã, o anjo foi aquele que traiu, um intermediário entre Deus e o homem que optou pelo mal, abandonando o céu. A frase “Saltem no vazio do silêncio. Saltem dentro de vocês” revela a proposta do diretor. Ao desconstruir a memória social em prol de outra, ficcionalizada, propõe uma releitura de si, um voltar-se para dentro, levando em conta o que está fora, inalienável. Desse tensionamento, entre o real e a ficção, destaca-se a cena em que um ator veste uma máscara monstruosa e, sentado em uma cadeira, conta a história de Cristo como se estivesse narrando uma fábula infantil. Impossível não nos remeter ao imaginário dos contos de fadas que, em sua maioria, traduzem o horror e a perversão humana. Como uma velha avó vestida com um camisolão, de feição deformada, igualmente monstruosa, uma figura híbrida, com corpo de gente e face de monstro, o ator vai pouco a pouco desmistificando a pureza, a retidão e a bondade de Cristo ao questionar a interpretação dada às suas ações. Até que ponto ficcionalizamos a História? É o que está em questão. “Tudo é linguagem”, afirma em outro momento o ator. Ao plantar a cruz de Gólgota e crucificar o Cristo em cena, imagens da profanação são exibidas no telão em uma obsessão que pretende revelar as “objetivas das câmeras japonesas”, que insistentemente registram imagens, em uma tentativa



Fotografia 1 – Projeção em cena do corpo do ator deitado sobre pães de hambúrguer em “Gólgota Picnic”

Fonte: “Gólgota Picnic”, Foto: Lígia Jardim.

de alcançar a perenidade e não desperdiçar o que o olho não pode ver e o que a memória não retém.

Assim também, os atores registram / filmam em closes cenas grotescas em que se sujam com os alimentos, empilham minhocas em pães de hambúrguer, mastigam e cospem lentamente o bolo alimentar, criam um balé de corpos nus pintados ao vivo em uma simulação sexual sofrida pelo lançamento de jatos de tinta azul, através de um equipamento de aplicação de inseticidas, em todas as partes do corpo, interrompendo o fluxo de movimentos. A ideia do banquete é retomada e invertida na sua forma original: o tema principal não é o amor, a fome não é saciada, ao contrário, é esvaziada na pluralidade de referências (os principais museus do mundo são criticados pela mercantilização da arte, as obras de Giotto, Rubens, Mantegna, Yves Klein, Anish Kapoor, entre outros, são citados) que teatralizam a dor e o horror de se estar vivo em um mundo consumista, de excessos e excrescências.



De que forma lidar com a miséria humana? Quais os limites entre as narrativas históricas e as narrativas de demolição, àquelas que buscam desconstruir a versão oficial? Até que ponto conseguimos nos livrar da memória coletiva? Como traçar uma linha de fuga entre os dois polos, o da memória coletiva e o da memória individual? Ricoeur aponta essa possibilidade quando discorre sobre as relações próximas que temos. “Os próximos, essas pessoas que contam para nós e para as quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre o si e os outros” (RICOEUR, 2007, p. 141). A aproximação balizada por dois momentos cruciais – o nascimento, quando se ganha um nome, e a morte – em que se está diante do afeto do outro, com aquele que celebrou, em tempos distintos, a vida de quem chega e a saudade de quem vê partir. “O primeiro [o nascimento] escapa à minha memória, o segundo [a morte] barra meus projetos” (p. 141). Segundo o filósofo não se trata de reafirmar a polaridade entre a memória coletiva e a individual, mas de entrever uma tríplice atribuição da memória: “a si, aos próximos, aos outros” (p. 142).

Fotografia 2 – Imagem final de “Gólgota Picnic”

Fonte: “Gólgota Picnic”. Foto: Lígia Jardim.

Ao final do espetáculo, após uma enxurrada de referências, entra um piano em cena, um dos atores, vestido com o uniforme do Mac Donald's se despe e toca as "Sete últimas palavras de Cristo na cruz", de Joseph Haydn. Passamos da tentativa insana de apreender tantas referências, textuais e imagéticas, a um estado de contemplação. A abrupta mudança provoca no espectador a sensação de não pertencimento, a de estar entre dois enunciados díspares e, ao mesmo tempo, dialógicos. O tempo da recepção é também o tempo do esvaziamento, da falta de sentido, da ausência. O esvaziamento decorre da impossibilidade de reter, segurar com as mãos o real, afinal é preciso esquecer para lembrar. "O esquecimento é próximo da experiência do sonambulismo; vivemos mas não retemos nada" (BANU, 2002, p. 22. Tradução nossa). A falta de sentido provém do corte, da instantaneidade ilógica que suspende repentinamente aquilo que é visto como excesso, mas que, pela força da sua duração, se faz presente. A dicotomia presença / ausência se interpõe como as notas delicadamente tocadas pelas mãos do pianista que, suspensas no ar, entre um ou outro movimento, nos leva a uma percepção sensorial da cena.

O piano é interrompido pelo som brusco, altíssimo, que se interpõe no espaço cênico. A atriz, vestida como Cristo salta mais uma vez em voo livre. A imagem do salto é projetada no telão. O som da descida, do corpo atravessando a massa de ar no céu é quase ensurdecedor. Não há fim para a queda, o corpo não pousa em nenhum lugar, permanece em descida contínua, em queda vertiginosa.

"Duo sobre desvios" – Como celebrar o abandono? A memória dos objetos e o corpo-objeto

"Duo sobre desvios" é um projeto de Cadu Cinelli e Fabrício Moser. Ambos contam, no início do

espetáculo, que a ideia primeira era a de adaptar o livro "Vermelho Amargo", de Bartholomeu Campos Queirós, mas, na sua impossibilidade (a obra foi cedida a outros artistas), depararam-se com a questão de como lidar com o abandono. A partir disso, refletiram sobre as muitas formas de se abandonar um projeto, um objeto ou uma pessoa e decidiram realizar em duo o espetáculo autobiográfico, permeado por trecho da obra de Queiroz; do artista visual Leonilson, música da cantora Bjork, de Roberto Carlos, de Edith Piaf; trecho de "A gaivota", de Tchekhov, entre outras referências.

A cena é dividida pela simetria de duas escrivaninhas, uma em cada lateral do palco, de costas para a outra. Em uma das mesas, um *laptop*, na outra, uma pequena mesa de som. No meio da cena, caixas de papelão empilhadas que, juntas, criam um desenho irregular e servem como tela de projeção. Os atores, Cadu e Fabrício, colocam-se lado a lado, são curiosamente muito parecidos fisicamente – estamos diante de um duo. A leitura de trechos, poemas e comentários é alternada de uma forma que se pretende dialógica. O espetáculo é uma experiência híbrida de teatro, videoinstalação e dança, inscrevendo-se na acepção "Teatro performativo", de Féral. De modo informal, somos convidados a beber, são oferecidos bombons (comer chocolate foi a resposta mais citada da enquete 'como celebrar o abandono?'; realizada pela *Internet* no início do processo de criação) e refletir juntos sobre os procedimentos a se tomar em caso de abandono, seja como aquele que abandona, seja como aquele que é abandonado. Incluídos na cena, ouvimos histórias dos atores: um pedido de casamento feito dentro de um carro, em que depois de aceitar a aliança, Fabrício abandonou o companheiro; o abandono da mãe que, após a separação do



pai, faz uma tatuagem no braço e some por três meses, a rejeição de uma relação fracassada, entre outros.

Corpos que formam o duo, corpo único, dividido em dois. Um corpo só em uma forma de abraço. Braços que não se tocam, disparados como setas no espaço. Corpo-projetivo que se lança ao tempo futuro e, paradoxalmente, um corpo sem memória que dança o abandono em forma de quedas sucessivas ao chão. Corpo-objeto. Através da interação especular, realizada entre os episódios de contato com o espectador, o duo constrói uma espécie de forma maquínica, na qual o corpo é o resquício de algo sem nome; tem-se a impressão de que o corpo pode ser o de qualquer um. O discurso sobre o corpo enfrenta, segundo o filósofo português José Gil, uma resistência. Esta provém da linguagem, decorrente da multiplicidade de significações e metáforizações do corpo. “Quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio” (GIL, 1997, p. 13). Interessa pensar sobre o interior do corpo, como “percepcionar” o corpo outro? De que forma a narrativa de abandono

.....
Fotografia 3 – Tela de projeção feita com caixas de papelão em “Duo sobre desvios”

Fonte: Renata Souza.



Fotografia 4 - Destruição do cenário ao final de "Duo sobre desvios"

Fonte: Renata Souza.

se inscreve no corpo? E quando esse corpo é representado por um duo? Parto da hipótese de que o duo se pretende "um". Como enxergar a diferença na semelhança, abandonando a projeção especular, é a proposta que ecoa na cena.

Temos, pois, que supor que, diante do corpo de outrem, a "intencionalidade" primeira é a de nele visar o ser vivido: o "outro" e, antes de tudo, o seu "espírito", ou melhor, a sua "alma" com tudo o que ela comporta de afetos e pensamentos. O visar não se dirige a um "sentido", a uma "essência", mas um contato vital; "comunicar" com alguém é entrar em contato, misturar substâncias. Qualquer que seja a maneira como se pensa este comunicar, ele implica um contato direto que é, ao mesmo tempo, conhecimento e afecto" (GIL, 1997, p.148).

Resta ao duo encontrar um desvio, um desvio que traga outra tradução, outro sentido que não seja o da queda sucessiva. Fabrício e Cadu se lançam ao chão, desabam, de muitos modos, enquanto vemos projetadas nas caixas imagens da precariedade: tijolos aparentes, ruas velhas, muros descascados, buracos. O espaço urbano é o retrato do abandono político,

situando-se fora, existe como imagem, dialoga com o espaço cênico, porque é tradutor da sensação de falta de cuidado, de inadequação, de não pertencimento presentes. O ser abandonado é frágil, é precário em sua nova condição de aprendizado de desafetos. Assim também o é aquele que abandona, imerso em sentimentos contraditórios: a coragem é covarde, a liberdade é prisioneira da memória, a ruptura se dá por meio da culpa, a tragédia de ser abandonado um dia ronda como uma praga do eterno retorno. Estamos diante dos afetos, a que se refere Gil. Toda ação provoca uma reação e, assim sucessivamente, como são sucessivas as quedas provenientes dos pequenos abandonos do cotidiano aos quais estamos fadados.

Das pessoas, passa-se aos objetos. Objetos que foram presentes, retirados das caixas e que também são abandonados, todos contam uma história: os lenços herdados da avó, a roupa de cama presenteada pela mãe, os cabelos cortados, etc. Os espectadores são convidados a participar, contando suas histórias. Um contou a história do abandono do pai que, apesar de vizinho, só foi conhecer aos quatro anos; outra contou a rejeição do noivo e celebrou com um poema sobre o sentido da vida, também deixado no espetáculo. O duo solicita que olhemos nas bolsas à procura de objetos a abandonar. A autobiografia é partilhada, não é autofágica. Uma moça abandona recibos do cartão de crédito; outra, uma cueca de cores berrantes do namorado estrangeiro, esquecida no fundo do armário. Das caixas, saem objetos abandonados em cada espetáculo: alianças, moedas, chaves, bolsa, par de sapatos... A memória dos objetos é parte do espetáculo que se entende estar em processo contínuo, uma vez que a cada noite recebe novas narrativas e novos objetos deixados pelos espectadores, cúmplices

nas revelações autobiográficas. Abandonar objetos é um movimento de desprendimento. Nem tudo é passível de ser deixado. Os afetos são emprestados a eles, objetos inanimados adquirem vida, porque tem história.

O que representa o objeto sequestrado? (...) Se ninguém empresta o carro, a caneta, a mulher é que esses objetos são, no ciúme, o equivalente narcisista do eu: se este objeto se perde ou é deteriorado, é a castração. Ninguém empresta seu falo, eis o fundo da questão" (BAUDRILLARD, 2009, p. 106).

Revelar-se não é tarefa fácil, ainda mais no sentido proposto: a noção de presença se impõe, não é um relato virtual que estamos acostumados a ver / ler em redes sociais. A cumplicidade autobiográfica na cena contemporânea prescinde de um comprometimento físico, táctil. O corpo revela-se por meio do revelado: a vergonha, o gaguejar das palavras, a dificuldade de exposição, o riso nervoso é partilhado *in loco*, criando uma espécie de laço, uma ruptura dos limites entre o espaço da cena e o espaço do espectador. Parte da cena, este se sente igualmente em processo. Frágil diante da exposição da perda de um corpo potente, desejado ou desejante.

Anton Tchekhov é revisitado na última cena de "A gaiivota", em que Nina e Treplev se encontram para uma despedida. É o primeiro momento que os atores representam papéis. Antes, porém, há uma espécie de catarse em que o duo destrói o palco, objetos são jogados no espaço cênico, promove-se uma verdadeira destruição, uma ação que visa a tudo demolir. As caixas de papelão são destruídas, elas que antes guardavam os objetos dos atores e dos espectadores. Aos poucos, o cenário se transforma em um amontoado de lixo, de descarte, que lembra o final de "Marat / Sade" (1967), de Peter Brook. A destruição reafirma a

sensação de abandono. Nus, os atores são a imagem da miséria, misturando-se aos restos, com a sujeira do chão, o corpo é mal tratado e continua a cair sucessivamente. O trecho de “A gaivota” vem celebrar o completo dismantelamento, a perda do sentido da vida. Ao final, os atores nos abandonam. O espectador fica sem saber se aplaude ou se também abandona a experiência cênica autobiográfica, ele que já se sentia tão parte dela. Ficam sentados, mas não há retorno.

Implicações dialógicas: uma abertura ao efeito do real na cena contemporânea

“Gólgota Picnic” e “Duo sobre desvios” trabalham com variado material biográfico / autobiográfico. O primeiro, ao reafirmar as palavras do diretor “Tudo é ficção” / “Tudo é linguagem” desconstrói a memória histórica e dessacraliza a biografia de Cristo a partir da construção de outra memória, tecida na proximidade da plateia e baseada em uma experiência transformadora e catártica, que vai de uma narrativa de demolição à contemplação. O segundo se utiliza de material autobiográfico sobre a temática do abandono ao compilar os abandonos de narrativas e objetos deixados na cena pelos atores e espectadores, cúmplices de uma narrativa em processo contínuo.

Os tensionamentos entre o real – e seus efeitos – e o ficcional se interpõem em uma forma dialógica, um não existe sem o outro. Para que haja real é necessário que este seja ficcionalizado por um sujeito que se distancia de si mesmo e o encara de um lugar, por vezes, narrativo. Aquele que conta, que partilha sua própria história ou a dos outros é um sujeito que adota, ainda que provisoriamente, um ponto de vista, escolhendo um tom, gestos e editando imagens projetadas pelo discurso direcionado ao outro. É personagem de

uma ficção que é real e que provoca efeitos no espectador. É real na medida em que presentifica a sua materialidade no ato de se contar. Os documentos, objetos, cartas, imagens atestam que algum dia aquilo existiu. Mas existiu onde, como, se hoje o que se tem é a memória de um tempo que, por ora, se reinventa no diálogo entre ator / *performer* e público?

A cena contemporânea, ao se articular ao campo híbrido da arte performativa, institui-se como um espaço dialógico em perene construção / demolição, evocando novos sentidos, novos processos de criação que traduzem a impossibilidade do real. “O real é o que resta de toda história que escapa ao sujeito, excedendo o próprio sujeito. O real é sua parte mais íntima e ao mesmo tempo mais estrangeira, a própria condição de subjetivação” (ZIZEK, 2004, p. 9. Tradução nossa). Resta-nos lançarmo-nos à reinvenção.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Eduerj, 2010.
- BANU, Georges. *L’Oubli. Essai en miettes*. Besançon: Éditions Solitaires Intempestives, 2002.
- BARTHES, Roland. L’effet de réel. In: *Communications*, vol. 11, n.1, 1968, pp.84-89.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*. Montpellier: Éditions L’Entretemps, 2011.

FLAUBERT, Gustav. *Um coeur simple. Trois contes*. Paris: Charpentier-Fasquelle, 1893.

GARCÍA, Rodrigo. *Entrevista concedida ao Jornal O Globo*. Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 15 de março de 2014.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, São Paulo: Ed. da Unicamp, 2007.

TELLAS, Vivi. *Trechos de depoimentos*. (2012) Disponível em: <<http://sobreirmaos.wordpress.com/tag/vivi-tellas>>. Acesso em: 20 de Março de 2014.

ZIZEK, Slavoj. *La subjectivité à venir*. Essais critiques. Paris: Flammarion, 2006.