

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

RAÍZA CARDOSO DOS SANTOS

DUAS ATRIZES: UMA APROXIMAÇÃO AUTOFICCIONAL

NITERÓI

2019

RAÍZA CARDOSO DOS SANTOS

DUAS ATRIZES: UMA APROXIMAÇÃO AUTOFICCIONAL

Trabalho apresentado como um dos requisitos para aprovação do título de mestre, do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa dos Processos Artísticos da Universidade Federal Fluminense.

Orientadora: Profa. Dra. Martha de Mello Ribeiro

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente da banca: Profa. Dra. Martha de Mello Ribeiro
Universidade Federal Fluminense/PPGCA

Membro externo: Profa. Dra. Gabriela Lírio
Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPGAC

Membro interno: Profa. Dra. Walmeri Kellen Ribeiro
Universidade Federal Fluminense/PPGCA

*aos meus pais
e a Marconi*

*Eu não gosto de você, não quero mais te ver
Por favor, não me ligue mais
Eu amo tanto você, sorrio ao te ver
Não me esqueça jamais
Eu não gosto de você, sorrio ao te ver
Não quero não te ver jamais
Eu pareço com você, no espelho está você
Não me enlouqueça mais
- Baco Exú do Blues*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à minha orientadora e diretora, Martha Ribeiro, pela generosidade e paciência com a qual me acolheu e aceitou o meu processo.

À Universidade Federal Fluminense, a todos os professores do programa (PPGCA) aos técnicos e aos colegas que compartilharam desta jornada. Em especial a Gaston Severina, Marcela Cavalini e Carol Virguez.

Sinceros agradecimentos ao Instituto do Ator em especial a Celina Sodré pela generosidade e cuidado. Assim como a Branca Temer, Bruna Félix, Mariana Rosa, Raisa Richter e Jony Djarp.

A minha mãe Zilda por todas as coisas que a vida não vai dar conta de nomear.

A meu pai Paulo por ser sempre tão querido e ter me ensinado a gostar de ler e criar histórias, por ter lido em francês para mim.

A Tita, pela doçura de todos os dias e pela bondade com que leva a vida.

A todos meus familiares queridos. Aninha, Mone, Tio Giovani, Tio cacá, Tia Sônia, Tio Duca e Tio Alex. A Tia Mila (em memória).

A Paulo Vladimir pelo apoio incondicional e leveza que traz para minha vida.

A Rossana Rameh pelo sorriso e por não me deixar sozinha nessa intensidade juntamente com Luciana Rameh, Rafa e Pablito e Felipe Rameh. Em especial a Lindinaura Rameh e a Paulo Felindo (em memória).

A Eduardo Branco pela paciência de ler as primeiras páginas deste trabalho milhões de vezes comigo.

A toda minha família B pelos sorrisos e os braços abertos.

A Marília Rameh, Mateus Rameh e Marcelo Braga por terem me acolhido nos meus primeiros momentos de Rio.

A Luís Távora por todos os doces, da cozinha e do seu carinho.

A Luíza Leão e Maria Clara Sobral, por serem minhas amigas desde sempre e para sempre.

A PhRocha por não ter saído da minha vida.

A Lucas Rodrigues por acreditar em mim. Obrigada, obrigada, obrigada.

Aos meus colegas do Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, obrigada por me fazerem crescer. Em especial a Bruno Bernardini e Thales Ferreira.

RESUMO

A pesquisa objetiva o desenvolvimento criativo de um texto dramatúrgico autoficcional, a partir da investigação da cena contemporânea em seus desdobramentos documentais, entendendo a memória como gesto e narrativa que se constrói a partir do desejo. A produção de experiências de embaralhamento das dimensões do real e da ficção no texto dramático autoficcional interessam a essa pesquisa enquanto espelhamento do sujeito contemporâneo no mundo, que também se vê neste lugar de suspensão. Pelas vias da autobiografia, do biodrama e da autoficção esta pesquisa se desenvolve pela via experimental dramatúrgica, na escrita de si, no aprofundamento da ideia da arte enquanto um território não regulado pelo regime representativo, conforme nos aponta Rancière.

Palavras-chave: Ficção, Realidade, Autoficção, Memória

ABSTRACT

The goal of this research is the creative development of a selffictional theatrical script, which comes from analysing contemporary theater in its documental unfolding, understanding memory as a gesture and a narrative that is built from desire. The production of experiences of shuffling the dimensions of both real and fictional in this selffictional theatrical script are important to this research as a mirroring of the contemporary subject in the world, who also see themselves in a place of suspension. Using the means of autobiography, biodrama and selffiction, this research develops itself through experimentation, at the writing itself, as it gets deep into the idea that art is a territory not regulated by the representative regime, as said by Ranciere.

Keywords: Fiction, Reality, Selffictional, Memory

GLOSSÁRIO DE IMAGENS

IMAGEM 1 - OFICINA COM VIVI TELLAS	12
IMAGEM 2- FOTO DO ÁLBUM DE FORMATURA.....	12
IMAGEM 3- DUAS FRIDAS	19
IMAGEM 4 - PROCESSO DE ENSAIO DE “DUAS ATRIZES”	27
IMAGEM 5- DEMONSTRAÇÃO CÊNICA “WAR NAM NIHADAM OU QUAL O NOME DO SUCO?”	48
IMAGEM 6 - REGISTRO DE ENSAIO DO LABORATÓRIO	63
IMAGEM 7 - REGISTRO DE ENSAIO DO LABORATÓRIO	64
IMAGEM 8 - REGISTRO DE ENSAIO DO LABORATÓRIO	64
IMAGEM 9 - FOTO DA DEMONSTRAÇÃO CÊNICA “WAR NAM NIHADAN OU QUAL O NOME DO SUCO?”	74
IMAGEM 10 - PRIMEIRA IMAGEM DO ÁLBUM	87
IMAGEM 11 - SEGUNDA IMAGEM DO ÁLBUM.....	88
IMAGEM 12 - TERCEIRA IMAGEM DO ÁLBUM.....	89
IMAGEM 13 - QUARTA IMAGEM DO ÁLBUM.....	90
IMAGEM 14 - QUINTA IMAGEM DO ÁLBUM.....	91
IMAGEM 15 - SEXTA IMAGEM DO ÁLBUM	92
IMAGEM 16 - SÉTIMA IMAGEM DO ÁLBUM.....	93
IMAGEM 17 - OITAVA IMAGEM DO ÁLBUM.....	94
IMAGEM 18 - NONA IMAGEM DO ÁLBUM.....	95
IMAGEM 19 - DÉCIMA IMAGEM DO ÁLBUM	96
IMAGEM 20 - DÉCIMA PRIMEIRA IMAGEM DO ÁLBUM	97
IMAGEM 21 - DÉCIMA SEGUNDA IMAGEM DO ÁLBUM.....	98
IMAGEM 22 - DÉCIMA TERCEIRA IMAGEM DO ÁLBUM	99
IMAGEM 23 - PRINT DO INSTAGRAM DA LEITURA DE “DUAS ATRIZES”	105
IMAGEM 24 - CENÁRIO DA LEITURA DE “DUAS ATRIZES”.....	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. DUAS ATRIZES (texto)	18
1.1.MOTIVOS PARA SE DESEJAR UM TEATRO AUTOFICCIONAL.....	26
1.2.AUTOFICÇÃO E NÃO-COMPREENSÃO.....	34
1.3.BONS E MAUS ENCONTROS.....	39
2. CHEGAR A ALGUM LUGAR DE VERDADE	53
2.1.POR QUE EU FAÇO AUTOFICÇÃO?.....	53
2.2. O CULTO DO EU // OCULTO DO EU.....	77
3. DUAS ATRIZES	86
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

Essa dissertação que se desenvolve na linha de pesquisa de processos artísticos do Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes tem como objetivo final a realização de uma cena dramática autoficcional, intitulada “Duas Atrizes”. O interesse na dramaturgia autoficcional emerge do encontro com a atriz, dramaturga e diretora teatral Vivi Tellas em uma oficina de Biodrama realizada no evento “Teatro e Memória”, organizada pelo SESC Santa Rita, na cidade do Recife no ano de 2017. A partir desse encontro entendi que o estudo e a criação da arte da cena pelo viés autoficcional me oferece uma conexão fundamental entre mim e a arte. Neste processo laboratorial desenvolvemos um embrião de dramaturgia a partir das minhas experiências pessoais, partindo da análise de fotografias tiradas do meu álbum de formatura.

A experiência de desenvolver uma dramaturgia própria baseada na exploração de elementos da minha memória representou para mim a abertura de um caminho importante junto à reflexão sobre o meu fazer teatral, que ampliou a minha percepção sobre elementos chave que compõe o teatro: o texto, o ator e o espectador. Trabalhar com a dramaturga Vivi Tellas¹ proporcionou uma abertura imagética no meu pensar sobre as artes cênicas. A partir de uma das colocações da artista sobre *Umbral Mínimo de Ficção*:

Inventei um termo de medida, que chamo UMF, Umbral Mínimo de Ficção. Serve para medir o quanto há de ficção em cada situação. Posso encontrar em algum vestuário especial, ou em um texto que se repete diante de um público ou de uma forma de falar ou de conotar (em entrevista para página 12, 2008).

Giordano², a partir da sua pesquisa aprofundada sobre Tellas, nos traz mais detalhes:

Isto serve para medir o quanto há de ficção em cada situação, porque o artista deve sempre estar consciente para perceber onde é possível encontrar teatro, representação ou um campo de simulação totalmente ficcional que não somente no palco. Dessa maneira, há uma busca pela teatralidade fora do teatro. Ou melhor dizendo, o artista começa a direcionar a sua visão para a rua, para as pessoas e para as situações cotidianas, porque as suas

¹ Diretora teatral nascida na Argentina, na cidade de Buenos Aires, dirigiu o Teatro Sarmiento entre 2001 e 2009, é a criadora do Biodrama.

² Davi Giordano é mestre pela UNIRIO na linha de pesquisa de Estudos da Performance.

circunstâncias externas lhe podem servir como material e estímulo de criação. Estar em contato com o biodrama é experimentar uma tensão dos limites entre a vida e a arte. Isso nos faz entender que mais do que uma prática de investigação, o biodrama é uma forma de pensar sobre a vida e sua relação mútua com a arte. (2013, p.3-4)

A partir da exploração do *Umbral Mínimo de Ficção*, pude experienciar uma vivência que finalmente me colocou como agente criadora de mim, pois pude trabalhar em cima das minhas próprias experiências e explorar a potência artística dos meus saberes sobre as mesmas. A investigação deste *Umbral* no cotidiano, parte de uma observação dos acontecimentos e da rotina em si, através da busca pela teatralidade desses momentos: a teatralidade do comum. Essa busca se traduz em capturar esses elementos da realidade para colocá-los no teatro, de forma que transpomos a vida para a cena.

Este *Umbral Mínimo de Ficção* pode estar presente em detalhes: como um cumprimento diferente entre duas pessoas, ou uma roupa que chame mais atenção, desde que esses elementos tenham sido recortados da vida, da realidade, das experiências de quem o faz. Logo, na criação, no desenvolvimento e na conclusão do trabalho que se desenvolveu na oficina, todos os elementos chave da minha narrativa cênica, haviam partido de mim. Eles foram oriundos tanto das minhas experiências, quanto das minhas impressões sobre elas. E eu, enquanto atriz criadora, desenvolvi o texto, escolhi o figurino, os elementos e a trilha sonora da cena. O processo se deu, em linhas gerais, da seguinte forma: escolhemos algumas fotos de família para levar para a oficina obedecendo o critério do *Umbral Mínimo de Ficção* na investigação da teatralidade mínima nessas imagens escolhidas. Já na oficina, uma das fotos era escolhida para que a cena de desenvolvesse em cima dela. Escrevíamos um texto referente a foto e escolhíamos um objeto e uma música para compor a cena. Ao final da oficina, fizemos uma espécie de instalação nas salas, onde colávamos a foto na parede e o objeto em frente a ela e, por uma ordem estabelecida, apresentávamos nossos Biodramas. Ao final da oficina apresentei a cena “Festa de Formatura” que compôs a instalação proposta por Tellas. Este processo foi o embrião que se desdobrou ao longo da pesquisa e foi responsável pelo desejo de criar e desenvolver “Duas Atrizes”.



IMAGEM UM
Foto: Jonas Araújo

Sobre o *Umbral Mínimo de Ficção* a diretora também expõe no seu TEDxRiodelaPlata³ (2013): “*eu vivia capturando e sequestrando a realidade para levá-la ao teatro*” e segue “*comecei a pensar onde se começa a ficção? Quando a realidade se converte em ficção? Como é esse ‘umbral’, como é essa passagem?*” e ela o define como uma medida poética da ficção, para medir o quanto de ficção há em uma situação. No caso do meu trabalho o *Umbral Mínimo de Ficção* estava presente na foto da minha formatura onde eu estava dançando valsa com a minha mãe:



IMAGEM DOIS

³ **TED** é uma organização sem fins lucrativos dedicada ao lema “ideias que merecem ser compartilhadas”. Começou há 26 anos como uma conferência na Califórnia.

Desde essa vivência, que foi um divisor de águas, busquei uma nova forma de me colocar neste universo da cena contemporânea. Anteriormente, minha criação enquanto dramaturga e meu trabalho enquanto atriz seguiam separados: eu interpretava textos de outros dramaturgos e engavetava os textos que eu mesma escrevia. Com a mudança proveniente desse bom encontro, percebi que essas duas esferas da minha vivência artística tinham encontrado potencial para seguirem juntas. O teatro autoficcional abre espaço para que o artista encontre inúmeras potências em si e as explore de maneira única. Proporciona ao ator a possibilidade de teatralizar sua vida e tomar a si mesmo como objeto de pesquisa artística, como dirá Cornago.

A arte que fala da realidade exterior utilizando a sua própria realidade como referência, partindo das obras mais sobressalentes da história que não deixaram de falar de si mesmas: os quadros, da pintura; a poesia, das palavras; e o teatro, do espaço de tempo, da relação do ator com o espectador, e das dimensões físicas das vozes, os sons e dos objetos que povoam este espaço (2005, p. 10)⁴

Outro bom encontro que se soma ao da Tellas foi o contato com a dramaturgia do ator e dramaturgo uruguaio Sergio Blanco⁵. Foram elas, “Flores do mal ou a celebração da violência” escrita, dirigida e encenada por ele, uma peça declaradamente autobiográfica, concebida em tom de conferência, onde Blanco se coloca sentado diante de uma mesa e lê tópicos a respeito da violência mezclados a acontecimentos violentos de sua vida.

A situação de exposição na qual Blanco se colocava, ao narrar momentos íntimos e de reflexões bastante pessoais, me despertou um certo inquietamento, acrescido logo de alívio, por ter encontrado imediatamente uma identificação. Eram interessantes os momentos em que ele completava as suas resoluções e elas também pareciam completas para mim e mesmo nas partes onde não havia identificação nenhuma, ainda sim me sentia conectada, por ver que alguém também estava trilhando o caminho de falar sobre si mesmo.

Em “A ira de narciso”, monólogo escrito por Blanco e apresentado pelo ator Gilberto Gawronski no Teatro Poeira em 2018, também se dá em tom autoficcional. Narrada em primeira pessoa, a peça conta a história do próprio Sérgio Blanco na sua passagem por Ljubljana, capital da Eslovênia, onde ele se relaciona com o jovem da região que mais tarde se tornaria seu assassino.

⁴ “El arte habla de la realidad exterior refiriéndose a su misma realidad; de ahí que las obras más sobresalientes de la historia no hayan dejado de hablar de sí mismas: los cuadros, de la pintura; la poesía, de las palabras; y el teatro, del espacio y el tiempo, de la relación del actor con el espectador, y de la dimensión física de las voces, sonidos y objetos que pueblan ese espacio”

⁵ Que se apresentou na cidade do Rio de Janeiro durante o Tempo Festival no ano de 2018.

No início o ator conversa brevemente com o público, também declara que a peça se trata de uma autoficção e esclarece que ele não é o Sergio Blanco, mas que este o convidou para interpretá-lo. Mesmo assim, após essa introdução, ele toma o personagem de Sergio para si e começa a narrar a história, em primeira pessoa. Ele também expõe as trocas de e-mail, que teve com o autor no decorrer da montagem do espetáculo, da mesma forma que, enquanto Sergio, narra seu assassinato sangrento pelas mãos do jovem esloveno.

Essa pesquisa de mestrado começa nesse ponto de minha experiência e contato com a autoficção, mas como todo presente possui um passado, vejo com interesse analisar o que se passou na minha formação de atriz, em Recife, quando estive atuando pela primeira vez profissionalmente em uma companhia de teatro. Faço essa opção e mergulho na minha formação, pois, tal experiência se configurou como antagônica ao meu desejo e vontade artísticas, que vejo, hoje, aderente ao gênero teatral da autoficção.

O conceito da autoficção tem sua origem na literatura com Serge Doubrovsky⁶ que escreveu um romance sobre si mesmo, *Fils*⁷. O autor afirma como qualidade da autoficção, a possibilidade de recortar sua história em lugares de tempo diferentes, dando ao romance uma intenção narrativa própria, como explica Figueiredo no seu artigo para a revista Criação e Crítica:

A autoficção é um gênero que embaralha as categorias da autobiografia e da ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir. Apesar de todos saberem que o escritor se inspirou (também) em sua própria vida, a ficção foi o caminho trilhado pelo romance ocidental para se firmar ao longo da história. [...] A contemporaneidade assiste, assim, ao surgimento de novos tipos de escritas de si, descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância anunciativa ele corresponde. [...] Pelo tratamento do tema duplo, do jogo especular, do espelho, tematiza-se a duplicidade do escritor que se expõe como se a ficção fosse parte de sua vida. (2010, p. 91)

Buscando a aproximar essas *escritas de si* ao teatro, temos o recorte de Tellas ao falar sobre sua escolha pelo desenvolvimento do Biodrama, em entrevista para Meret Kiderlen da Universidade de Leipzig:

Além disso, busco a teatralidade fora do teatro, as pessoas, o instável, o azar. [...] Eu o pensei para o Teatro Sarmiento. Pensei que também era um teatro público, pago pelas pessoas, pela cidade. Assim, era interessante para um teatro público, pensar nas histórias das pessoas, nos destinos, na singularidade de cada um, passando pela poética de um diretor de teatro, com um olhar singular. (2007, p. 1-4).

⁶ Escritor francês, teórico e crítico inventor do termo “autoficção” (1928-2017)

⁷ Primeiro dos sete títulos autoficcionalis de Doubrovsky.

A partir da fala de Tellas, podemos tomar a memória como ferramenta fundamental para a transposição das experiências para a cena, principalmente quando é explorada a partir da estratégia do testemunho e da confissão, como vai dizer Córnao.

Frente a esse outro instante no qual a história assume sua maior visibilidade porque se acaba com a vida do que esteve ali, interrompendo-se sua história, o testemunho do que sobreviveu não deixa de ser a encenação da história em um momento posterior, a ilusão de voltar a fazer presente o passado desde o aqui e agora da palavra como ato (físico) da memória. [...] Como parte de um mesmo horizonte cultural e uma mesma necessidade de chegar a uma verdade da atuação, a cena teatral tem utilizado este tipo de práticas enunciativas como suporte de uma dramaturgia que parte do corpo e se dirige de maneira direta ao espectador, simulando a máxima proximidade. Entre a construção desse eu e o espectador, ficam, no entanto, os meios, os meios da imagem, da palavra, e sobre tudo, o meio físico que articula essa palavra. A palavra dita se faz visível como uma ação a mais, uma ação com a qual se trata de criar um tipo de continuidade entre o corpo que está presente ali, testemunha da história, memória física do passado, e o relato construído a partir dessa palavra (2009, p.101-102).

Segundo Lehmann, no livro *Teatro Pós Dramático*:

O teatro tem a ver com a memória, da qual é justamente indissociável a ideia de algum tipo de compromisso. Cada momento presente que reconhece mostrar em si vestígios de suas origens se encontra – tanto em seus traços bons como ruins – como elo de uma corrente, sem a qual não teria existido (2007, p. 317).

Apoiada na ideia de Lehmann, destacada na citação acima, onde o autor conclui que o teatro não é história, pois “passado” não são fatos da história, já que teatro não é museu. Pensar as minhas memórias aqui, não trará fatos destas, mas sim, uma tentativa de iluminar com esse gesto uma porção de mim que de alguma forma me projeta para essa busca de um fazer autoficcional. O meu corpo e minhas experiências são os agentes que me posicionam para pensar a arte da cena, e novamente Lehmann: “o corpo é um local da memória [...] e pode ser vivenciado como tal na realidade do teatro”, e continua:

O teatro pode significar *lembrança de algo em suspenso*, passado e futuro, memória e antecipação, ruptura com a presença sobrecarregada de informação, consumo e “consciência”. O teatro se torna significativo como espaço de memória quando surpreende o espectador e rompe a proteção do encanto, que é também uma proteção diante do enfrentamento com esse “outro tempo” [...]. É todavia nesse outro tempo tem lugar a experiência, quando elementos da história individual se encontram com os da história coletiva e surge um *tempo-agora da lembrança*, que é ao mesmo tempo memória involuntariamente cintilante e antecipação. Nesses momentos da não-compreensão, do choque, da percepção indizível, experimenta-se a exposição a um outro tempo, que não é simplesmente presente e que na sua multidimensionalidade talvez nem seja tempo num sentido claramente

reconhecível. De todo modo, a memória aqui é algo que segue a contrapelo da história (Id, ps. 318 – 319).

A pesquisa parte exatamente desse lugar da experiência e da memória para desejar um teatro não-representativo que busca o embaralhamento da percepção do espectador, conforme diz Cornago no artigo “Biodrama: sobre o teatro da vida e a vida do teatro”⁸:

O olhar teatral faz visível os meios da realidade, os componentes materiais que projetam essa realidade desde sua exterioridade, produzindo um efeito inicial de esvaziamento semântico, descontingência no que diz respeito às circunstâncias reais. Essa falta que existe por detrás de cada representação, pelo que possui de artifício e engano, logo será preenchida por múltiplas leituras, ao mesmo tempo que o espectador é seduzido pela imediatez concreta do que está presenciando. [...] O olhar teatral atua sobre o mundo exterior como se se tratasse de uma operação cirúrgica, praticando cortes, descentramentos e focalizações com o propósito de fazer visível uma dimensão daquilo que não está no campo da realidade, questionando suas categorias, limites e convenções (2005, p.8-9).⁹

Desta feita, como não desejar um teatro autoficcional? Nossa proposta de pesquisa parte da escrita autoficcional, que está em desenvolvimento, o texto “Duas Atrizes”, que se dá através das vivências de ensaio e investigação da cena, de maneira que a escrita se constrói conforme é contaminada pela encenação. A partir desse processo, responsável por trazer outras memórias e percepções que ativam a criação da dramaturgia, iremos desenvolver o capítulo três.

O primeiro capítulo, trata da apresentação do processo de criação da dramaturgia autoficcional, amparado por teóricos que buscamos fundamentar a minha prática, tal como as experiências que provocaram a minha escolha dentro da cena contemporânea, seguindo uma crítica a representação. Para tanto iremos nos debruçar sobre autores que consideramos fundamentais para tal percurso artístico reflexivo. São eles: “*Motivos para se desejar uma arte da não-compreensão*” Lehmann (2009) ; “*Notas sobre a experiência e o saber de experiência*” Jorge Larossa (2002); “*O destino das imagens*” , Jacques Rancière (2003), “*O efeito de realidade e a política da ficção*” Jacques Rancière (2009); Alberto Kurapel “*Memória no Teatro-performance: o ator performer signo mnemônico da fratura*

⁸ “*Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*” , 2008

⁹ “*La mirada teatral hace visible los medios de la realidad, los componentes materiales que proyectan esa realidad desde su exterioridad, produciendo un efecto inicial de vaciamiento semántico, de descontingencia con respecto a las circunstancias reales. Esa oquedad que late detrás de cada representación, por lo que tiene de artifício y engaño, luego será llenada por múltiples lecturas, al tiempo que seduce al espectador desde la imediatez concreta de lo que está presenciando. [...] la mirada teatral actúa sobre el mundo exterior como si se tratase de una operación quirúrgica, practicando cortes, descentramientos y focalizaciones con el propósito de hacer visible en una dimensión simbólica aquello que no lo es en el campo de la realidad, cuestionando sus categorías, límites y convenciones.*”

espetacular” (2013); *“Biodrama: sobre o teatro da vida e a vida do teatro”* Óscar Cornago (2009).

O segundo capítulo dessa dissertação trata de explorar o uso da memória na cena, tal como as motivações para esse desejo. Trazendo um aprofundamento sobre as suas manifestações na cena contemporânea, além do período histórico que motivou diversos artistas a trabalhar em cima da sua própria memória ou da memória de uma sociedade. O estudo destes se dará com foco na autobiografia e na autoficção. O capítulo se apoiará nos pensamentos de Oscar Córnaço *“Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cênica”*, Janaína Leite *“Autoescrituras performativas: do diário à cena”*, Julia Musitano *“La autoficción: una aproximación teórica”*, Sergio Blanco, José Gil *“Em busca da identidade: o desnorte”* e Suely Rolnick *“Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada”*.

A construção do terceiro capítulo se debruça inicialmente sobre a construção do álbum de fotografia dentro de minhas experiências mais recentes enquanto atriz e dramaturga vividas a partir do processo do espetáculo *“Amor Não Recomendado”* de Martha Ribeiro, junto ao Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea na Universidade Federal Fluminense e da pesquisa desenvolvida durante o período de quarentena em detrimento do Covid-19, *“Reféns Remoto”* também do Laboratório. Experiências estas que me despertaram para o aprofundamento de escritas pessoais voltadas para a cena, a partir do processo artístico desenvolvido pela diretora Martha Ribeiro, pautado na investigação íntima de cada ator através do tema do amor, onde éramos encorajados a expor vivências pessoais com a liberdade de ficcionalizar em cima delas. Assim, experienciei o momento onde foi possível mesclar fatos acontecidos com fatos inventados e transpor de forma que eles se apresentem materializados na cena.

Neste texto para o requisito de título de mestre, me aprofundei no processo de *“Duas Atrizes”*, que encontra-se em desenvolvimento. Para as articulações a respeito da criação de uma autoficção, me apoiarei nos escritos de Martha Ribeiro *“Teatros do Real e a abertura da representação”* e Jacques Rancière *“O Inconsciente estético”*

1. DUAS ATRIZES (texto em fragmentos)

Direcionamos o leitor a entrar em contato com o texto dramatúrgico autoficcional produzido antes do desenvolvimento da dissertação propriamente dita. Isto ocorre devido ao desejo de aproximar o leitor primeiramente do contato com o trabalho artístico em si, deixando para o segundo momento (mas não menos importante) o conjunto da pesquisa a partir do seu desenvolvimento teórico-prático e das reflexões acerca da experiência. Somado a isto, ao longo do texto são feitas referências diretas ao processo de criação e a alguns elementos do texto dramatúrgico. Com isso, a entrada com o texto busca possibilitar um melhor entendimento do leitor. Soma-se a isto, a possibilidade do texto carregar em si a potência de gerar algum conhecimento.

Além disso, também deve-se ao fato de que esta pesquisa foi desenvolvida a partir da linha dos Processos Artísticos, que tem como especificidade o componente artístico, ou seja, a obra produzida pelo mestrando a ser aprofundada ou elaborada durante o período de pesquisa. Como o caso deste trabalho em específico que se propôs à criação em conjunto com a pesquisa, a opção desta dissertação é de começar pelo fim, embaralhando as noções de temporalidade desde já. Com um saudosismo quase que imediato a este processo que se encerra e que embaralhou tantas certezas como esta: de passado, presente e futuro.

“Duas Atrizes” consiste na primeira experimentação de escrita dramática autoficcional e começou a ser escrito no primeiro semestre de 2019 com o intuito de, ao final, se alcançar uma encenação que pudesse ser apresentada para a banca examinadora. Entretanto, a entrada do regime de quarentena em detrimento do novo Covid-19 impossibilitou tanto o encontro presencial da defesa, como os ensaios e as demais questões de produção que um trabalho cênico implica. Tendo em vista esta impossibilidade, o texto foi lido de forma dramática através de uma live pelo instagram dentro de um circuito de performances em confinamento.

Desde a sua construção, que se deu em conjunto com o Álbum de Fotografias presente no terceiro capítulo, o texto sofreu diversas alterações. A primeira delas foi na escolha de reduzir todos os personagens (que ao início eram quatro) a apenas duas e a adotar apenas a narrativa em primeira pessoa, excluindo os diálogos. Assim, houve a entrada forte do dispositivo de confissão neste solo que, apesar de ainda inseguro, carrega um desejo forte por este empreendimento autoficcional e por aprofundar - talvez em uma pesquisa de doutorado - a questão do não-pensamento na linguagem autoficcional.

A escolha do título “Duas Atrizes” se dá por um gosto em colocar em par as polarizações. O próprio texto se divide em dois momentos, cada um destinado à narrativa de

uma personagem em específico, dividindo-se assim em mentira e verdade. Colocadas desta forma a fim de dar liberdade de ação para as tensões entre as dicotomias, assumindo duas posições antagônicas de forma simultânea.

Deste modo busca-se pôr as antagonistas uma ao lado da outra, como em uma imagem (ver imagem 5 do álbum de fotografias, no terceiro capítulo) e a partir desse movimento de “colocar em par” ou “colocar ao lado”, explorar as suas aproximações, divergências e contradições. Inclui-se também uma forma de organização da escrita e dos elementos que surgiram conforme o desenvolver da pesquisa. No mais, ver nas duas subjetividades: situações e abismos que variam de inimigas, a irmãs gêmeas, a nenhuma; simultaneamente.



É trazia esta imagem da pintura de Frida Khalo¹⁰ em uma tentativa de abrir uma janela para o não pensamento. Ainda se tratando da relação com o título do trabalho, que se configura como um rastro de algo pulsante, mas que ainda não encontrou meio de chegar à consciência. “Duas Atrizes” carrega em si este sentido mudo, este não-pensamento que habita o pensamento, como vai dizer Ranciére. Sendo assim, difícil de explicar objetivamente sem recorrer à imagem, ou seja, à revolução silenciosa da estética. Já que ela preenche os lugares onde a palavra ainda não conseguiu chegar.

DUAS ATRIZES

PERSONAGENS

ATRIZ 1: personagem que diz a verdade

ATRIZ 2: personagem que diz a mentira

CENA DE ABERTURA

A música precisa ser cantada neste momento.

CENA DO COMEÇO

Atriz 1

Boa noite. Me chamo Raíza e hoje eu estarei me apresentando para vocês, nessa demonstração cênica chamada “Duas Atrizes” fruto da minha pesquisa em autoficção. Nesse trabalho eu reuni algumas imagens pessoais e histórias fictícias que me inspiraram a escrever esta dramaturgia.

Em algumas cenas eu estarei sentada em frente aquela mesa. Em outras eu estarei aqui. Talvez eu ande, talvez eu, me exalte ou entre em pânico. Ou não. É um experimento que não precisa dizer nada. Agradeço a disponibilidade de todos virem até aqui.

Regra número um: tudo o que for verdade será dito enquanto eu estiver sob a luz;

¹⁰ Las Dos Fridas, 1939

Regra número dois: tudo o que for inventado será dito enquanto eu estiver sentada na cadeira;

Regra número três: o microfone será usado apenas para confissões;

Regra número quatro: em momentos críticos eu tirarei os meus pés do chão;

Regra número cinco: as vezes me reservo o direito de mentir.

CENA DO COMEÇO / TRAUMA 1

Primeiro eu preciso começar compartilhando uma situação.

Eu estava no banco de trás de um carro e chovia muito. Era noite e um homem estava dirigindo e o parabrisa estava ligado. Era na cidade do Recife e chovia bastante. Ele dava muitas curvas com o carro. Ele não me via. Ele depois de um tempo parou em uma calçada e uma mulher entrou, se sentou no banco do carona. Ela também não me via. Ele saiu mais uma vez com o carro e deu algumas voltas naquele quarteirão. Eu olhava pros dois em silêncio. Não por medo, mas porque naquela época eu não sabia falar. Então apenas observei. Ela falou pouco, mas ele falou bastante. Não conseguia ouvir, mas sabia que eles estavam conversando. Nem vê-los direito porque o vidro do carro estava embaçado. Depois de um tempo ele parou na mesma esquina e a mulher desceu.

Espere! Eles estavam olhando?

CENA DO NOME

Quando eu nasci minha mãe queria que eu me chamasse Julia, ela dizia que adorava esse nome. Mas o meu pai não quis. Era anos 90 e estava super em alta o nome Raíssa. Por causa da Raisa Gorbachev. Raisa que em grego significa relaxada e acalmada. Porém ainda assim, meu pai preferiu e fez questão de que o meu nome não tivesse os dois “ss” e sim um Z, para que fosse Raíza e lembrasse Raíz, sem o “A”. Ele me disse que era para que eu não me esquecesse das minhas raízes e que me lembrasse sempre de onde eu vim. É uma das coisas mais interessantes que meu pai me disse. E acredito também que tenha sido uma das melhores coisas que ele fez por mim enquanto pai.

Mas a minha mãe, coitada, ficou super sentida, porque ela gostava muito do Julia e eu lembro que boa parte da minha vida enquanto eu morava com a minha mãe ela se lamentava porque eu não me chamava de Julia.

Acho que até por isso quando ela me chamava pelo meu nome parecia sempre que ela tava com raiva.

Aí teve um dia que eu dei um google pra buscar o significado desse nome, Julia, que era o desejo da minha mãe, que ela tanto reclamava de não ter realizado.

E aí Julia é:

Julia é um nome que tem origem no grego e no latim e significa pessoa jovem, fofa, cheia de juventude. Para alguns, seu significado está ligado ao deus romano Júpiter e significa a “filha de Júpiter”. E Júpiter, dizem os poetas, é o pai, o rei dos deuses e dos homens; que com um movimento de sua cabeça, agita o universo. O nome Julia também está presente em diversas traduções, podendo variar entre Juliana, Juliete e Juliane.

CENA DAS PUTAS

Quando eu era adolescente não fazia muito tempo que a minha mãe tinha se mudado pra Europa e eu fui visitá-la. Na época ela namorava com um português e fomos os três fazer uma viagem para a Itália de carro. No caminho a gente passou pela Suíça e ele errou uma entrada. A gente se perdeu. Ele continuou dirigindo o carro sem encontrar nenhuma placa de retorno. Nós subimos os alpes e era tão alto que eu tive certeza que naquele dia eu iria morrer.

Mas não morri.

Ao chegarmos finalmente na cidadezinha nós paramos em uma hospedaria. Minha mãe e o namorado foram procurar algum lugar pra almoçar e eu fiquei. Enquanto esperava por eles do lado de fora, o dono da hospedaria começou a conversar comigo em italiano e eu só sabia falar em português.

A conversa demorava para fluir justamente por causa disso, eu não entendia muito bem o que ele queria me dizer e de repente eu não conseguia ouvir, nem entender o que ele falava, mas sabia que ele estava conversando. Tudo acontece rápido, ele me puxa pelo braço pra dentro de um dos quartos.

Eu consigo parar e olhar pra ele. Ele me pediu desculpas e disse que aquilo só aconteceu porque eu era muito bonita.

Eu digo que não tem problema, que está tudo bem, mas que eu preciso ir embora. Eu sai da hospedaria correndo, corri, corri até ficar cansada. Depois eu percebi que não tinha pra onde ir, de que na verdade eu não conseguiria ir pra lugar nenhum. Eu começo a tremer. Sentir falta de ar. Me dou conta de que estou em uma cidade onde ninguém fala a minha língua, apenas fingem que falam. Mas ninguém fala nada. Quando eu encontro finalmente a minha mãe, conto o que aconteceu, ela diz que vai voltar lá para enfrentar o cara e o namorado dela:

Olha pra mim e diz:

“O que você estava esperando? As mulheres brasileiras não são bem vistas aqui na europa.”

O que faz de uma mulher puta?

Como fazer para não ser puta. Depois de um tempo, passei por algumas experiências. Eu lembro que já fora da escola quando eu tava no teatro, tinha um colega da companhia que eu fazia parte, com o qual eu ficava. De vez em quando, não sempre. E a gente tava na festa de aniversário do nosso diretor. Era na cidade do Recife e chovia bastante. Teve um momento, separados das pessoas, em que a gente dançou. Ele chegou perto de mim e me beijou na boca. E depois que a gente se separou ele sumiu e eu não encontrei mais ele. Nesta festa havia uma outra atriz que também tinha sumido. Pouco tempo depois eu vejo os dois saindo do banheiro.

reproduzir áudio de renan:

Cara... eu não sei o por quê de você tá reagindo assim. Eu já tinha te dito, ou te feito entender que não dá pra eu ter nada sério contigo. Além da distância, né: você tá em Recife e eu tô no Rio. Tem o lance de que você é atriz. É uma parada que você ama, que eu jamais ia te pedir pra abdicar disso, mas que eu jamais ia poder competir. E pô, a galera termina os espetáculos, ensaio, sei lá, e vai, nego se agarra, transa, faz suruba. Eu não ia conseguir conviver com isso, saca? É isso, Raíza.

CENA DA VERDADE .

E eu estou falando a verdade, quando digo que minto. Mas eu falo a verdade mesmo quando eu minto. Na verdade eu estou mentindo, mas não é mentira. Eu falo a verdade. Eu estou mentindo. Não! Eu não estou mentindo! Eu sou verdadeira. Eu digo somente a verdade, que eu sou uma mentirosa. Posso falar uma verdade e uma mentira para equilibrar. Uma mentira contada várias vezes vira verdade. Um cachorrinho de três patas pode correr uma maratona. Um cachorrinho de três patas pode correr uma maratona. Um cachorrinho de três patas pode correr uma maratona. Um cachorrinho de três patas pode correr uma maratona. Um cachorrinho de três patas pode correr uma maratona! Mas eu não posso falar a verdade. Isso é mentira. Não, verdade, verdade. Mentira. Pare de mentir. Tudo o que eu falo pode ser verdade. *Mas isso não era pra ser uma autobiografia? Acho*

que é mentira. Mas não pode ser mentira. Eu falo a verdade, somente a verdade. Eu não minto. Eu vou mentir. Eu juro. Olha pra mim. As vezes quando ensaio no teatro tenho medo de ver fantasmas.

As vezes quando ensaio a seguinte cena tenho medo de ver fantasmas:

Ato III

Juliete mata Ricardo III. Ela levanta a mão ensanguentada e com a outra embala o sono de morte do homem que a enganou. E diz:

É uma forma de dizer. Eu estou viva, você está morto. Eu matei. Você. Mas eu comerei a sua carne? Poderia comer a sua carne para fazer da sua força a minha. Te ter dentro de mim, agora pra sempre. Mas também teria as suas chagas, a sua doença e a sua febre de poder. E além disso a minha carne me basta. Eu quero que você se foda, seu filho duma puta. É pra gravar? Gravou então.

Sua carne irá apenas apodrecer. E você não será nem fantasma.

Tem histórias que nós achamos que precisamos esperar a hora certa de contar. Ficamos guardando, confabulando, criando braços e pernas a mais para essa história. Até que ela se torna real.

Quantas vezes precisamos encenar uma história de ficção para que ela se torne real?

Bem, meu analista me disse que o inconsciente reproduz algumas coisas. Como se a nossa vida fosse uma peça e ele reencenasse várias cenas. Eu pensei bem, se eu já reenceno as coisas inconscientemente, por quê não reencenar conscientemente?

Depois de muito pensar eu queria reviver uma cena aqui com vocês.

CENA DO COMEÇO DE VERDADE

Atriz 2

Mas primeiro eu preciso começar compartilhando uma situação.

Eu estava no banco de trás de um carro e chovia muito. Era noite e um homem estava dirigindo e o parabrisa estava ligado, ele dava muitas curvas. Ele não me via. Ele depois de um tempo parou em uma calçada e uma mulher entrou, se sentou no banco do carona. Ela também não me via. Ele saiu mais uma vez com o carro e deu algumas voltas naquele quarteirão. Eu olhava pros dois em silêncio. Não por medo, mas porque naquela época eu não sabia falar. Então apenas observei. Ela falou pouco, mas ele falou bastante. Não conseguia ouvir o que eles conversavam por causa do barulho da chuva. Nem vê-los direito porque o vidro do carro estava

embaçado por causa do ar condicionado. Depois de um tempo ele parou na mesma esquina e a mulher desceu.

Espere! Eles estavam olhando. Eles estavam olhando pra mim?

Desço do carro e entro em uma festa.

Eu estava em uma festa. Não, perdão. Eu estou em uma festa. Eu estou em uma festa muito bonita. Ela tem várias cores, rosa, amarelo. Estou usando uma roupa rosa e amarela nessa festa. Eu ando, mas todas as pessoas estão de costas para mim. É uma pena. Queria que elas me olhassem.

Lá ele está. Me olha, eu o olho, ele se aproxima de mim é tão doce. Meu coração dispara. É você aqui, ele estava lá. Chovia bastante e todos os casais conversavam coisas que eu não ouvia.

Ele chegou perto de mim e me beijou na boca. Era tão doce. Eu nem percebi que já tinha acabado. Parecia que nós havíamos dançado. Porque nós demos várias voltas. Ele deu mais uma volta e foi embora.

E eu estou em uma festa. Não, perdão. Eu estava em uma festa.

Eu estava muito bonita, mas todas as pessoas estavam de costas pra mim.

CENA DAS DUAS MULHERES

Em cena, havia outra atriz. O nome dela era Juliana. Nós colamos as nossas testas e respiramos juntas. Um dia Juliana me pediu que entrasse em uma piscina. Eu entrei e ela veio junto. Juliana disse que deveríamos mergulhar e permanecer debaixo d'água por dois minutos.

penúltimas vozes em off:

Sonhei que eu tava numa festa. Tu tava lá comigo. Tocou uma música tão alta que dentro de mim se fez silêncio. Tu tava muito bonita com aquela roupa rosa e amarela.

Hand in the back of my neck.

- Você tá olhando?

- Tô olhando.

Sinto os seus dedos apertando a parte de trás do meu pescoço. Solto todo o ar e sorrio para dentro de mim. Me sinto feliz. Sinto os seus dedos apertando o meu pescoço. Os mesmos dedos que vão entrar dentro de mim. É uma forma de dizer.

Eu te amo. Eu te amei sempre. Segure-se em mim. Olhe nos meus olhos e me ouça. Eu vou te dizer toda a verdade. Eu não vou comer a sua carne. Mas eu vou te manter dentro de mim.

últimas vozes em off:

Lord guide us through high

Leave me

Where is the lord?

Leave me

Tu é tão linda. Eu quero muito te ver sentando em cima de mim. Eu amo a tua barriga, eu amo o teu cheiro. Quando essa quarentena acabar eu vou pegar um avião e ir aí pro Rio. Eu juro. Tu vai ver só. Gostosa.

1.1 MOTIVOS PARA SE DESEJAR UM TEATRO AUTOFICCIONAL

“Duas Atrizes” foi escrito como uma obra de autoficção que parte do relato cênico de minhas experiências. Sem recorte de tempo específico. Inicialmente porém, era pensado em trabalhar o período entre 2014 e 2016 por se tratar de um período intenso e de acontecimentos que foram decisivos na minha passagem para a vida adulta, que me levaram a escolher os caminhos que me trouxeram à Universidade Federal Fluminense e a esta pesquisa hoje. Mas ao longo do processo este recorte foi abandonado dando lugar a elementos que foram surgindo com a prática da dissertação e da criação em si.

A dramaturgia não se apega a uma ordem cronológica dos fatos, mas passa por três esferas da vida que chamo de: experiência, confissão e mentira. Como cada uma dessas atmosferas teve suas oscilações e aconteceram de forma simultânea, na dramaturgia não poderia ser diferente.

Durante o trabalho busquei encontrar/tecer um fio condutor que passa entre as diversas atmosferas apresentadas, tentando gerar uma única. Esta nova atmosfera me fez optar por pesquisar, nas artes cênicas, a via da autoficção, pois parecia interessante trabalhar a partir de histórias reais dentro da cena, já que estas possuem por si só uma narrativa única e forte. Entretanto, não se trataria apenas do compartilhamento de histórias reais, uma vez que o

trabalho também se desenvolve em cima da via ficcional, atrelada à biografia. Permitido, através do pacto com a mentira, mesclar elementos reais com fatos inventados ou retirados de outras histórias.



Fotos: Lucas Rodrigues

A fim de esclarecer alguns pontos sobre autoficção e autobiografia, trazemos alguns pensadores a fim de entender divergências fundamentais entre um modelo de escrita e outro. Faedrich (2015) diz sobre a autobiografia:

A sua grande contribuição para os estudos teóricos foi a noção de “pacto autobiográfico”, uma concepção de contrato de leitura entre o autor e o leitor, o que seria inadmissível no ideário vigente de autonomia do texto. Esse contrato de leitura consiste nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista (A = N = P). O leitor interpreta o texto autobiográfico (autobiografias, confissões, testemunhos, diários, memórias etc.) como a “verdade do indivíduo”, diferenciando-o do romance. (p. 46)

Já na perspectiva da autoficção, esses princípios de compromisso com a realidade se tornam imprecisos. O pacto presente na escrita autoficcional é o pacto oximórico, que se caracteriza pela contradição, pelo rompimento com o princípio da veracidade presente no

pacto autobiográfico e tampouco adere ao princípio de invenção presente no pacto ficcional/romanesco. Existe então uma mescla entre os dois onde o contrato de leitura é marcado pela ambiguidade e por esta narrativa porosa.

Também é possível identificar esse pacto na dramaturgia de Blanco em “Flores do mal ou celebração da violência”, quando um dos tópicos finais é lido pelo ator/autor e este nos relata, em cena, uma notícia da sua própria morte. Esta noção referente ao pacto é fundamental para entendermos a autoficção e sabermos diferenciá-la dentre as outras escritas do eu.

Ao fazermos esse percurso entre as fronteiras do que seria o gênero não-ficcional para o gênero ficcional perpassam os pactos referentes a cada escrita, respectivamente: o pacto autobiográfico e o pacto ficcional. Neste lugar referente, ao meio dessas duas polaridades, encontramos o que seria o Romance Autobiográfico e a Autoficção, que se situam entre o princípio da veracidade e o princípio da invenção: o princípio da ambiguidade. Embora estejam localizados entre o pacto biográfico e o ficcional, essas suas modalidades possuem diferenças importantes entre si, como vai dizer Faedrich:

Alguns teóricos consideram “romance autobiográfico” uma classificação obsoleta e preferem não diferenciá-la da autoficção. Há, contudo, uma diferença sutil entre ambas, que merece ser considerada. O pacto do romance autobiográfico é o fantasmático; o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade [...] Na autoficção, um romance pode simular ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance. Como anotou Manuel Alberca (2007), há um salto qualificativo do romance autobiográfico à autoficção; da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção. (p. 47)

Logo, são utilizados dados autobiográficos, ou seja, relatos de um sujeito a respeito da própria vida (em primeira pessoa), mesclados com elementos ficcionais, que escapam a realidade. Por conseguinte, busca a confusão dessas duas instâncias: real e ficcional.

Se concordamos, então, que autobiografia e ficção compartilham fronteiras discursivas e que o elemento de interseção é o “eu”, diríamos que a autoficção atua com base na expectativa de representação de um “eu” sempre cambiante em que as próprias fronteiras parecem rasuradas. Ao invés da relativa estabilidade “imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e, em troca, experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais” (Costa Lima, 1986, p.300), a autoficção desestabiliza ainda mais a já precária condição desse “eu”, apresentando-se como uma escrita de si na qual o pacto mimético se

metamorfoseia ficcionalmente e a invenção de si se naturaliza como vivência cotidiana. (AZEVEDO, 2008, p.38)

Assim, as histórias de amor e as questões familiares se misturam aos momentos de reflexão de forma que são mutuamente influenciados. Logo, não houve interesse para que existisse alguma delimitação exata na dramaturgia. Optando pelo interesse no embaralhamento dessas atmosferas, sem especificar também o período em que cada uma aconteceu. Este embaralhamento entre realidade e ficção está presente na dramaturgia em forma de um jogo, cujas regras são ditas no início.

Foram pensados na encenação, momentos em que o espaço da verdade (a luz) e o espaço da mentira (cadeira) seriam usados ao mesmo tempo. Dentro disso, também não existe apego em descrever fatos exatamente como aconteceram, a narrativa pode inclusive ser interrompida sem justificativas conscientes. Da maneira como seriam utilizados, os espaços e a forma, eram pensados como os responsáveis por friccionar as fronteiras entre o que é real e entre o que é fictício na cena.

Além disso, o elemento importantíssimo que dá o tom de ambiguidade em uma obra autoficcional nas artes cênicas é a presença do autor/ator. A narração de alguém que de fato experienciou o que está sendo dito, a presença do corpo que esteve no acontecimento passado e agora está no acontecimento presente; atua como uma ponte entre essas duas temporalidades. Como diz Cornago:

De um ponto de vista emocional, não legal, a verdade de um corpo nos afeta, ainda que se resista a ser compreendida, antes mesmo que a história seja referida através das palavras. [...] O que importa não é a palavra da testemunha, mas sim a presença desse corpo que esteve ali e agora está aqui, uma “ponte” entre o que foi e o que é, o mito de uma recuperação “real” do passado em tempo presente, a garantia física de uma verdade para cuja construção contribuíram de forma decisiva os meios de comunicação (dessa verdade). Durante o ato da confissão ou do testemunho aparentam cruzar-se, no instante físico da enunciação, o passado com o presente. (CORNAGO, 2009, P.101-102)

A união dessas duas temporalidades no teatro também se dá através da narrativa autobiográfica em conjunto com a presença do sujeito que viveu o que está sendo narrado. Dessa maneira entramos em contato com o acontecido ao mesmo tempo que entramos em contato com aquele que porta a narrativa. Arfuch (2010) diz que essa dimensão configurativa nos ajuda a manter uma relação possível entre o tempo do mundo, o tempo da vida e o tempo da cena.

Relação de não coincidência, distância irreduzível, que vai do relato ao acontecimento vivencial, mas, simultaneamente, uma comprovação radical e , num certo sentido, paradoxal: *o tempo mesmo se torna humano na medida em que é articulado sobre um modo narrativo*. Falar do relato, então, dessa perspectiva, não remete apenas a uma disposição de acontecimentos – históricos ou ficcionais - numa ordem sequencial, a uma exercitação mimética daquilo que constituiria primariamente o registro da ação humana, com suas lógicas, personagens, tensões e alternativas, mas à *forma por excelência de estruturação da vida* e, conseqüentemente, da identidade, à hipótese e que existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade “transcultural”. (O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea, 2010, p.112)

A proposta da narrativa também participa desta atmosfera da autoficção. Narrativas íntimas ou prosa intimista como é dito na literatura por usar temas humanos, psicológicos e subjetivos. Encontramos um grande exemplo dessa narrativa na obra de Clarice Lispector.

A narrativa se interioriza e os fatos são filtrados através de uma consciência. A captação da realidade pela experiência psíquica faz do interior o eixo principal dos romances de Clarice Lispector. [...] Os personagens de Clarice são caracterizados por atitudes filosófico-existenciais, vivendo situações de conflito, que podem repetir-se em algumas narrações. (“Clarice Lispector – a recuperação da palavra poética” JOZEF p. 65-66)

Este termo foi escolhido devido à ligação do conteúdo com a forma de apresentação, ou seja, acontecimentos da vida pessoal narrados em tom íntimo, utilizando do desabafo e da confissão. Este tom é usado como base para introduzir elementos ficcionais nessas narrativas, que podem ser fatos inventados ou tirados de histórias de terceiros.

Os motivos que me levaram a escolher “Duas Atrizes” como título do trabalho também dizem respeito a este embaralhamento entre realidade e ficção, visto que durante o começo da escrita existiam duas personagens, tidas como “Atriz 1” e “Atriz 2”. Uma se baseia sempre em fatos reais para desenvolver o seu discurso e outra em fatos ficcionais. Aos poucos, durante o desenvolver da dramaturgia, fui fundindo uma na outra, até que estas se tornaram uma só na cena.

Soma-se a isso o fato de me interessar pela presença dessa duplicidade na arte e na relação entre dois opostos. Da mesma forma, diversos pares emergem no texto e na pesquisa da qual ele é fruto como: verdade e mentira; ficção e realidade; “atriz 1” e “atriz 2”; a atriz do passado e a atriz do presente.

Uma característica igualmente presente no texto é da elaboração em cima do que está sendo dito, trazendo a sensação de que o que está sendo relatado também está ao mesmo tempo sendo vivido. Esta experiência é compartilhada totalmente sem censura com os espectadores, sem que nenhum detalhe seja omitido. A intenção é construir uma atmosfera de intimidade que muito se assemelha aos primeiros experimentos com a escrita, quando comecei a escrever em formato de diário.

Durante a oficina com Vivi Tellas¹¹ pude ter contato com o processo de criação utilizado pela diretora propulsora do Biodrama para a montagem de dramaturgias que são baseadas em histórias próprias ou de pessoas que estejam vivas. O biodrama é um segmento do teatro documentário que combina a biografia dos atores com o teatro, buscando a partir disso explorar a teatralidade do cotidiano. Falaremos mais a respeito do tema nos próximos capítulos.

Na oficina fizemos um trabalho a partir de álbuns de família, onde escolhíamos fotos que tivessem um *Umbral Mínimo de Ficção* e desenvolvíamos um texto contando a história daquela foto. A partir disso, escolhíamos uma música e um objeto referentes à história e que iriam compor a cena. Utilizei desta ferramenta a fim de explorar elementos importantes para a identidade visual do trabalho, como na escolha dos objetos cênicos, além das imagens que irão compor o material de divulgação e produção do espetáculo.

No processo de investigação da teatralidade no cotidiano coletei alguns momentos para serem explorados na dramaturgia. Tais momentos são referentes a experiências de vida a partir de acontecimentos, reflexões e conversas que se introjetam de alguma forma na memória. Durante o exercício de me debruçar sobre eles pude reparar que esses acontecimentos possuíam uma semelhança.

Os momentos de teatralidade que emergiram no cotidiano foram nos quais de uma certa forma, a sensibilidade se encontrava menos obstruída. Algo na especificidade do estado, em conjunto com o que estava acontecendo, fez com que esses momentos se conectassem ao olhar que buscava por teatralidade.

¹¹ Em um evento sobre Teatro e Memória no SESC Santa Rita em Recife no ano de 2017. Tellas é diretora teatral nascida na cidade de Buenos Aires, foi assessora na Recoleta Cultural Performing Arts Center entre os anos de 1998 e 2000. De 2001 a 2009 dirigiu o Teatro Sarmiento e entre 2005 e 2009 foi responsável pela direção artística do Projeto Teatro na Documentário Arquivo Branco Ferro White Museum em Bahia Blanca.

Jorge Larrosa¹² (2001) nos dá suporte para o entendimento deste fenômeno quando propõe, de forma existencial e estética, explorar a relação entre experiência e sentido na maneira de se pensar a educação.

O autor ajuda a amarrar o fio teórico que costurou esses últimos anos da investigação teatral a partir da exploração de duas palavras no seu texto: experiência e sentido. Ele afirma que a experiência é o que nos passa, o que nos acontece e o que nos toca. Além disso, distingue que não se trata do que *se* passa ou *do que* acontece, nem *do que* toca. Exemplificando, ele diz que a cada dia passam muitas coisas, mas que geralmente quase nada nos acontece e que “*nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é algo cada vez mais raro.*” (p.21, 2001).

Partindo do movimento de criticar e cuidar das palavras, Larossa inicia o desenvolvimento a partir da exploração da palavra “experiência”, defendendo que existe uma oposição entre os termos associados a ela e ao que realmente representa. Além disso, esclarece a respeito de como há uma escassez da experiência em lugares onde muitas coisas acontecem.

O autor atribui a responsabilidade deste fato ao foco que a sociedade contemporânea dá às informações. Ele afirma que o sujeito contemporâneo, sedento por informações, busca obsessivamente estar informado e constantemente saber¹³ de tudo. Isso contribui para que, na verdade, nada aconteça. O autor prontamente afirma que isso se deve ao fato de que informação não é experiência, pelo contrário: o excesso de informação cancela a experiência. Portanto, ele friza a necessidade de se separar: a experiência da informação; o *saber da experiência* de saber coisas, de estar informado (p.22, 2001).

A *opinião* vem em segundo lugar no seu pensamento, como algo que acontece por consequência da informação: o sujeito que se sente informado sobre algo, se vê na consequência de aderir à necessidade de ter uma opinião crítica sobre o que acha que conhece, como se a ausência de opinião revelasse alguma falta essencial para ele. Para Larossa, o imperativo no qual a opinião (assim como a informação) se converteu também anula as possibilidades de experiência, pois contribui para que nada nos aconteça (p.22, 2001).

¹² Em conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001: “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”

¹³ O autor diferencia o “saber” da sabedoria, afirmando que o sujeito não necessariamente está se tornando um sábio, mas que está apenas bem informado.

Quando juntamos a informação com a opinião, formamos uma dupla que tem o poder de aniquilar quaisquer possibilidades que o sujeito contemporâneo teria de, quem sabe, viver um acontecimento. Essa aliança é traduzida pelo periodismo, quando a união entre a opinião e a informação se sacraliza e ocupa todo o espaço do acontecer. Isto faz com que o sujeito seja nada mais do que um mero suporte de opinião, seja ela individual ou privada, um sujeito incapaz de experienciar.

Sendo entendido que o excesso de informação e ansiedade pela opinião na contemporaneidade são responsáveis por matar a experiência, fica a pergunta para aqueles que desejam sim, experienciar: o que seria então o contrário? O que nos ajudaria a experienciar? O que faria com que algo de fato nos aconteça? Larossa diz:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (p.24)

Quando o autor coloca o sujeito da experiência como um território de passagem em seu texto, vemos mais claramente do que se trata o gesto de interrupção, pois este sujeito não está pautado na ação, mas sim na passividade. Não a passividade enquanto relação ativo/passivo, mas sim como um lugar receptivo, aberto, capaz de se afetar, de produzir efeitos e causar vestígios. O sujeito da experiência funciona como uma superfície sensível, um ponto de chegada, sua passividade é da ordem da paixão, do padecimento, da atenção, da disponibilidade.

Vê-se um sujeito exposto, que aceita o lugar do risco e da vulnerabilidade. Aquele que experiencia está se colocando em relação com algo, provando algo. Larossa quando expõe a origem grega da palavra experiência, fala que o seu sujeito “*tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova*” (p.5, 2001). Logo, entendemos este sujeito como aquele que também está em perigo, que sofre, que está a mercê. Entretanto, igualmente o sujeito que está em transformação.

Podemos assinalar algumas semelhanças ao colocar o pensamento de Larossa ao lado do fazer teatral, entendendo o teatro como lugar de acontecimento, o corpo do ator é colocado

na perspectiva deste território sensível e o vemos emergir como este sujeito que está exposto à transformações.

Existe a capacidade de vivermos na arte a possibilidade de investir na experiência, no viver, dar abertura e estar disponível à aquilo que nos passa. Se unirmos o teatro à autobiografia, podemos ter presentes na dramaturgia histórias e vivências próprias daqueles que estão em cena. Dessa forma, o ator se expõe enquanto sujeito presente em cena e como sujeito que vive a realidade fora dela.

Em termos de autoficção temos uma maneira de presenciar a exposição do ator/pessoa unidos pelo fio da ficção, onde há uma exposição ao mesmo tempo que se instaura uma atmosfera de dúvida, de simulacro, de encanto. Conjuntamente, a possibilidade do ator se apoderar das suas experiências e refletir sobre elas para depois transmutá-las no teatro. A autonomia do ator enquanto autor da sua própria arte, a níveis corporais, sensíveis e dramaturgicos é um dos motivos para se desejar um teatro autoficcional.

Isso se dá pelo fato de que o sujeito vulnerável à experiência não está separado do entendimento a respeito desta. Mesmo entregue à paixão, no sentido do padecer, aceitar ou suportar, o sujeito passional possui a capacidade de conhecimento e de ação. Esta força individual pode se fazer presente em forma de saber, porém distinto do saber da informação: *o saber da experiência*.

Este saber se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana, e que a experiência seria essa mediação entre os dois. Logo, o saber da experiência seria a aprendizagem a partir daquilo que nos acontece, a aprendizagem no e pelo padecer. Através do caminhar vida e de como vamos dando sentido àquilo que vai nos acontecendo. A qualidade existencial deste saber, o torna um conhecimento de ordem subjetiva, individual, pessoal. Já que a experiência não se dá pelo que acontece, mas pelo que *nos* acontece. Essa característica singular é o que permite que nos apropriemos da nossa própria vida, tornando-a nossa, tornando-a própria. O saber da experiência não se trata da verdade de como são as coisas, em fato, ele se opõe ao que entendemos por conhecimento. Pois ele não está, como é na perspectiva científica, fora de nós, e sim, dentro de nós.

1.2 AUTOFICÇÃO E NÃO COMPREENSÃO

Tendo entendido o que Larossa nos diz sobre o sujeito da experiência é possível afirmar que, os momentos elencados para a construção da dramaturgia de "Duas Atrizes" partiram de vivências ligadas à experiência. Busca -se então investigar ferramentas e apoios

para transpor esta experiência para o teatro. A escolha por uma aproximação da autoficção no teatro reflete também o desejo por outras aproximações dentro da arte contemporânea.

O que garante o dispositivo da autoficção e sua legitimidade é a própria desconsideração pelas condições apontadas por Schaeffer para caracterizar o estatuto da ficcionalidade, burlando as obrigações, os códigos que a regem. Nesse sentido, a autoficção propõe um novo pacto a fim de que possa ser ludicamente compartilhada, inscreve-se no paradoxo de uma representação que investe em uma história factual (afinal, como é possível saber?) em primeira pessoa, revelando-se um engano, um fingimento de enunciados de realidade (AZEVEDO, 2008, p. 45)

Vê-se dessa forma a autoficção enquanto oposição as normas representativas da ficção, dentro das abdições que este gênero faz em relação às regulagens da compreensão. De forma que, ao nos aproximarmos de um teatro autoficcional estamos nos encaminhando para um princípio de ambiguidade na narrativa, que embaralha os limites da verdade e da ficção. Entretanto, esta mistura não é uma condição exclusiva da autoficção.

Os romances históricos e autobiográficos também proporcionam uma condição de embaralhamento entre realidade e ficção. A diferença para uma obra autoficcional é a forma como essas duas instâncias são misturadas, para isso é preciso o interesse do autor/criador em estabelecer o pacto de ambiguidade com o sujeito que estará entrando em contato com a obra, como nos fala, mais uma vez Faedrich:

Já na autoficção, é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra. A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor.[...] A ambiguidade entre real e ficcional é potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, embora existam variações e nuances na forma como o pacto se estabelece. (2015, p.49-50)

Ao assumirmos a intenção de abolir esses limites e colocar o leitor em lugar de contradição e confusão em relação a obra, estamos também assumindo o lugar de fazer uma arte que esteja, além da oposição às fronteiras entre real e ficcional, em oposição a compreensão por parte de quem a assiste.

Lehmann quando reivindica uma arte da não-compreensão no seu texto “*Motivos para se desejar uma arte da não-compreensão*” publicado pela Revista Urdimento em dezembro de 2007, critica a perspectiva político-cultural da Alemanha, expondo os déficits (ou até

mesmo a indiferença) do governo alemão em relação ao incentivo de realizações e consumo de um teatro não-comercial. O autor alega que isto reflete o interesse das instituições em incentivar a parcela da arte que visa a compreensão e, ainda mais, afirma que esta postura conservadora reflete o desejo de autopreservação dessas mesmas instituições.

Já que, segundo o autor, o que se espera de uma arte da compreensão, é que elas abracem o interesse em valorizar o aspecto técnico-estrutural do trabalho, colocando o seu caráter artístico em segundo plano. Isto é, tecendo um fechamento acerca daquilo que está sendo apresentado, tornando-o inteiramente apreensível, de forma que o espectador tenha um olhar totalizador em relação à obra, dado a partir desta perspectiva centralizadora.

Tal movimento que provoca um esvaziamento do erotismo e do caráter enigmático da arte, devido a sua obsessão por um fechamento, impedindo as distintas possibilidades de relação que o indivíduo pudesse ter com a obra. Essa impossibilidade pode ser pensada através do caráter hierárquico que a necessidade da compreensão coloca sobre a arte, encerrando as trocas, as vivências e a experiência do sujeito.

Logo, é de suma importância que se reivindique o caráter *do não-compreender* na arte, de forma que o título deste capítulo se dá como homenagem ao texto de Lehmann, onde são explorados os motivos para se desejar um teatro autoficcional, pois este está ao lado da arte da não-compreensão.

Claro, quando usamos da negação ao falar em *não-compreender* estamos partindo de algo existente, o compreender: que tem como um dos seus significados na língua portuguesa o *conter em si*. Como as fronteiras que contêm em si uma população, uma história ou um espaço e justamente esta *cerca* faz com que todos que estão dentro permaneçam dentro e que todos os que estão fora permaneçam fora. Tornando impossíveis as mais diversas movimentações. Impedindo relações de troca e de atravessamentos. Assim como pode fazer um conceito, que nos ajuda a fechar o pensamento a respeito de algo, compreender, delimitar a fronteira. A partir disso, Lehmann nos traz um apontamento chave:

O conceito só conhece uma única hierarquia: experimenta-se algo para entendê-lo. No âmbito da arte, isso não vale: a compreensão não tem como objetivo o repouso, mas a cesura que propulsiona os sentidos e os pensamentos, colocando-os nos trilhos da experiência que prefere não chegar ao destino final do conhecido e do compreendido (LEHMANN, 2008, p. 146)

Podemos entender a partir daí, que o fechamento não é do interesse da arte da não-compreensão, já que a importância do saber seria reduzida quando relacionada à experiência. Então quando falamos sobre o não-compreender, não estamos necessariamente ao lado de uma ignorância, ou de uma negação do conhecimento. Mas sim, estamos nos posicionamos em defesa da ação de recusar a limitação que tal compreensão nos causa. Não se trata de fechar os olhos, mas de abrir os braços para outras possibilidades de entendimento. Dizer não para o fechamento nada mais é do que dizer sim para a abertura. Dizer sim para a experiência.

E sobre o teatro, o autor segue:

No entanto, se concebemos o teatro como uma aprendizagem da não-compreensão, simultaneamente se desvenda esta leitura da teoria da catarse: O horror, phobos, é a percepção arrepiante eo choque da experiência da não-compreensão dos poderes chamados divinos. [...] Não é só a partir da pós-modernidade que o teatro é um lugar de uma arte onde se aprende sobre a não-compreensão. Apreende-se precisamente assim que somente uma forma de percepção se mostra à altura dessa experiência que não evite o esforço de exercitar-se na arte da não-compreensão (LEHMANN, 2008, p. 149)

Partindo da citação acima, onde o teatro é posto como lugar de aprendizagem da não-compreensão, defendo que a experiência do não-compreender encontra um terreno propício para a sua exploração dentro das práticas de um teatro autoficcional inscrito na cena contemporânea pós-moderna. Isso se deve, dentre outras questões, à abdicação do caráter representativo presente na totalização da obra, como inicia Fernandes em seu livro *Teatralidades Contemporâneas*:

No percurso de definição do pós-dramático, Lehmann menciona a terminologia que o antecedeu, referindo-se aos teatros multimídia, da desconstrução, do gesto e do movimento e, especialmente, ao teatro energético de Jean-François Lyotard, [...] o teatro energético, observa Lehmann, não é um teatro de significações. É um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença, que não está sujeito à lógica da representação. [...] A principal ideia subjacente ao conceito de teatro dramático é a da representação de um cosmos fictício, que se apresenta em um palco fechado, ou teológico, como queria Jacques Derrida, e é instaurado por personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão de realidade (FERNANDES, 2015, p. 44).

A cena pós-dramática, referida por Fernandes, se apresenta a partir da desapareção do triângulo composto pelo drama, pela ação e pela imitação, e aconteceu de maneira mais presente perto do final do século XX. A partir daí, o teatro pós-dramático começa a não mais se ligar às características de totalidade, ilusão e reprodução do mundo, característicos do teatro dramático.

Junto a isso, somamos a rejeição da representação da realidade pelo teatro, presente através dos diversos movimentos da busca pela aproximação do real na cena, como também desenvolve a autora:

Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *presentação* sem mediações (FERNANDES, 2015, p. 85).

Entretanto, o desejo de um teatro autoficcional não pousa somente na exposição do real ou do seu atravessamento na cena, como aparece explicitamente no teatro documental, regado de cunhos políticos e históricos. Mas sim o utiliza como plano de fundo para investigar uma realidade pessoal e cotidiana, em resposta à sede de realidade causada pela vivência em excesso de imagens e representações, como diz Cornago:

O teatral seduz aquele que está vendo mediante a um excesso de formas físicas e materiais, através da sua maneira de funcionar/atuar, desse *estar aí* ao mesmo tempo que é percebido, fazendo visível uma consciência explícita de exposição por parte de quem representa a cena, sem a qual não haveria plenamente teatralidade. Frente ao que se conta, o olhar teatral descobre como se conta, o modo como algo está passando, sucedendo neste aqui e agora compartilhado com o público (2005, p.5)¹⁴.

Lehmann (2008), aponta para o interesse que as artes da compreensão abraçam em valorizar o aspecto técnico-estrutural de uma obra. Tal como o investimento que as mesmas depositam em uma perspectiva centralizadora. Perspectiva esta que traz um caráter totalizador sob o olhar. Este caráter totalizador nada mais é do que a procura de emoldurar um significado através do seu fechamento, de forma que deixe o que está sendo apresentado inteiramente apreensível. Claro, dentro da perspectiva da sua linguagem. Excluindo desta forma outras possibilidades de apreensão e de entendimento por parte de quem a recebe. Podendo reduzir então, a quantidade de pessoas que talvez possam compartilhar da dimensão sensível do que está sendo visto ou vivido. De forma que fecha as narrativas e possíveis cruzamentos. Logo, o que é trabalhado a partir de de uma arte da compreensão, se alinha

¹⁴ “Lo teatral seduce al que lo mira mediante un exceso de formas físicas y materiales, a través de su manera de funcionar/actuar, de ese estar-ahí en el mismo momento en que está siendo percibido, haciéndose visible una conciencia explícita de exposición por parte de quien representa la escena, sin la cual no habría plenamente teatralidad. Frente al qué se cuenta, la mirada teatral descubre el cómo se cuenta, el modo cómo algo está pasando, sucediendo en ese aquí y ahora compartido por el público.”

diretamente à base social da poética representativa onde essa relação estrutural entre as partes e o todo.

Na experiência o conhecimento não está como algo universal e objetivo, muito menos impessoal. Estas características estão atreladas à uma necessidade de fechamento, pautadas em um modo de funcionamento escravo da necessidade de compreensão dentro de um regime representativo.

1.3 BONS E MAUS ENCONTROS

Essa parcela é dedicada às vivências no teatro, mais especificamente entre os anos de 2014 e 2016, que antecederam o contato com o biodrama. Fala a respeito das experiências que acarretaram em uma mudança de perspectiva em relação ao meu lugar nas artes da cena.

Em 2014 iniciava o primeiro estágio em uma companhia na cidade do Recife. Apesar da felicidade e empolgação para o novo começo, encontrei primeiramente poucas oportunidades de trabalhar como atriz, devido às novas demandas do grupo. Fui me aventurando muito mais como produtora, contrarregra ou “faz-tudo”.

Porém, dentro de um trabalho onde sim, ocupava a função de atriz, estávamos ensaiando para apresentar uma versão do texto “As três irmãs” de Mia Couto. A história conta sobre as influências da chegada de um forasteiro na casa onde o viúvo Rosaldo mora com suas três filhas, tendo eu recebido o papel de uma delas. Nesse momento do processo já eram sentidas dificuldades com algumas facetas do trabalho, que no ano anterior, o qual tinha experienciado enquanto aluna do grupo, não me pareceram estranhas, mas que naquele momento, me fizeram questionar sobre o meu lugar no teatro.

Devido a uma característica específica do trabalho do grupo: a de ilustrar objetivamente os personagens; a corporalidade própria do ator não era bem-vinda, tal como suas expressões e suas maneiras naturais de se portar. A forma como o diretor trabalhava o uso da máscara também contribuía para deixar claro o que era esperado dos atores ali presentes.

Naquele momento, a escolha de trabalhar com esta linguagem acabou por não ser um bom encontro. Apesar de na época isso não ter estado claro dentro da minha reflexão, entendia que algo no meu fazer teatral não estava em sintonia com a minha nova realidade. Tanto é que quando foi possível o acesso a outras possibilidades de pensar o teatro: pela via da autobiografia, do biodrama e da autoficção, se obteve um melhor entendimento o que se passava e quais canais da arte poderiam se configurar em um melhor encontro.

É importante deixar claro que a intenção desta dissertação não é fazer uma crítica a qualidade de qualquer autor, diretor, grupo ou linguagem teatral, mas sim dos fatos que me levaram a desejar ir para além de um teatro conduzido pelo regime representativo, engendrado a partir da lógica da compreensão. Mas para isso é importante discorrer em um primeiro momento sobre a representação, pois foi a partir da vivência neste terreno que surgiu o desejo pela aproximação de outras experiências, em especial da experiência autoficcional. Para buscar um desvio da representação, é necessário primeiro entender sobre quais estruturas ela se apóia, quais são seus pontos fundamentais e seus efeitos na cena.

Buscamos seus primeiros fundamentos a partir de Aristóteles, que nos seus escritos em *Poética*, discorreu sobre a respeito da mimesis, da imitação e da representação, que inclusive defendia a poesia como canal para tais. Como é possível indentificarmos em um trecho do livro:

Portanto, assim como nas outras artes imitativas 30 a um só objecto corresponde uma só imitação, também o enredo, como imitação que é de uma acção, deve ser a imitação de uma acção una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estructurem de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado. Realmente aquilo cuja presença ou ausência passa despercebida não é parte do todo. Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso [...] Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer (p. 53-54).

Partindo do seu pensamento sobre a representação, outros autores discorreram sobre o tema na arte e no teatro, muitos deles também se utilizando do elemento da tragédia como ponto para este entendimento.

Ranciére quando destaca sobre a primeira obrigação representativa na arte, afirma que esta diz respeito à uma dependência do visível em relação à palavra, ou seja, que o que está sendo dito deve fazer compreender o que está sendo, ao mesmo tempo, visto. O autor desenvolve:

Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações: uma operação de substituição (que põe “diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos). [...] O excesso denuncia o jogo duplo habitual da representação. Isto é: por um lado, a palavra faz ver, designa,

convoca o ausente, revela o oculto. Mas esse fazer ver funciona de fato na sua falta, no seu próprio retraimento (RANCIÈRE, 2012, p.123).

O autor se utiliza do exemplo da tragédia grega *Édipo Rei* de Sófocles, a fim de exemplificar o paradoxo sobre o “ver” e o “fazer ver”, expondo o seu regime de subdeterminação. Pois, no caso de Édipo, a exposição dos seus olhos cegos rompe o compromisso não formalmente expresso entre o *fazer ver* e o *não fazer ver*.

Tal compromisso que se faz presente na regulagem da visão, onde o visível é cercado, designado e, principalmente, o mantém fechado dentro dos modelos de visibilidade que o contém. Análoga a esta regulagem, se desdobra a regulagem entre *saber* e *não saber*, também como o *agir* e o *padecer*, referentes a segunda obrigação representativa. Segue o pensamento do autor sobre o modelo que financia a sua regulagem:

A representação é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa, segundo a lógica paradoxal analisada da Poética de Aristóteles. Essa lógica de revelação progressiva e contrariada afasta a irrupção brutal da palavra que fala demais, que fala cedo demais e dá a saber demais. [...] essa própria lógica está presa num constante jogo de esconde-esconde com a verdade (RANCIÈRE, 2012, p. 123)

Mais uma vez, Rancière nos traz a tragédia de Édipo como exemplo, pelo personagem ter encarnado a figura daquele que quer saber para além do coerente e na sua relação com o oráculo e Tirésias. Um o tem como único a qual a vergonha da verdade pode se referir e o outro que, ao contrário: conhece a verdade, mas se nega dizê-la, porém a diz, sem dizê-la, provocando em Édipo o movimento de inversão, daquele que deseja ouvir, para aquele que teme ouvir. Elucidando este jogo que caracteriza o universo representativo da tragédia a partir da sua ética, onde o autor conclui sobre todo páthos do saber, característico desta:

É o universo de Sófocles, mas também o de Platão, onde se trata de saber qual é, para os mortais, a utilidade de conhecer as coisas que concernem aos Imortais. Era desse universo que Aristóteles tentava extirpar a tragédia. E foi nisso mesmo que consistiu a constituição da ordem representativa: fazer passar o páthos ético do saber para uma relação regulada entre *poiesis* e *aísthesis*, entre um arranjo de ações autônomo e a atribuição de afetos específicos à situação representativa, e somente a ela (RANCIÈRE, 2012, p. 125).

Apontando que a narrativa da história do herói acompanha a lógica de revelação progressiva e contrariada, como vemos no seu desenvolver: a busca de Édipo pelo assassino

de Laio, onde a dramaturgia deste tragédia segue cortando as palavras que possivelmente fariam o espectador entender “demais”. De forma que mantém fora da cena o saber excessivo de Tírésias, assim como os olhos cegos de Édipo.

A terceira regulagem da representação toma forma sua relação com a questão empírica do público e a sua questão lógica autônoma. Em outras palavras, esse terceiro aspecto diz respeito a uma regulagem da realidade que toma forma nessa dupla acomodação, como explica o autor:

De um lado os seres da representação são fictícios, independentes de todo julgamento da existência, portanto escapam à questão platônica acerca de sua consistência ontológica ou de sua exemplaridade ética. Contudo, esse seres fictícios não deixam se ser seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados (RANCIÈRE, 2012, p. 126).

Ainda sobre a representação, porém com foco nas reflexões sobre a teatralidade, adotando e explorando o termo mimesis, Féral pontua que é “*necessário fazer um paralelo entre mimese e teatralidade*”, e esmiuça:

Se o teatro traz em seu núcleo a noção de teatralidade, que funda o processo teatral, também traz a noção de mimese. [...] De fato, existe no teatro uma dupla mimese: uma mimese textual, fundada na noção de representação por meio da linguagem, noção que Aristóteles foi um dos primeiros a afirmar, e sobre a qual as pesquisas de Saussure projetaram uma luz particular. [...] Existe também uma mimese que diz respeito à ‘representação’ e, portanto, ao jogo do olhar, mimese que está na base do jogo do ator e da cenografia. [...] As duas noções têm uma ambiguidade conceitual. Com efeito, mimese e teatralidade podem cobrir um campo bastante vasto de manifestações. A um só tempo resultado (da ação mimética ou teatral) e processo, são aplicadas, sem discriminação, a todos os aspectos da representação: texto, narração, personagens, jogo, cenografia; a teatralidade (como a mimese) são, ao mesmo tempo, o ato de tornar a ação teatral e o resultado obtido (FERÁL, 2015, p.101-103).

A autora reconhece que, em um primeiro momento, seria mais que justificável a aproximação de teatralidade e mimese, mas ao explorar mais a fundo o termo e reconhecendo suas aproximações com a imitação ou a representação, ela nos chama atenção de que, sendo dessa forma, a teatralidade poderia se passar por apenas mais uma das manifestações do ato mimético. O que ela critica no trecho a seguir, ao relatar de uma experiência de assistir um espetáculo, junto a Eugênio Barba¹⁵, do *teatrum mundi*.

¹⁵ Autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology).

O espetáculo ainda não começou, nenhuma ficção se esboçou e, no entanto, a teatralidade do espaço e dos objetos circundantes já é perceptível. [...] É interessante constatar que nossa expectativa já modificou nossa percepção das coisas ao redor, quer dizer, nosso olhar de espectador começou a perceber de forma diferente o espaço, os eventos e os objetos circundantes. [...] Nosso olhar, nossa expectativa, nosso conhecimento de que haverá teatro começa a semiotizar o espaço e os objetos, ou seja, a transformá-los em signos que ainda não são significantes, mas podem vir a ser (FERÁL, 2015, p.105).

O espectador, para Ferál, trabalha no rastreamento de uma mimese, e este identifica como teatralidade o processo de imitação por trás de tal evento ou objeto, então, consegue apreender o aspecto da representação.

Apoiada no pensamento de Ferál, de que o espectador começa a semiotizar os espaços eventos que se apresentam diante dele, transformando-os em signos e inserindo-os em uma ficção, que pode ser uma ficção em potencial, como ela relata acima. A instalação da teatralidade se dá, neste exemplo, não pelo ator, ou pela ação, ou pela ficção, mas sim pelo espectador, na sua expectativa em relação ao espaço onde este está inserido. Como expõe a autora:

A defasagem entre espaço cotidiano e espaço de representação cria uma primeira dualidade, sem a qual a teatralidade não seria reconhecida, e constrói um primeiro nível de fricção realizado pelo olhar do espectador. [...] Portanto, essa primeira defasagem permite ao espectador sair do universo cotidiano e reconhecer o caráter ficcional daquilo que se oferece a seu olhar (FERAL, 2015, p.109).

Aqui entendemos a teatralidade dentro da dualidade entre o espaço cotidiano e o espaço da ficção, a partir do entendimento do espectador que “se prepara” para receber uma ficção. Como também pelo próprio núcleo da representação que opõe realidade e ficção, no nível da ilusão. Entretanto, a autora também reforça o caráter da teatralidade que excede os limites do teatro, podendo ser identificada tanto em outras formas artísticas, quanto no cotidiano.

Partindo deste aprofundamento sobre a representação, onde entendemos suas clivagens e regulagens do seu regime de forma que torna possível um avanço em busca de um teatro autoficcional. Em busca de um teatro que embaralhe as perspectivas de divisão entre realidade e ficção. Para isso, nos aprofundamos agora em um caminho que busca, justamente, escapar à representação.

Para isso convocamos mais uma vez o pensamento de Rancière, que retorna às características do regime representativo, afirmando que “*esse sistema regula as ações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis*” e conclui que “*se o irrepresentável existe, é precisamente nesse regime.*” (2012, p.127). Dessa forma, o autor nos leva a crer que, para alcançarmos um lugar de um novo regime, de não-representatividade, devemos partir, justamente, do lugar da representatividade.

A passagem para este novo regime que se opõe ao regime representativo, chamado por Rancière de regime estético, não configura um regime da não-representação, no sentido de um regime da não semelhança ou figuração. Já que o que caracteriza o regime representativo em si, não é a produção de semelhança, mas como esta deve obedecer às três regulagens: a do modelo de regulação da palavra que organiza a contenção do visível; a regulação da relação entre os efeitos de saber e dos efeitos de pathos e do regime de racionalidade na subtração de seus atos e palavras a fim de submetê-los a um critério de verossimilhança e também de conveniência.

Logo, a ruptura da arte com o regime representativo não diz respeito à ruptura com a semelhança, mas sim a emancipação da semelhança dessa, como diz Rancière, *obrigação tripla*. A busca do regime estético é para que a semelhança não esteja submetida a essa tríplice de regulação, tal como é no regime representativo.

A partir disso, acontecem algumas mudanças no caráter com o qual a arte se apresenta: a separação entre a razão própria da ficção e a razão própria dos fatos, da realidade, um dos elementos essenciais do regime representativo, já não ocorre necessariamente. Tal como os bons temas da arte, também, já não existem. Ou seja, as narrativas agora seguem uma ordem mais democrática: acontecimentos importantes e sem significação, grandes líderes e pessoas comuns, todos compartilham do mesmo plano, como vai dizer Rancière:

No novo regime, não há mais os bons temas da arte. Como resume Flaubert, “Yvetot vale tanto quanto Constantinopla”, e os adultérios de uma filha de fazendeiro equivalem aos de Teseu, Édipo ou Clitemnestra. Não existe mais uma regra de conveniência entre tal tema e tal forma, mas uma disponibilidade geral de todos os temas para qualquer forma artística.

Mas o autor adverte:

Em contrapartida, há certos personagens e certas histórias que não é possível modificar à vontade, porque não são simplesmente “temas” disponíveis, mas mitos fundadores. Pode-se tornar Yvetot e Constantinopla equivalentes, mas não se pode fazer qualquer coisa com Édipo. Pois a figura mítica de Édipo, que concentra tudo o que o regime representativo rejeitava, emblematiza todas as propriedades que o novo regime da arte - o regime estético - atribui às coisas da arte (2012, p. 128).

Com essa abertura, diferentes agentes, objetos e narrativas se encontram nivelados na arte e essa *igualdade representativa* é o que causa o desmoronamento do regime representativo, onde o foco agora não está mais no fazer ver e sim, em impor *presença* e tal presença se dá de maneira singular. Dessa forma, as arbitragens e as hierarquias representativas são revogadas e no seu lugar é implantado um regime de identificação entre o que está sendo colocado a partir da ordem do pensamento e o que está sendo colocado a partir da ordem dos fatos.

Em “*O desmedido momento*”¹⁶ podemos experienciar esse desmoronamento hierárquico a partir da análise do autor sobre o livro de Guimarães Rosa, “*Primeiras Estórias*”:

São margens de história, quase-histórias que desenham as margens de toda história, os momentos em que a vida se separa de si mesma, contando-se, transformando-se em “verdadeira vida”: uma vida que, precisamente, não tem margem, contrariando assim o princípio aristotélico de toda ficção: o de ter começo, meio e fim e dirigir-se do primeiro ao último elemento por um encadeamento combinado de causas e efeitos (Revista Serrote, 2018, p.80).

A partir desta análise, Rancière nos apresenta um olhar a respeito da ficção, que pode nos aproximar do teatro da autoficção, o de que considera a ficção como “*uma função da vida*” e nos liberta de uma certa forma do regime representativo, pois “*a vida não faz ficção à maneira aristotélica*” (2018, p.81).

Da mesma forma que o Biodrama tem a sua motivação em incorporar o teatro na vida e a vida no teatro, o teatro da autoficção traz essa relação em conjunto com o embaralhamento das fronteiras entre o que é real e o que é ficcional. Esse embaralhamento é responsável por fazer o espectador deixar de lado a compreensão a respeito do que se vê, de forma que o lança na experiência do acontecimento.

Na Grécia a palavra, ou o espaço, Teatro é usada para dizer do *lugar que se vai para ver*¹⁷. Se usarmos esse termo a partir do ponto de vista do regime representativo poderíamos ser levados a entender que o “ver” estaria indicando uma posição de passividade, onde o espectador estaria privado da ação, assim como privado de conhecimento, como critica Rancière ao falar sobre o paradoxo do espectador:

Esse diagnóstico abre caminho para duas conclusões diferentes. A primeira é que o teatro é uma coisa absolutamente ruim, uma cena de ilusão e

¹⁶ Artigo de Jacques Rancière para a *Revista Serrote*, março de 2018.

¹⁷ Θέατρον, “*theatron*” significa “lugar para ver”.

passividade que é preciso eliminar em proveito daquilo que ela impede: o conhecimento e a ação, a ação de conhecer e a ação conduzida pelo saber.

Entretanto, se reconhecermos a capacidade ativa do olhar do espectador, o termo grego ganha uma nova perspectiva, como desenvolve o autor:

Significa que o ‘teatro’ é uma forma comunitária exemplar. Implica a ideia da comunidade como presença para si, oposta à distância da representação. Desde o romantismo alemão, a reflexão sobre o teatro passou a ser associada a esta ideia de coletividade viva. [...] Se o teatro encarna assim a coletividade viva, em oposição à ilusão da mimese, não é de surpreender que a vontade de reconduzir o teatro à sua essência possa respaldar-se na própria crítica do espetáculo (2014, p. 11)

Essa mudança abre espaço para uma outra compreensão da cena, onde o teatro se torna uma experiência que é vivida em conjunto. Dentro desta perspectiva a experiência teatral é vivida a partir de uma coletividade sensível. Assim, o espectador ganha a possibilidade de existir em cena ocupando um lugar autônomo, onde ele não mais se deixa apenas seduzir pelas imagens apresentadas, mas sim se apresenta como participante ativo do acontecimento no qual ele está inserido e implicado, como segue Rancière:

Quem diz teatro diz espectador, e isso é um mal, eles disseram. Esse é o círculo do teatro que nós conhecemos, que nossa sociedade modelou à sua imagem. Portanto, precisamos de um outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual à relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o *drama*. Drama quer dizer ação. O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar. [...] É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendem em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos ao invés de serem *voyeurs* passivos.” (RANCIÈRE, 2012, p.8).

Era necessária então uma nova perspectiva onde a aparência não se encontre separada da verdade. Onde o espectador não se encontre separado do seu conhecimento e da sua ação ao entrar em contato com uma obra. É necessário entender que o espectador participa sim de forma ativa durante o espetáculo.

Me coube enquanto atriz e dramaturga, durante minhas experiências seguintes, a preocupação em não nutrir o controle ilusório de que o espectador é o sujeito observador constantemente seduzido pelas imagens apresentadas a ele. Primeiramente, para que o teatro aconteça como bom encontro, é preciso um olhar generoso e realista para o espectador. Um olhar que coloca o espectador como portador também da ação, da ação do olhar. A partir

deste entendimento que podemos caminhar em direção a um bom encontro. A partir daí podemos devolver o teatro inteiro para a ação.

No ano seguinte, participei de uma residência artística junto ao Grupo Magiluth de Teatro¹⁸, onde trabalhamos a montagem da demonstração cênica “WAR NAM NIHADAN ou qual o nome do suco?”, onde trabalhamos com a construção de cenas a partir de jogos de improviso. Na perspectiva deste trabalho, nós atores éramos denominados jogadores e não possuíamos personagens. A dramaturgia era composta por cenas levantadas durante jogos de improviso, no processo de dois meses de laboratório. Todas as cenas possuíam o tom de apresentação, ou como se dizia bastante: *presentificação*, termo que escolhemos usar durante o processo.

Dentre nós estavam presentes atores experientes, advogadas, arquitetas, dentre demais pessoas que jamais haviam atuado na vida. Nelas, tínhamos nossas próprias potências exploradas, na investigação a partir de nossos corpos fenomenológicos e na nossa história pessoal. Por exemplo: jogávamos “*olha o que eu sei fazer*” jogo onde o ator anunciava para os demais “*olha o que eu sei fazer*” e realizava alguma ação a qual ele dominasse. Como tínhamos total liberdade dentro dos jogos de improvisação, fomos aos poucos encaixando esses resquícios autobiográficos, tanto de maneira individual, como coletiva. Dessa forma, elementos da memória que contribuem para o atravessamento do teatro pelo real foram desenvolvidos.

Na construção da dramaturgia também partimos da análise de 27 imagens, tiradas do instagram de cada um dos participantes da oficina. Essas imagens passavam em uma tela durante alguns segundos e a nossa tarefa era nomeá-las, depois separamos essas palavras em grupos e esses grupos se elegia um tema/nome referente ao grupo (que poderia já existir ou não nas palavras) e a partir deste tema se davam os jogos de improviso.

Quando finalmente estreamos e entramos em temporada, o trabalho foi tomando outras formas, principalmente porque a presença do público interferia diretamente no modo como a peça era apresentada. Optamos por lugares alternativos, onde o contato entre palco e plateia fosse horizontal, nos trazendo uma proximidade física intensa. O tom cotidiano das cenas, reverbera uma identificação das pessoas na platéia, que nós sentíamos diretamente. Pois também reverbera em nós. Ao final, não agradecemos. Apenas colocamos uma música para limpar o espaço cênico utilizado e arrumar os elementos do cenário. Nesse momento dançávamos e o público voluntariamente dançava conosco.

¹⁸ Grupo fundado em 2004 na cidade do Recife - PE hoje com 14 anos de pesquisa continuada e reconhecimento nacional.

WAR NAM NIHADAN¹⁹, dentro da sua construção e do seu tempo de vida, possibilitou para nós atores e também para o público, a vivência do teatro enquanto situação comunicativa, dentro da qual refletimos sobre nossas sombras, questões e nossos processos identitários. Como diz Lehmann:

O teatro da atualidade se liberta cada vez mais de seu casulo meramente estético, para se tornar em uma prática social, psicológica e cultural, através de uma diversidade de modos de atuar, cuja riqueza é ilimitada (2013, p.142).

Que nos abre a possibilidade de entender o teatro, em sua forma mais contígua com a realidade: um espaço onde pessoas se reúnem para uma experiência sensível. Uma perspectiva horizontal e democrática do presente disso, que nada mais (nem nada menos) é do que um encontro. Onde a apresentação possibilita um espaço onde o ator se apresenta enquanto sujeito e objeto, emergindo dos elementos constitutivos desse encontro e atua enquanto presença dentro da memória, da historicidade e do hibridismo do *acontecimento*. Em outras palavras: um bom encontro.



Foto: Ju Menezes

¹⁹ Expressão persa que significa “matar uma pessoa, enterrar o corpo e plantar flores por cima”.

Quando o desejo do fazer teatral está baseada na busca desses encontros democráticos, onde atores e público participam do mesmo momento e compartilham da mesma experiência, nossos desejos em relação à cena também são diferentes, se compararmos ao teatro citado na primeira parte. Torna-se importante pensar nas qualidades dos encontros e nas relações estabelecidas, como também é importante prestarmos atenção à parcela do ator no seu encontro com o público e na parcela do público no seu encontro com o ator.

É na busca por esses encontros que nos esbarramos nas vertentes do teatro documentário como se busca aprofundar essa pesquisa, o biodrama, a autobiografia e a autoficção. Tella se manifesta a respeito em uma de suas entrevistas, quando questionada sobre o conceito do Biodrama:

Tem a ver com a falta de valor que tem a vida das pessoas aqui na Argentina. Depois da ditadura, onde morreu muita gente, e não importava mais quem eram essas pessoas, o que fizeram, qual era seu capital pessoal, que é exatamente este: quem somos. Mas o que somente importa é o capital do dinheiro. Se olha pelo outro lado. A parte que realmente me fascina são as pessoas. Em resposta a uma falta de normas que existe aqui, a forma como são tratadas as pessoas, a humilhação, as más condições de trabalho e más condições sanitárias, a educação. As condições de vida. Tudo mostra como não é importante a vida das pessoas (2007, p.2).

E segue:

Lentamente vamos tendo mais liberdade de nos unirmos para fazer coisas. A ditadura deixou enraizado a atitude de se reunir para fazer teatro. O teatro se faz quando se está ali, se não não há teatro. [...] Hoje se oferecem mais coisas, muito mais variedade. Existem vários outros mundos. O que fez a ditadura foi unificar essas formas. É isso que falamos do teatro oficial, é a ideia do que você deve gostar. É a arrogância com a qual eles te ensinam a viver. Cada vez existem mais propostas teatrais e não há apenas uma forma. O público pode gostar de coisas diferentes. Antes você tinha que esconder. Tínhamos pessoas falsas. Isso está rachando, quebrando e aparecem as pessoas verdadeiras. E isso é o que possibilita ao teatro eleger diferentes poéticas e estéticas. Isso significa que o público ganha mais lugar (2007, p.4).

Entendemos a partir da fala de Tella a importância de buscar histórias a partir da vida e das suas experiências, agora que o teatro abre as portas para a investigação dessas narrativas. Entretanto, o espaço do teatro nos possibilita ir além de explorar a realidade expressa no falar de si, ele também nos abre caminho para uma ficcionalização da própria história. Como me deparei no espetáculo de Sergio Blanco “Flores do mal ou a celebração da violência”, onde o autor, dentro de uma narrativa ficcional de si, mistura a realidade com a ficção.

O embaralhamento dessas duas instâncias é experienciado durante o espetáculo com diversas partes do texto que são ilustradas de maneira sutil a partir do uso dos elementos. Como é o caso de uma passagem onde Blanco fala sobre ter experienciado uma morte que deixou seu tênis nike ensanguentado, porém se observarmos os seus pés debaixo da mesa ele mesmo está calçando um par de tênis da marca com manchas que parecem sangue.

No Novo Romance Realista, as partes não são subordinadas ao todo, a harmonia entre as ideias e as ações não funcionam a partir de uma perspectiva da compreensão, as coisas estão todas embaralhadas. Essa nova cosmologia da ficção, também diz respeito à uma nova cosmologia. Como vai dizer Ranciére:

A questão é que as partes não estão subordinadas ao todo; os membros não obedecem à cabeça. O novo romance realista é um monstro. Ele pertence a uma nova cosmologia ficcional na qual a concatenação funcional de idéias e ações, de causas e efeitos não funciona mais. Nas caixas do novo romancista, todas as coisas estão embaralhadas. O artista tornou-se um trabalhador. Ele carrega suas sentenças adiante, diz Barbey, da mesma forma que o operário carrega suas pedras adiante num carrinho de mão. A comparação mostra que essa nova cosmologia ficcional é também uma nova cosmologia social (RANCIÈRE, 2009, p.3).

Nessa nova cosmologia ficcional e social, nos abrimos para uma democratização do sensível que se dá a partir do rompimento com a lógica representativa, já que tal lógica, acaba por reforçar os limites sociais e econômicos que são responsáveis por tolher grande parte das vivências poéticas que um ser humano pode experienciar na vida.

O crítico reacionário revela, com franqueza, a base social da poética representativa: a relação estrutural entre as partes e o todo fundamentava-se numa divisão entre as almas da elite e as das classes baixas. Quando essa divisão desaparece, a ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns que ou não entravam na lógica representativa, ou entravam nos seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequados à sua condição. Isso é o que a ruptura da lógica de verossimilhança quer dizer (RANCIÈRE, 2009, p. 3-4).

Este, logo se apresenta como um dos motivos para justamente buscarmos o desvio dessa lógica, na perspectiva de dissolução desses limites, a partir da sombra que a não-compreensão forma na compreensão e dessa forma, tecer um movimento crítico que nos abra a possibilidade para novas narrativas, onde podemos entrar em contato com outros protagonistas, com outras formas, mais democráticas, de viver o sensível. No abrindo assim

para a possibilidade de uma perspectiva horizontal de tudo que envolve a vida, as pessoas, suas histórias e quase-histórias.

Dessa forma, essas novas configurações narrativas agrega não somente à questão da representatividade, no que diz respeito aos novos temas da arte, mas principalmente sobre a inserção de mais sujeitos no mundo do sensível, a partir da sua nova distribuição.

Na velha distribuição do sensível, não havia o "cotidiano ocioso" para o plebeu; o cotidiano significava trabalho ou preguiça. Podemos colocar de outra forma: a distribuição tradicional do sensível opunha o reino da ação aristocrática ao reino da fabricação plebéia. O "fazer nada" do plebeu é a inversão da oposição entre agir e fazer. Qualquer um pode gozar do estado ocioso do devaneio. Esta nova qualidade delimita uma nova esfera de experiência estética (apesar de Bourdieu, o "desinteresse" de Kant deve muito mais ao devaneio plebeu do que ao distanciamento aristocrático. Ele também delimita um novo regime de identificação da arte). Um dos principais aspectos desse regime é a quebra das velhas estruturas de performance narrativa. O assim chamado "efeito de realidade", o foco no "inútil" e "ocioso" cotidiano, primeiro significa essa quebra, esta separação no coração da performance narrativa (RANCIÈRE, 2009, p.8-9).

O foco que o cotidiano recebe nesse efeito de realidade é experienciado nas narrativas das biografias e das autobiografias, a partir do compartilhamento de histórias reais, de pessoas comuns e das suas resoluções sobre as mesmas, vividas dentro das artes cênicas a partir dos desdobramentos do teatro documentário, como citamos ao longo do capítulo: biodrama, autobiografia e autoficção.

A presença dessas narrativas na construção e na apresentação da cena também denotam uma qualidade da experiência estética dentro da teatralidade, a partir dessas interferências do real, e, acrescentando a parcela da autoficção, em soma com as manobras do ficcional, do simulacro e do sonho, oriundos da criação do próprio artista.

O experimento cênico a partir dramaturgia em construção de "Duas Atrizes" se desenvolve a partir desses parâmetros, logo, também parte da busca por este embaralhamento, causando a confusão entre o que é empírico e o que é inventado. Onde o jogo proposto entre "*lugar da verdade*" e "*lugar da mentira*" guia as movimentações da cena durante o fluir do texto, sofrendo interferências de outros lugares e estados não definidos previamente. Combinando os momentos de exposição, confissão e memória, com os de invenção, ficção e simulacro.

O engano, a dúvida e, sobretudo, a não-compreensão, configuram a importância do lugar do ficcional dentro da autobiografia na obra. Pois não é através do desejo de um excesso

de real que a trazemos para o teatro, mas sim para que ela seja exposta à esse cruzamento com a ficção e que, dessa maneira, possamos desfrutar as consequências desta interseção.

Não é do nosso interesse que as fronteiras sejam delimitadas novamente, mas sim que o real possa atravessar o teatro, causando essas lacunas diante do olhar do espectador e que os elementos oriundos do simulacro possam, da mesma forma, balançar o real. A aproximação autoficcional nas artes cênicas será explorada mais a fundo na construção do capítulo, partindo do reconhecimento do teatro enquanto lugar onde é possível abdicar de uma compreensão para abrir as portas da experiência.

2. CHEGAR A ALGUM LUGAR DE VERDADE

25/07/2019

O que é ser latino americano? Eu jogo no google “latim”. Me vem duas possibilidades. A primeira é clara, se trata de uma língua “indo-europeia (do ramo ocidental dessa família), falada pelos habitantes do Lácio e pelos antigos romanos, documentada desde os VII a.C.”. Mas a segunda: “aquilo que é difícil de entender” é onde estamos. Latim também significa aquilo que é difícil de entender.

Nós, latino americanos, somos difíceis de entender? Quando penso em decolonização, penso em sabermos quem somos de fato. A característica que eu sinto sobre a colonização é que aprendemos a ser alguém que não somos.

2.1 Por que eu faço autoficção?

Começamos o pensamento a partir do que seriam algumas manifestações teatrais que possuem a experiência como disparador artístico para as suas criações. Trazendo primeiro um recorte do teatro argentino, mais precisamente o empreendimento impulsionado por Vivi Tellas no Teatro Sarmiento, que emerge em meados dos anos 1990. O projeto “*Biodrama: la vida de las personas*” no ano de 2002, teve o intuito de inaugurar um espaço de experimentação e investigação no Complexo Teatral da Cidade de Buenos Aires. A iniciativa consistiu em encarregar diversos diretores da montagem de uma obra baseada na vida de pessoas que viviam naquele tempo na argentina, mais precisamente em Buenos Aires (CORNAGO, 2008).

Ao longo do seu desenvolvimento foram estreados biodramas como *Barrocos retratos de um papa*, uma obra coletiva dirigida por Analía Couceryno baseado na vida da artista plástica Mildred Burton; *Temperlay: sobre la vida de T.C.* com dramaturgia de Luciano Suardi e Alejandro Tantanian inspirada na vida de uma mulher de 85 anos que fora imigrante espanhola e *Los 8 de julio*, com dramaturgia e direção de Beatriz Catani e Mariano Pensotti, onde se mostra a vida de três pessoas nascidas no dia 8 de julho de 1958 (CORNAGO, 2008).

A proposta tem servido como um verdadeiro desafio para alguns dos criadores mais originais do teatro argentino de hoje, que estão confrontando

suas perspectivas poéticas com esta sorte de tour de force que supõe enfrentar de maneira mais direta o teatro e a vida, a ficção e a realidade. Especialmente interessante resulta comprovar como a partir de um mesmo ponto de partida teórico, se concretizam propostas tão diversas e poéticas sempre distintas (2008, p. 2)²⁰

A partir do que o autor coloca, o desafio proposto dentro do Teatro Sarmiento²¹ pode ser entendido como um movimento de aproximação e ao mesmo tempo de fissura no que eram as noções de ficção e realidade, de forma que cada uma era anteriormente destinada, somente ao teatro ou a vida. Essa tensão entre as duas é justificada por uma necessidade geral que Cornago chama de “Sede de Realidade”, que traduz a busca por uma recuperação do real oriunda, segundo o autor, de uma sociedade transbordada de imagens e representações, de simulacros e ficções. Pode-se ver a manifestação deste movimento na arte e na mídia através dos ready made e dos reality shows, onde o real atravessa de maneira voraz as produções teatrais, performativas e audiovisuais. Assim, vemos o auge do gênero documentário no meio artístico e televisivo onde realidade e ficção se amalgamam diante de nossos olhos.

Entretanto, algo que nos chama atenção no pensamento de Cornago e que se soma fortemente ao desejo da pesquisa, é a questão referente à confissão como estratégia cênica. O autor aponta para elementos tais como a comunicação em primeira pessoa e a dimensão física do ato da enunciação e a referência a um passado que é recuperado na forma de experiência (CORNAGO, 2018). Tais mecanismos, fortemente presentes na difusão cultural do modelo de comunicação da televisão, estão agora presentes nas criações dentro cinema e do teatro. Assim, a utilização de vídeos, gravações e transmissões de imagem ao vivo, somados a presença física daquele que fala, dão um caráter confessional à cena contemporânea.

A câmera converte o falante em testemunha de sua própria vida. Ela é convidada a desenvolver um relato em primeira pessoa, que não é somente uma primeira pessoa gramatical, mas também física. Frente à webcam, uma câmera próxima, quase familiar, o falante se vê transformado em sua própria intimidade em um eu-atuo cuja verdade resulta construída em forma de relato, não somente verbal, mas também físico, o relato da experiência quando esta ainda não foi contada, a experiência que fica escrita no corpo, em uma atitude, um modo de atuar, de mover-se, de olhar o outro, de estar

²⁰ “La propuesta ha servido como un verdadero reto a algunos de los creadores más originales del teatro argentino de hoy, que han confrontado sus respectivas poéticas con esta suerte de tour de force que supone el enfrentar de manera directa el teatro a la vida, la ficción a la realidad. Especialmente interesante resulta comprobar cómo a partir de un mismo punto de partida teórico, se han concretado propuestas tan diversas desde poéticas siempre distintas. (2008, p. 2)”

²¹ Inaugurado na década de 30 na cidade de Buenos Aires, passou por diversas transformações até que nos anos 2000 adentrou o projeto do Complexo Teatral de Buenos Aires, passando a ser um local destinado a experimentação e a investigação. Fonte: <https://complejoteatral.gob.ar/paginas/teatro-sarmiento>

frente à câmera. Esses traços físicos são os que convertem a testemunha em uma jóia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva, a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apóia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou (CORNAGO, 2018, p. 101).

O autor defende que a presença real de um corpo, nesse caso de uma testemunha, nos afeta do ponto de vista emocional, sendo até mais importante do que o conteúdo dito por esta em si. Cornago diz que isso se dá pelo fato de que, o caráter deste corpo presente funciona como uma ponte entre o que *aconteceu* (o que foi) e o que *acontece* (o que é), cruzando passado e presente. E continua:

Como parte de um mesmo horizonte cultural e uma mesma necessidade de chegar a uma verdade da atuação, a cena teatral tem utilizado este tipo de práticas enunciativas como suporte de uma dramaturgia que parte do corpo e se dirige de maneira direta ao espectador, simulando a máxima proximidade. Entre a construção desse eu e o espectador, ficam, no entanto, os meios, os meios da imagem, da palavra, e sobretudo, o meio físico que articula essa palavra. A palavra dita se faz visível como uma ação a mais, uma ação com a qual se trata de criar um tipo de continuidade entre o corpo que está presente ali, testemunha da história, memória física do passado, e o relato construído a partir dessa palavra (CORNAGO, 2018, p. 102)

Também a fim de explorar o caráter performativo da confissão, o autor traz o lugar do espectador frente a singularidade dessa experiência cênica. Neste caso, o espectador é colocado como aquele que, apesar de estar presente na situação da cena, nada se sabe sobre ele, gerando situações de tensão com o sujeito que enuncia.

O espectador é o outro, ao que não se conhece, mas que sempre está presente, do outro lado da câmera ou da tela do computador, é o que desencadeia a confissão, o que exige toda a sinceridade. Frente a ele se constrói esse relato de um eu que busca sua verdade última na história de seu próprio corpo, em uma verdade que está por detrás de suas palavras (CORNAGO, 2018, p. 104).

E continua:

Somente uma coisa fica clara, o caminho é através do outro, a confissão não faz sentido, não pode ter verdade, se não for através da confrontação com quem está em frente, uma necessidade de comunicação explícita distinta da que teve a dança em outros momentos (CORNAGO, 2018, p. 107)

Em São Paulo, a atriz, dramaturga e diretora teatral Janaína Leite, desenvolve trabalhos voltados para a autorrepresentação. Em *Festa de Separação*, montagem que fala

sobre sua separação recente, atua ao lado do próprio ex-marido; em *Conversas com meu Pai*, Janaína parte de bilhetes trocados com seu pai nos momentos finais de sua vida e o mais recente *Stabat Mater*, onde Janaína contou com a presença da sua mãe na segunda temporada no Teatro de Contâiner em São Paulo. Leite considera que uma autonarrativa possibilita o encontro do ser com os seus desejos, potências e misérias.

Já sem nenhuma ilusão de unidade e nenhuma ambição de exemplaridade, o que vemos são obras que não procuram expressar a “expansão” ou “desenvolvimento” do ser em direção à sua harmonia (ou sua cura?). Ao contrário, elas se fazem nos centros nevrálgicos de nossas representações multifacetadas e instáveis, assim como enfrentam os traumas, não para de extrair dali exemplos que possam ser passados adiante, mas, para encontrar núcleos da experiência humana que se convertam em imagens potentes de nossa existência política e subjetiva na contemporaneidade (LEITE, 2017, p.81).

Dentro disso, traz as figurações e escolhas estéticas dentro de uma autonarrativa como meio de expressão da própria elaboração do sujeito frente às questões levantadas através do gesto da memória, indo para além da mera expressão do que foi vivido enquanto fato. Mesmo assumindo o caráter documental, como faz a autora ao falar sobre *Festa de Separação: um documentário cênico*:

Em 2008, quando iniciamos o processo de criação do espetáculo, ainda pouco ou quase nada se falava sobre teatro documentário no Brasil. O termo em si nos era completamente desconhecido e o próprio subtítulo da peça “documentário cênico” - hoje já amplamente empregado [...] Era também uma forma de declarar para nós mesmos o caráter de uma experiência que até aquele momento era muito pouco familiar na cena contemporânea brasileira: o ponto de partida declaradamente autobiográfico, a presença de um não ator, a inexistência de fábula e personagem, a premissa de uma experiência real como base de toda a construção dramatúrgica (LEITE, 2017, p. 83-84).

Dentro da obra de Leite, vê-se na relação dos documentos com a representação autobiográfica uma maneira de dar conta de figurar a experiência vivida. Nessa perspectiva, as imagens e os arquivos (como fotos e vídeo), se configuram como prova da autenticidade da experiência, fazendo com que o gesto autobiográfico recaia então em um trabalho sobre o passado. Coisa que não acontece com tanta clareza na perspectiva autoficcional, sobre a qual vamos nos aprofundar ao seguir do capítulo.

Para este fim, com a tentativa de nos aproximarmos mais da autoficção trazemos o pensamento de Sergio Blanco, dramaturgo franco-uruguaio que assinou diversos trabalhos

autoficcionais como *A Ira de Narciso* que teve montagem brasileira com atuação de Gilberto Gavronski e “*As Flores do Mal (...)*” apresentado no Tempo Festival no Rio de Janeiro em 2018²².

Aproximando a autoficção de uma escrita do eu, defende toda escrita autoficcional tem uma vivência pessoal como ponto de partida, para aí sim, ir em direção a um outro. Assim, define a autoficção como um jogo ambíguo e difuso entre o eu e o outro, entre o eu e a alteridade. Sendo este eu, a matéria prima do trabalho. Blanco começa seu pensamento citando Sócrates, para ele o “Conhece-te a ti mesmo” é o início de toda empreitada autoficcional.

Sejamos honestos socraticamente: o que pode nos interessar mais neste mundo do que conhecer a nós mesmos? Nesse convite ao conhecimento introspectivo do ser, isto é, em uma aproximação reflexiva - e psíquica - é onde podemos localizar o começo, o germe, a origem de todo o empreendedorismo autoficcional (BLANCO, 2016).²³

Em seguida faz uma breve trajetória história do que ele chamou - trazendo o conceito foucaultiano - de escritas de si. Desde o que chamou do nascimento do sujeito moderno com a afirmação de São Paulo (60 d.C.) de que “*Não há mais judeu, nem grego, nem homem, nem mulher, nem escravo, nem homem livre*” entendendo que a partir daí o eu não existe mais por pertencimento e sim por identidade. Até Santo Agostinho (398 d.C.) nas suas escritas em formato de confissão - mais especificamente na confissão diante de Deus - passando por Santa Teresa de Jesus (1565), Montaigne (1572) até chegar em Rousseau (1782) que traz a perspectiva da confissão diante da sociedade, deixando clara a possibilidade ambígua quando afirma que toda escritura de um eu pode conter um outro.

A chegada da psicanálise no pensamento de Blanco marca o descrédito do empreendimento da autobiografia para dar lugar a empreitada autoficcional. Justamente por colocar em cheque toda a sinceridade, objetividade e a lucidez usadas para falar de si na narrativa autobiográfica clássica. Já que a psicanálise está convencida de que nenhum sujeito pode nos dar um relato autêntico de sua vida, trazendo a inconsistência narrativa do eu, desencadeando a autoficção como uma maneira de nos dizer.

²² Esses dois espetáculos são citados por causa do contato mais direto da pesquisadora.

²³ *Seamos socráticamente honestos: ¿qué nos puede interesar más en este mundo que conocernos a nosotros mismos? En esta invitación al conocimiento introspectivo del ser, es decir, a una aproximación reflexiva – y anímica – del sujeto que somos, es en donde podemos ubicar el comienzo, el germen, el origen de todo emprendimiento autoficcional.* Minha tradução.

Blanco também fala a respeito do que diz ser um processo de des-subjetivação gerado pelas mudanças sociais, políticas e religiosas do fim do século XX marcadas pela era da personalização e pela cultura de si mesmo em conjunto com o funcionamento desenfreado do capitalismo. Dentro desta perspectiva onde a personalidade rivaliza com a subjetividade, o dramaturgo encontra na autoficção uma alternativa estética que resiste à des-subjetivação desencadeada pelo individualismo totalizador.

Neste início do século XXI, a autoficção se reativa como uma maneira de resistir a esse individualismo totalizante que acaba formatando comportamentos e comportamentos aberrantes, retornando assim às histórias de autoficção que aspiram a uma palavra singular, livre, autônoma e independente. Uma palavra estrangeira de mercados, mísseis e modismos. Uma palavra que é procurada e que procura. Uma palavra que se abre para espaços interiores de retrospectão e reflexão. Uma palavra que duvida. Que treme. Que se pensa (BLANCO, 2016)²⁴.

Na escrita autoficcional o trauma ocupa o lugar que possibilita a criação narrativa onde o passado está tão em aberto quanto o futuro. É o ponto de interrogação da consistência do eu e da consistência do tempo. Dessa maneira, a autoficção se apresenta como um quebra-cabeça que nunca se encaixa, mas que confirma a não-unicidade da identidade. Na medida em que é infiel ao documento vivido pode ser, ao mesmo tempo, infiel ao si mesmo. A autoficção pode tirar as coisas do seu lugar: trai, engana, mente, falsifica. Na medida em que a escrita autoficcional se desenrola, a verdade vai sendo banida. Ela não só nos inventa, como corrige, altera, melhora como também nos piora, nesse jogo de construções infinitas, inserindo o eu no que Blanco chama de verdadeira engenharia.

Somando-se a isso, tem-se a ideia de que a autoficção é por excelência paradoxal. Musitano (2016) reconhece as semelhanças estéticas com as escrituras confessionais absorvidas pelo que diz ser a cultura do espetáculo.

Na autoficção [...] há uma potencialização dos mecanismos da recordação em detrimento do caráter sistemático e organizativo da memória; e isto é justamente o que permite a entrada da ficção no relato da própria vida [...] Minha existência não se torna imaginária, mas é uma exposição fictícia sobre o caráter real da minha existência. Se estabelece a identidade canônica autobiográfica entre o autor, narrador e personagem, mas ao mesmo tempo

²⁴ *En este comienzo de siglo XXI, la autoficción vuelve a activarse como una forma de resistir a este individualismo totalizador que termina formateando comportamientos y conductas aberrantes, para volver así a relatos autoficcionales que aspiren a una palabra singular, libre, autónoma e independiente. Una palabra ajena de los mercados, los misiles y las modas. Una palabra que se busca y que busca. Una palabra que se abre a los espacios interiores de retrospectión y reflexión. Una palabra que duda. Que tiembla. Que se piensa.* Minha tradução.

rompe com ela, ao se apresentar como ficção, verdadeiro e falso simultaneamente (MUSITANO, 2016, p.105-107).

Ao trazer a ambiguidade dos relatos autoficcionais, Musitano também faz correlação com a psicanálise ao dizer que o “setting” analítico sacode a noção de identidade pessoal quando coloca em evidência o caráter inacessível, fragmentado e infantil do eu. A autora também contrapõe ideias que aproximam a autoficção de uma invenção literária de uma existência, dizendo se tratar justamente do oposto: a existência pode ser ficcionalizada e a invenção da ficção se faz por causa da exposição do eu ao desconhecido.

Apesar de reconhecer a tensão fundamental entre realidade e ficção na narrativa autoficcional e a impossibilidade de distinção entre elas por serem duas formas de expressão de uma mesma experiência, a autora aponta para a escassez em definir a autoficção apenas como uma mistura entre ficção e realidade. Sua justificativa se dá ao dizer que buscar apenas distinguir no discurso o que é real ou não causa um estaque teórico, minando discussões possivelmente produtivas. E afirma:

Essa oposição é superada na geração do próprio texto e resulta em um objeto que modifica o real e o imaginário. Nesse caso, autoficções são histórias ambíguas e, como tal, não podem ser obrigadas a se submeter à distinção entre uma dimensão e outra. O trabalho que a auto-ficção faz com eventos passados e verdadeiros neutraliza a força da oposição. Isso - digamos novamente - não se reduz à mistura de realidade e ficção: trata-se da afirmação simultânea de ambas as dimensões e da incapacidade explícita de discerni-las (MUSITANO, 2016, p.109).²⁵

Dentro do pensamento da autora, a ideia de verdade indiscutível não serve se pensarmos a vida sempre em potencial de devir e não em algo fechado como unidade real e bem definida:

A desconstrução da noção clássica de sujeito, apesar de suas diversas formas, tem como horizonte a abertura para a compreensão de uma subjetividade sempre em devir, de processos de subjetivação que não atendem a nenhuma finalidade pré-concebida, porque só se processam no acontecimento contínuo e aleatório da própria vida (MUSITANO, 2016, p. 110).²⁶

²⁵ Esta oposición se supera en el engendramiento del texto mismo y da como resultado un objeto que modifica lo real y lo imaginario. En este caso, las autoficciones son relatos ambiguos y como tales no se les puede exigir que se sometan a la distinción entre una dimensión y otra. El trabajo que la autoficción realiza con los acontecimientos pasados y verdaderos neutraliza la fuerza de la oposición. Esto –digámoslo una vez más– no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad explícita de discernirlas. Minha tradução.

²⁶ La deconstrucción de la noción clásica del sujeto, a pesar de sus formas varias, tiene como horizonte la apertura para una comprensión de una subjetividad siempre en devenir, de procesos de subjetivación que no

E continua:

O processo de densificação que sofre o eu nas escrituras autobiográficas que se simule uma continuidade em algo que, por si só é descontínuo (a memória e a recordação) e, por fim, associado a flexibilidade, a ficcionalização (MUSITANO, 2016, p. 111).²⁷

Como sujeito não é mais pensado a partir da pretensão ideológica de unidade, deste mesmo modo o caráter ficcional de um texto depende exclusivamente de seu autor. Escrever sobre a própria vida implica também na própria impossibilidade desse ato, pois “... a escrita não pode representar o passado de maneira viva porque é impossível narrar a história de uma primeira pessoa que só existe no presente da enunciação.” (MUSITANO, 2016, p.112).

O olhar da autora sobre a verdade é de que ela acontece nos escritos literários como um acontecimento e que a sua manifestação é um procedimento que coloca os materiais verbais em tensão. A partir disso estes materiais são empurrados para o que Barthes chama de força enganosa, onde habita a não-comunicação, onde não existe possibilidade de significado. Por isso a autoficção põe em prova uma inquietude perdida onde o seu sujeito coloca em jogo a indeterminação. Na escrita autoficcional a verdade tem a ver com a afirmação simultânea, tirando a memória do seu lugar de síntese e enfraquecendo a sua organização temporal. Permite-se assim, a temporalidade do ato de recordar e de imaginar. Para Musitano, memória e imaginação têm em comum a presença do ausente. No que a autora chama de Umbral da Memória a posição da realidade é suspensa ao mesmo tempo que se mantém a posição da realidade anterior a esta, como se a impressão de viver um evento fosse a imagem que é formada na memória em decorrência dessa experiência.

A lembrança possui um caráter imaginário quando pretende presentificar o passado, o já ausente. Pensar a lembrança como ruína implica vislumbrar aquilo que já não está, e neste olhar reparar a ausência que o constitui. É dizer que recordar não somente significa colocar o passado como algo que já não se pode voltar, mas sim fazer um ato dessa ausência. Este seria, ao nosso modo de ver, o devir-imagem, devir-ruína da lembrança. O devir imagem implica na tomada de consistência e aparência de um objeto que se desprende do imaginário. Este caráter ambíguo-imaginário da lembrança nas escritas do eu que se apresenta como ruínas de um passado, é aquele que mina gradualmente a urgência construtiva da retórica da memória. Eis aqui o

atienden a ninguna finalidad preconcebida porque ellas sólo se procesan en el acontecer continuo y aleatorio de la propia vida. Minha tradução.

²⁷ El proceso de densificación que sufre el yo en las escrituras autobiográficas logra que se simule una continuidad en algo que de por sí es discontinuo (la memoria y el recuerdo) y, por ende, tiende a la flexibilidad, a la ficcionalización. Minha tradução.

essencial da escritura auto fictícia que se diferencia da autobiografia [...] a autoficção trabalha com essa força disruptiva e possibilita as condições para que isso de potencialize (MUSITANO, 2016, p. 119-120).²⁸

A atividade autoficcional presente nas manifestações artísticas traz fortemente consigo o gesto da memória; e a partir dele percebemos o surgimento de diferentes subjetividades que aos poucos saem da literatura e vão contaminando as artes cênicas. Abrindo o pensamento acerca da autorreferência e da autoficção na arte em contato com algumas das questões da contemporaneidade: o que tudo isso nos traz? Quais são as demandas que emergem a partir de um processo artístico autoficcional?

O propósito do artista que busca se encontrar com uma narrativa autoficcional pode descansar no desejo de deixar de ser, do cansaço da própria identidade, no intuito de caminhar em direção ao abismo. Estas nuances se colocam em cena com este eu fragmentado, errante, trágico.

Talvez a autoficção possa ser, antes de uma categoria teatral, uma experiência que o sujeito se propõe. Abrir as portas de uma casa que não se conhece, entrar em seus cômodos e olhar as suas fotografias. Lembrar de algo que de tão esquecido parece estranho. E persistir ao seu lado, abdicando dos mecanismos de defesa, se permitindo ir.

Podemos ver, como se dispensa o fechamento das narrativas quando se trata da autorreferência. Pois nada mais mutável e imprevisível como o ser humano. Alheio de si mesmo, que escorrega na própria estrada trilhada por ele. Em uma narrativa onde não existem heróis, apenas antagonistas de si mesmos.

Os processos de trabalho autoficcional propostos por Martha Ribeiro ao longo da pesquisa, tanto no que se refere à dissertação propriamente dita, quanto ao Laboratório²⁹. Trouxeram o contato com a valorização de elementos que surgiram “ao acaso”, ou seja, de forma intuitiva. Já que, um comportamento que quase sempre desencadeou no esgotamento das possibilidades artísticas, era o de elaborar excessivamente o que iria ser proposto ou escrito, de modo que o acesso ao conteúdo subjetivo era obstruído. Fato que caracterizava a resistência em adentrar em afetos negativos, com o medo e a vergonha. O que não passava de um auto engano, pois o caminhar dos processos se tornou mais fluido depois que o acesso a estes afetos era desobstruído.

²⁸ Este carácter ambiguo-imaginario del recuerdo que en las escrituras del yo se presenta como ruinas de un pasado es el que de a poco socava la urgencia constructiva de la retórica de la memoria. He aquí lo esencial de la escritura autoficticia, que se diferencia de la autobiográfica [...] porque la autoficción trabaja con esa fuerza disruptiva y possibilita las condiciones como para que eso se potencie. Minha tradução.

²⁹ Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea.

10 de setembro de 2018

A segunda frase é verdadeira // a primeira frase é falsa

Eu te amo. Então eu quero que você saiba a verdade. A verdade sobre mim, sobre nós, sobre o mundo. Eu quero que você saiba, porque é muito importante para mim que você saiba a verdade. Isso vai dizer o quanto eu te amo. Porque amar é dizer a verdade. E eu te amo. E eu vou deixar você saber. Vou deixar que você saiba, pois meu amor por ti é enorme. Logo te direi a verdade, a verdade sobre tudo. Absolutamente tudo. Não haverá suspeita. Pois eu te direi exatamente como as coisas são. E será uma e apenas uma. Por isso preciso que você preste atenção. Mantenha os olhos e ouvidos bem abertos, abra os braços para que você receba. Está me ouvindo? Está me vendo? Toque em mim para que seu corpo sinta que eu estou realmente aqui. Não vou me desmaterializar, não sou apenas uma imagem. Então vou te falar. Ouça.

Eu te amo. Eu te amo. Eu amo você. Você vai saber de tudo.

Eu menti. Eu minto.

Este texto foi desenvolvido no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea. Durante o processo de criação do espetáculo Amor Não Recomendado³⁰ a diretora Martha Ribeiro trabalhou com o grupo uma imersão no universo do amor e sua escassez, incentivando os performers a se colocarem enquanto agentes criadores a partir das suas próprias experiências. Em um destes encontros fomos solicitados pela diretora a levar uma caixa com objetos que representassem amores perdidos, nossas ruínas de amor, como falava Martha Ribeiro. Dentro das orientações foi dito que os elementos poderiam ser propriamente nossos ou não. Não era importante a veracidade biográfica das histórias, tão pouco dos objetos. Sendo o afeto a matéria prima mais importante para a criação, fosse ele baseado em um objeto que contivesse uma carga verdadeira de memória ou não. O que se aproxima ao pensamento de Musitano (2018) acerca da autoficção, no que diz respeito à

³⁰ Direção e dramaturgia de Martha Ribeiro, professora associada a UFF, departamento de arte. Espetáculo estreou no dia 19 de março de 2019, no Teatro da UFF na cidade de Niterói, ficando em cartaz nos dias 19, 20, 26 e 27 de março.

verdade enquanto acontecimento que se manifesta através das tensões entre as narrativas presentes.

Nos encontros³¹ éramos colocados em uma situação de entrevista, onde contamos a história de cada objeto tirado da caixa. A partir deste encontro escrevemos um texto (este que inicia esta parcela do capítulo) que serviu de material para a composição do trabalho.



³¹ Ocorridos entre junho de 2018 e março de 2019 inicialmente no Teatro Glauce Rochal e mais tarde no Teatro Dulcina.



Imagens: Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea

Um processo artístico declaradamente autoficcional passou a exigir que meu olhar se tornasse mais atento dentro do meu pensamento acadêmico e artístico. Principalmente depois que notei uma relação de resistência muito forte que eu passava a ter quando a pesquisa se apresentava para mim. Aos poucos, uma dificuldade em gestar uma autoficção e em produzir uma autonarrativa foram tomando espaço dentro do processo. Não me refiro a uma dificuldade em trabalhar, ou a um cansaço, mas a própria proposta em si, de falar sobre mim,

de me colocar, que em um primeiro momento pareciam a parte mais “fácil”, me geram angústia e paralisia. Especificamente pela quebra de expectativa em ter me dado conta de que, nesta parcela, a presença da ficção em uma autonarrativa, não viria como ferramenta para cobrir, disfarçar ou censurar uma verdade. Mas sim, a proposta de uma narrativa autoficcional entrava para dar luz a certas posturas minhas enquanto artista que antes me eram invisíveis. Diferentemente de desfrutar de um lugar confortável ao produzir uma narrativa própria dentro do meu trabalho artístico, o desenvolvimento desta pesquisa passou por lugares e levantou questões próprias dela.

A primeira delas foi o engano de achar que na autoficção estou transitando por um lugar confortável. Em um primeiro momento, a investigação teórica enriqueceu a pesquisa e trouxe questionamentos importantes para o tema. Porém, enfrentar artisticamente a autoficção me trouxe a sensação de, todas as noites, dormir ao lado de uma angústia. Primeiramente porque todas as pistas de um começo parecem não existir, como se o eu fosse formado vários eus que, por pudor, se escondem uns dos outros, mas que estão automaticamente amalgamados. Desta forma é produzida uma sensação de estranho e familiar. O próprio fato de me deparar com um deserto de informações, mas que ao mesmo tempo se apresenta como algo, como um vazio que fala, em uma língua que se reconhece, mas não se entende.

Então, foi uma surpresa para o começo de um processo criativo tendo a minha própria experiência como guia, sentir-me tão estranha a mim mesma, me questionando inclusive do próprio sentido da pesquisa e duvidando do meu desejo por ela. Os abismos que encontrei dentro de mim mesma, gerados pela ação de olhar pra mim e não me ver, me levaram ao encontro com a produção de auto-enganos.

A princípio, ao tentar responder o questionamento inicial “por que eu faço autoficção?” era esperado que a pergunta me levasse diretamente para uma reflexão a respeito dos movimentos de descolonização da América Latina, passando pela busca de uma apropriação e reafirmação da própria identidade, que parecia interessante no começo. Entretanto, dentro da formulação da questão em si, percebi que eu não me colocava no centro desta pergunta. A frase interrogava a respeito de uma narrativa onde não me encontrava verdadeiramente inserida. Pois a pesquisa artística se esbarrava constantemente com uma sensação de vazio quando a questão da identidade aparecia.

Abraçar e defender a própria identidade, assim como se apropriar dela para mesclar as suas nuances com nuances ficcionais consistia em uma forte motivação deste trabalho artístico. Entretanto este desejo encontrou questionamentos que precisaram ser levados em conta. Como defender uma identidade sem saber exatamente por onde ela começa?

José Gil aponta para a identidade como a última proteção narcísica, e refere-se a ela como o “derradeiro obstáculo à transformação do indivíduo português” (GIL,2009,p.10) chama de “rosto do eu” o que define ou afirma o sujeito para o mundo antes do surgimento da sua singularidade. Como se esta casca do eu fosse responsável por tornar possível a existência bem sucedida de um indivíduo na sociedade. O autor assinala o tipo de subjetividade decorrente do que ele nomeia como “doença da identidade”, que segundo ele contribui para que o sujeito português se encontre fechado em si mesmo, produzindo inveja, falta de confiança e autocomplacência.

Pensando a identidade como obstáculo à transformação, Gil encontra nesta questão uma forma de resistência do sujeito à sua condição trágica.

Somos portugueses antes de sermos homens - eis a doença da hiperidentidade que nos corrói [...] Esta fecha-nos em nós mesmos, impedindo-nos de criar um “fora”, ar e vento livres, respiração para viver.

E após discorrer sobre as décadas salazaristas e a falha de sentido nas narrativas de Abril, segue:

Reactivaram-se velhas estratégias de sobrevivência, do “desenrasque” à corrupção a todos os níveis. E, com elas, a inveja, o queixume e aquela terrível maneira de sermos levianos com a vida, a morte, o amor - com o trágico possível da existência. Não há trágico em Portugal (GIL, 2009, p.11-12).

A partir disto, o autor estabelece uma relação entre a subjetividade e a forma de percepção de realidade, onde uma percepção pragmática-afetiva, decorrente da resistência ao trágico, interrompe qualquer movimento de aprofundamento de sentido. Já que as coisas se dão a partir da qualidade da nossa apreensão a elas, que são passíveis de manipulação sem maiores, nem mais profundas implicações. No caso então da subjetividade neurótica, acometida de um ego gigantesco e interessado apenas em si mesmo, a apreensão e a manipulação das coisas se encontra comprometida, engendrando a estrutura global de comportamentos a serviço da doença de identidade.

O eu dilatado tende a embater contra os outros eus que também introjectaram o mundo - o que levaria a conflitos abertos entre os indivíduos e à erosão da coesão social. Mas como a tendência contrária prevalece, o laço social tece-se em práticas de projecção do “mal” da ameaça que incide nas relações humanas, no “país”. Isso mesmo reactiva perversamente o laço social: queixamo-nos do “país”, queixamo-nos do “outro” a cada um dos outros reais, que fazem o mesmo. A relação real neurótica que levaria ao

conflito é projetada no imaginário, a realidade (dos outros) é desrealizada (no outro). Assim se cria um plano sonhado a que corresponde um plano prático: o queixume delirante constitui também um modo de justificar todo o pragmatismo da sobrevivência, o não-cumprimento da lei, a irresponsabilidade, o “desenrasque”, a esperteza na acção. O mal delirado legitima os comportamentos desviantes [...] Institucionaliza-se o psi,,,,,quismo de um ditador: ao tornarem-se práticas do Estado, a censura, a repressão, o recalçamento das liberdades generalizavam-se e reforçavam o recalçamento individual [...] Desde logo a queixa individual e a inveja ganham um outro alcance e uma outra legitimidade: tornam-se práticas sociais habituais, quase “costumes” (GIL, 2009, p. 16-17).

No sistema salazarista então, os sintomas pessoais tornam-se costumes sociais, produzindo uma introjeção estilhaçada, onde o sujeito se encontra em um dever de desassossego e o fora torna-se dentro. Este sistema, então responsável por produzir uma subjetividade autocomplacente, respira em meio a queixas delirantes. Subjetividade esta, que ao encontrar o abismo da tragédia - lugar onde a transformação é possível - o sujeito se nega, faz o seu retorno e procura recuperar aquela subjetividade perdida em detrimento de construir uma nova, pois está apegado a ela, e a sua ruptura para ele consiste na ruptura com todas as suas possibilidades de relação com o mundo.

Gil reconhece a subjetividade como a “relação de si a si, como um certo poder de se afetar a si próprio”³², em outras palavras, a força que o sujeito tem de se autoafetar. Porém esta força vem de fora e infere no sujeito a partir de uma *dobragem*. A dobragem, para Gil, é o processo decisivo da subjetivação, pois ela incorpora as forças que vem de fora com as forças do próprio indivíduo, as forças vitais. Deste modo, um sujeito inserido em um determinado sistema de poder (por exemplo, em uma sociedade como a nossa) se relaciona com ele a partir das suas forças e desta relação se estabelece uma relação onde, este sistema passa a capturar as forças do indivíduo. Assim, ele é integrado ao sistema graças a um movimento que molda as suas forças vitais às regras da instituição em questão. Neste movimento, o sistema se dobra sobre as forças do indivíduo, criando um interior, um dentro, este dentro é o que Gil chama de subjetividade que se pretende obter, e subjetivação o processo decorrente da dobragem.

Entretanto, o autor também alerta que a subjetividade não se encontra apenas na produção de corpos obedientes com subjetividades pré-determinadas. Pois as subjetividades nunca se adequam totalmente às relações de poder, sendo a própria subjetividade, naturalmente, distinta de poder.

³² GIL, 2009, p.23

O autor aponta para a existência de diversos tipos de dobragem e se atém a algumas delas a fim de pensar os processos de subjetivação dos indivíduos portugueses. Um deles é referente a entrada do outro no processo de categorização do eu:

Um outro tipo de dobragem consiste em fixar para cada indivíduo uma identidade bem definida socialmente, quer dizer, pertencente a uma categoria definitiva. E, mais uma vez, é na relação dos indivíduos com o poder que este dobra a força da singularidade “individual” - que não é pessoal, psicológica, mas, pelo contrário, força de transformação, força impessoal de “ser múltiplo” (como diria Fernando Pessoa). Como exemplo dominante de subjetivação nas sociedades contemporâneas, pode-se apontar a avaliação enquanto método universal de formação de identidades necessárias à modernização (GIL, 2009, p.24-25).

A forma como as dinâmicas de poder incidem no sujeito produzem qualidades de subjetivação que atravessam fortemente a relação do sujeito consigo mesmo, mais precisamente os cuidados de si. Pois, dentre tantos universos que podem ser produzidos a partir destas dobragens, a relação do sujeito com a verdade é dada por uma conexão com um falso hipersaber que se desvia do sistema da verdade ilusória que rege o social. Em outras palavras, o saber do indivíduo sobre si é reduzido ao que este supõe (paranoicamente) do que o outro possa supor dele. O indivíduo então constrói uma relação de espelhamento com o outro, a partir da forma distorcida com que ele procura ter acesso a verdade deste outro, projetando de forma delirante esta verdade em si próprio.

“O que sou eu então para mim mesmo?”³³ pergunta Gil, já que a situação de espelhamento limita o olhar do indivíduo sobre si e sobre as forças fora dele. Bloqueando a sua relação com a verdade e com nuances que vão para além do seu mundo interior. Fazendo com que o conhecimento de si e poder de se auto afetar seja alimentado de pequenos delírios e ilusões. A relação consigo mesmo torna-se então precária.

Acoplado a isto, a avaliação entra no seu modo de vida como uma tecnologia biopolítica, em um sistema onde a mais-valia desta ultrapassa a incidência sobre a vida biológica do ser, alcançando a vida cultural, afetiva e espiritual. Somado pela particularidade com que hoje o trabalho cognitivo ou afetivo cria novos bens e novas formas de se estabelecerem poderes de troca. Tal característica provém dos valores imateriais que estes novos bens produzem e reflete sobre as formas de avaliação do indivíduo por parte do sistema. Este processo pode levar inclusive a uma maior exploração das forças vitais e individuais na extração desta mais-valia pelas tecnologias biopolíticas, já que o valor por este

³³ GIL, 2009, p.36

trabalho não pode se estimar precisamente. Abrindo espaço para que se exija cada vez mais do ser e das suas forças vitais, causando assim um sobretrabalho.

A mais-valia forma-se pelo desfasamento que se estabelece entre o valor do trabalho calculado por parâmetros que se aplicam habitualmente ao trabalho material e o valor das forças de vida comprometidas nesse mesmo tempo de trabalho [...] resulta da confusão que se opera, no próprio seio do trabalho imaterial, entre o valor do conteúdo imaterial investido e o valor dos seus efeitos materiais (GIL, 2009, p.42-43)

Neste caso, Gil aponta para o trabalho imaterial que se apresenta como uma forma de indução do sujeito à docilidade, já que a avaliação tende a transformar todas as relações humanas em relações de poder. Já que o “ser avaliado”³⁴ é medido a partir da sua posição na hierarquia das performances sociais e econômicas. A docilidade proveniente da corrente de categorização do eu, somada ao valor do trabalho material reduz a dimensão do acaso, o risco, a imprevisibilidade a pobres funções de trabalho. Retira delas a vida, castrando a sua organicidade. A potência gerada pelo contato do sujeito com o que está fora de si é cruelmente normalizada, avaliada e quantificada. A relação avaliação-identidade-poder contribuiu para engendrar uma domesticação social que esmaga as subjetividades, produzindo sujeitos que se vêem incapazes de transformação, presos a um movimento de constante retorno e retrocesso. Limitando nosso território mental, onde nossos muros cumprem a função de nos reenviar a nossa própria imagem e nosso mundo se torna apenas um círculo de reconhecimento. Empobrecendo o nosso processo de subjetivação, mas ao mesmo tempo gozando dos diversos ganhos secundários que este apego à identidade oferece.

Adquirir uma percepção de longo alcance, sentir ao longe prolongamentos da nossa existência local exige um esforço doloroso. É abrir portas ao desconhecido, a encontros inesperados, a emoções e afectos excessivos (tornar-se “angustiado” ou “entrar em pânico”, deixando de “estar triste” ou “saudoso” - nas expressões usuais do léxico comum - implica uma mudança radical no clima afectivo de uma sociedade). É a ameaça psicótica de não ter limites espaciais corporais. De perder a imagem de si, ou a identidade. De desaparecer, enfim (GIL, 2009, p.59).

Apoiada pelo pensamento de Gil para pensar a pesquisa, entendo o sentimento de vertigem no encontro com a autoficção, pois esta se apresentou para mim como abismo da minha identidade. Resistência ao lugar de transformação que o processo artístico da pesquisa poderia me inserir. E perceber o autoengano de encontrar na autoficção um adiamento, ou uma negação da minha própria tragédia, quando o contrário acontece, a autoficção pode estar

³⁴ José Gil, 2009, p.53

a serviço do abismo. Onde a tragédia é o abismo da identidade. A autoficção existe para que, justamente, eu não me reconheça.

Para a pesquisa seguir, eu não poderia mais permanecer fechada em mim mesma. Então o processo me levou a esta possibilidade do risco, do desaparecimento, do desconhecido e, ainda uma possibilidade de fazer as pazes com o outro. Aparenta sim que a proposta de uma narrativa autoficcional faz com que as coisas fiquem pelo caminho, como se a urgência de seguir por si só deixasse cair todos os pudores que carregamos nas mãos. A necessidade avassaladora de ir em frente, pois não há mais para onde retornar. Assim, obrigue-me a construir uma nova relação com o mundo, logo uma nova relação com a arte.

As colocações de Gil a respeito da subjetividade - esse poder de se autoafetar - proveniente da doença da identidade me apresentam questões. Como é a minha subjetividade? Como eu me autoafeto? Como eu lido com as categorizações do eu que se dobraram sobre mim? Como a autoficção pode tensionar ou amalgamar essas questões?

Respirando para fora do sistema de avaliação presente nos espaços e nas redes sociais, abdicando da avaliação como formadora principal da identidade: o que resta do eu? Talvez alguma possibilidade que conecte esta separação da sensação estranho-familiar ao nos depararmos com o eu, livre, mas também desamparado de avaliações identitárias. Por revelar a precarização da relação consigo, a ignorância de si e a ironia no fato de que, aquele para o qual eu mais me volto - com o intuito de não me afetar pelo mundo, obedecendo ao medo - é também aquele que eu menos conheço.

Com o rumo das nossas subjetividades ditado pela biopolítica³⁵ e contaminando a nossa relação com a identidade, a autoficção, sendo entendida como a possibilidade do sujeito recriar a si mesmo através de uma narrativa. Reconhecendo, tensionando e envolvendo aspectos autobiográficos e ficcionais, pode ser encontrado um mecanismo de fuga da institucionalização da subjetividade. Como uma tentativa de lançamento do sujeito para a liberdade.

Somado a isto, a autoficção pode oferecer a contemporaneidade uma maneira de pensar o fluxo entre pólos que, em um primeiro momento (talvez refém da categorização) se apresentam como opostos. Como íntimo e público, dentro e fora, esquerda e direita, realidade e ficção. Onde essa possibilidade abre espaço para a cena onde um é espelho, negativo e evocação do outro. Possibilitando uma narrativa que envolva. Uma narrativa trágica. Da insuficiência da identidade, do sujeito frente a vida.

³⁵ Termo utilizado por Michel Foucault que diz respeito à regulamentação da vida.

Faço autoficção para testar os limites dessa identidade. Para lançar um olhar cruel sobre as minhas contradições e sobre os meus traumas. Tomando-os como matéria prima para a minha criação artística e alargar as suas fronteiras a partir da ficcionalização do eu. Que se encontra tragicamente desterritorializado e fragmentado. Para chegar em algum lugar de verdade.

Então sobre identidade e sobre ser idêntica a algo, pertencente a um certo povo ou cultura. Idêntico é dito no dicionário como um adjetivo para “que em nada difere de si próprio, por comparação com outra ocasião ou situação; imutável, inalterável”. Conceitos que se colocados ao lado de uma subjetividade, são difíceis de serem aplicados. Em entrevista, o dramaturgo Sergio Blanco, fala sobre seu trabalho com autoficção e a sua origem franco-uruguaia.

Acredito que essa mescla de ser franco-uruguaio contribuiu muito para que eu me entenda tão bem com a autoficção. Quando uma pessoa é binacional, no fundo não tem nacionalidade alguma. Por sorte! E quando se é bilíngue, ocorre o mesmo, termina-se não tendo língua alguma. E isso também é uma sorte. Pertencer a dois países, duas culturas, duas línguas, finalmente é não pertencer a nenhum deles. E isso é muito libertador. Com a autoficção ocorre o mesmo, termina-se sem pertencer nem à realidade, nem à mentira. E então o campo de liberdade é enorme (Sergio Blanco em entrevista para a Gaucház em 11/09/2019).

E sobre o trabalho do ator, segue:

Essa é a arte do ator: que nos faça esquecer de quem somos. O grande ator não apenas deixa de ser ele, mas produz algo nos espectadores para que também deixem de ser eles. O grande ator é um interruptor de identidade (Sergio Blanco em entrevista para a Gaucház em 11/09/2019).

Interromper a identidade, não ser idêntico a nada ou ao menos se descolar de certa identidade. Quando eu tomo algo como um tema, eu faço o movimento de levá-lo para fora de mim, levá-lo ao encontro do outro, do mundo. Então ao pegar algo que seja, talvez da minha identidade, e coloco-o afastado de mim, como um objeto eu em algum ponto da minha subjetividade paro de me identificar com ele, deixando de ser idêntico a mim. Este objeto deixa de ser eu e passa a ser o outro.

Em 2015, junto ao Núcleo Criativo Casa Torta e ao Grupo Magiluth, construindo a dramaturgia de “WAR NAM NIHADAN ou qual o nome do suco?”, me veio a necessidade de falar sobre a minha introjeção no processo. Dentre as propostas de texto e de cena, compartilhei com o grupo um texto extraído do WikiPédia que falava sobre os caranguejos.

CARANGUEJO

Caranguejos são os crustáceos da infraordem Brachyura, caracterizados por terem o corpo totalmente protegido por uma carapaça, cinco pares de patas terminadas em unhas pontudas, o primeiro dos quais normalmente transformado em fortes pinças e, geralmente, o abdômen reduzido e dobrado por baixo do cefalotórax. Os pleópodes se encontram na parte dobrada do abdômen e, nas fêmeas, são utilizados para proteção dos ovos. Por terem cinco pares de patas ambulatórias são da ordem de crustáceo chamada Decapoda.

A carapaça funciona como um exoesqueleto (quando o esqueleto fica do lado de fora), ou seja o caranguejo é, em todo o seu interior mole, pois a sua parte dura já ficou do lado de fora. Ele também anda para os lados e se esconde no meio do mangue: o caranguejo é duro por fora e mole por dentro.

O texto foi sendo trabalhado ao longo dos jogos de improviso que compunham o processo de criação daquele trabalho, e no final se tornou uma cena que, musicada contava a história de um menino que, para se proteger da homofobia se transformou em um caranguejo.

Monta-se um show. Todas as gays como coro. Alírio mais na frente. Toca Jazz instrumental.

ALÍRIO - Caranguejos são os crustáceos...

BACKVOCAL – uuuuh... bom bom bom!

ALÍRIO – Caranguejos vivem a beira do mangue!

BACKVOCAL – sim sim sim...

ALÍRIO – Caranguejos tem o corpo totalmente protegido por uma carapaça

BACKVOCAL – Duro duro duro...

ALÍRIO – A carapaça funciona como um exoesqueleto.

BACKVOCAL – Esndoesque... Mezoesque... Exoesqueleto!

ALÍRIO – Duro por fora... mole por dentro!

BACKVOCAL – Duro por fora... mole por dentro!

ALÍRIO – Enderson, é um mangue boy e desde pequeno descobriu que precisava ser Duro por fora... e mole por dentro!

BACKVOCAL – Duro por fora... mole por dentro!

ALÍRIO – Enderson entendeu que durante toda sua vida ele teria que ser duro por fora... e mole por dentro!

BACKVOCAL – uhhhh... Duro por fora... mole por dentro!

ALÍRIO – Enderson descobriu isso quando pintou suas cinco unhas pontudas de vermelho!

BACKVOCAL – Vermelho... vermelho... vermelho!

ALÍRIO – O Manguê Boy com terminadas em unhas pontudas.

BACKVOCAL – pontudas, unhas, agudas... Au!

ALÍRIO – Enderson teve que sair da casa quando o seu pai quebrou todas as suas unhas...

BACKVOCAL – Ai ui... ai ui.... aiiii ui...!

ALÍRIO – Enderson mandou todo mundo se fuder!

BACKVOCAL – fuder... fuder... fuder...

ALÍRIO – Enderson agora é um caranguejo de verdade! Tem carapaças que funcionam como exoesqueleto!

BACKVOCAL – Enderson exo.. Enderson mezo... Enderson lêto!

ALÍRIO – Enderson hoje é feliz pra caralho depois que mandou todo mundo de fuder!

BACKVOCAL – fuder... fuder... fuder...

ALÍRIO – Enderson continua duro por fora... mole por dentro. Tem um grande amor guardado no seu peito, mas tem que ser duro pra viver nessa cidade.

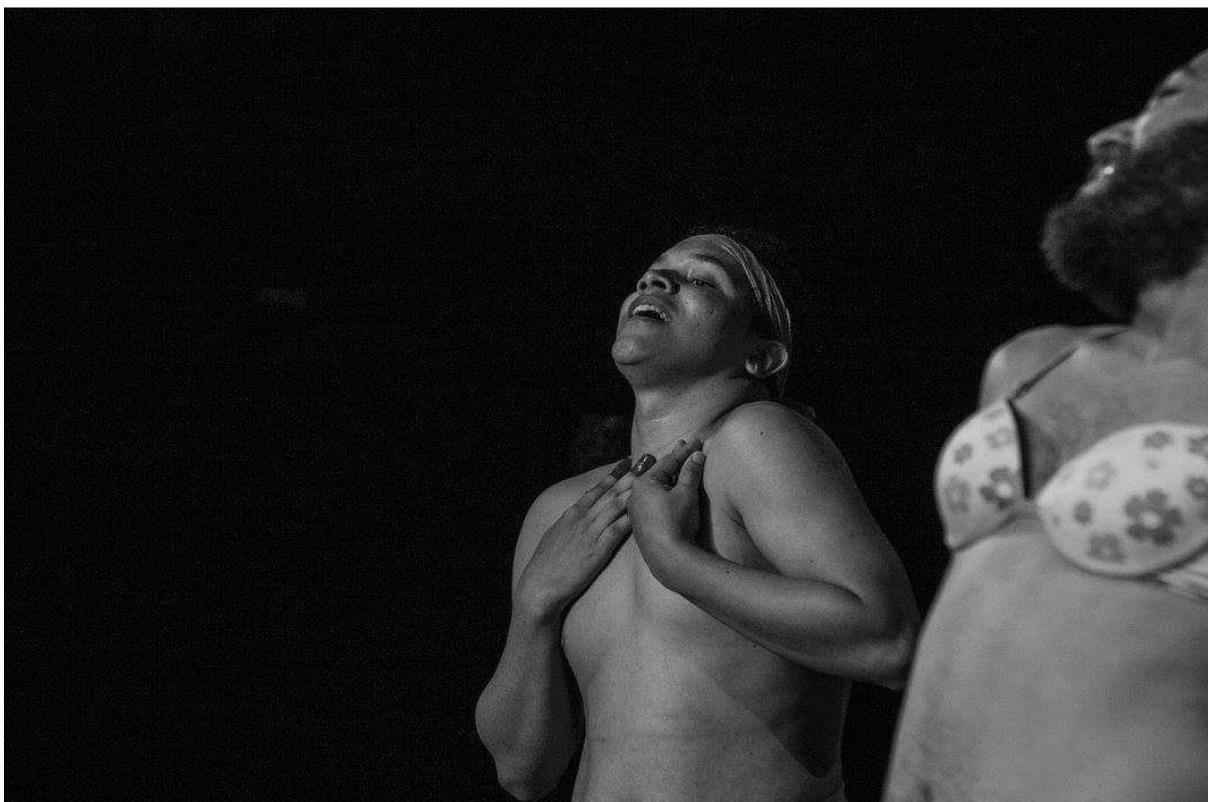


Foto: Ju Brainer.

O processo de afastamento, tornando um material pessoal em um material dramático, neste caso contou com fortes alterações dentro da narrativa, que abraçou outros signos e modificou intensamente a sua estrutura. Nessa experiência artística, me separei do meu material pessoal. No caso específico deste trabalho, a cena foi performada por outro ator.

Percebe-se que o gesto autoficcional já estava presente nas criações artísticas mesmo antes de iniciar o contato com o gênero através da pesquisa. Partindo de um material real para criar uma cena de ficção que carrega em si esses traços reais, tornando-se amálgama.

Entretanto, se eu, na cena ou na escrita dramaturgia não consigo me descolar deste objeto, este olhar outro me gera angústia. Chegou a um ponto da pesquisa que parecia impossível abraçar uma narrativa autoficcional sem angústia. Outro dado importante se insere neste problema, como traz Christian Dunker em um dos seus vídeos no youtube³⁶, é recorrente em estudantes de pós-graduação, no seu primeiro contato com a produção acadêmica. Entender o um processo de pesquisa como algo responsável por transformar um estudante em autor. Não somente pelo valor do processo de produção de saber daquele indivíduo, que poderá, dentro da hierarquia acadêmica, mudar de lugar, como também na

³⁶ Acesso em 15/03/2020

interferência que seu discurso pode ter no real. O que Foucault assinala quando diz que a função Autor cumpre um papel social, o seu nome funciona como um indicador de que o discurso em questão não é uma palavra cotidiana, mas que sim deve ser recebida em uma determinada cultura, possuir um status. O nome do autor é o que manifesta o status do seu discurso em uma determinada cultura. No caso do estudante, que ainda não é provido da função autor, pelo seu discurso não estar inserido neste ponto da hierarquia social. Para Dunker, o estudante é aquele que possui uma relação de desejo com o mundo do saber e que vê no seu ingresso uma chance de criar, de colocar algo seu, que faça sentido no mundo.

Entregar para o mundo algo seu parece confuso. Algumas vezes até se duvida da possibilidade de concretude de tal fato, já que sempre estamos pegando emprestado coisas dos outros. Entretanto, talvez esteja neste poder de escolha, nessa seleção que fazemos (nem sempre de forma consciente) do que do outro vai entrar em nós, nas nossas narrativas. A forma como vamos introjetar, esquecer, lembrar, mastigar o que o de fora nos deu. Que constitui talvez o que seja mais próximo do “meu”. Não há como tirar o outro. Se sim, o eu também seria tirado. O eu é o outro do outro. Eu sou o outro do outro.

Talvez a autoficção possa proporcionar uma reflexão artística desses mecanismos de relação com o outro, descobrindo onde este nos afeta, o que ele é para nós, como o enxergamos. Porque algo somente meu talvez não exista. Mas existem sim, as maneiras como eu me afeto com o mundo. Se este afeta, também pode ser afetado.

Para pensar o lugar do autor junto à uma obra autoficcional, recorro ao que Foucault diz a respeito da Função “Autor”:

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (FOUCAULT, 1969, p.13).

O nome do autor diz que uma palavra deve ser ouvida. Que existe uma importância do seu discurso que vem de quem o profere. Sua função também caracteriza o movimento do seu discurso dentro de uma sociedade. O discurso do autor confere em um ato. No gesto autoficcional, o sujeito está como autor, capaz de mover o seu entorno com o seu discurso, partindo das suas experiências e da forma como ele as absorve. O sujeito pode, através da sua narrativa, agir. Mesmo que fora de cena (como é o caso de “A Ira de Narciso”, escrito por

Sergio Blanco e atuado por Gilberto Gavronski), já que a sua narrativa, a partir da dramaturgia, está presente.

Entretanto, não se deve desconsiderar o efeito das narrativas autoficcionais que tem o próprio autor em cena. A qualidade de ponte que o corpo real faz, daquele que sofreu a experiência com aquele que ouve a respeito da experiência (como existe em “Stabat Mater” de Janaína Leite). Enquanto o corpo fenomenológico do autor nos coloca em contato com o real da experiência na cena, a ausência deste nos remete ao negativo, nos leva para o plano da imagem, onde reconstruímos os fatos a partir das lacunas que aquela ausência causa. Como num negativo de fotografia.

Partindo do pensamento a respeito da função do autor, onde este se insere em um lugar específico, em um status dentro de uma sociedade, aproximo as palavras de Foucault ao lugar da autoficção nas práticas artísticas contemporâneas, acreditando que a relação com a autoria sofreu ressignificações. Com forte participação da era digital, que ajudou na democratização do lugar do autor, como é o caso dos blogs, instagrans e outras plataformas de conteúdo, se dá uma visibilidade ao que o pensador falou dos cuidados de si, se utilizando do exemplo dos diários e das confissões. Tais registros de si que prometem um frescor que possa vir a saciar esta sede de realidade, como falou Cornago³⁷.

Entretanto, a onda do “reality” que, colada ao “show”, aproxima a realidade de uma atmosfera de exibição, de espetacularização dessa intimidade. A diluição dessas fronteiras acontece hoje de tal forma que já se experiencia olhar para uma situação real (ou não teatral) e investigar dentro dela um momento de ficção. Neste momento se revela então a falha daquela representação. Ponto que se deva talvez, a este movimento de embaralhamento entre o que é público e o que é privado. Nessa confusão entre as fronteiras, inflada pela era das imagens o eu se vê em um constante estado de avaliação. Levado a performar para o outro uma imagem editada de si. O si mesmo, encoberto ou anulado pela ansiedade de aceitação, vai sendo enfraquecido. Alimentamos a máquina instagram em troca de uma vitalidade que não nos supre verdadeiramente.

A realidade ou a verdade antes atribuídas à intimidade que se vendia dentro dos realityshows se vê ameaçada. A falta de confiança na realidade que se apresenta, dá espaço para a instalação de um fascínio de uma suposta autenticidade. A partir daí, o valor atribuído a um sujeito passa a ser medido através da sua intimidade, como se esta definisse assim, uma qualidade pública. Este status atribuído a função autor, no pensamento de Foucault, parece

37

tomar uma proporção tal que a intimidade passa a ser espetáculo. A tomada da esfera pública pelas questões privadas chega na nossa vivência ameaçando tanto uma quanto a outra. Este movimento é visível, por exemplo, na dificuldade da pesquisa sobre autoficção e na proposição de visitar artisticamente este lugar.

O meu eu que foi sequestrado por mim mesma vê-se frente a um deserto. É como se o mesmo se escondesse de mim, ou que me enviasse canastras no seu lugar para me enganar. O meu eu não está interessado em mim. Não se reconhece na casca que montei para ele. O costume por sempre performar conteúdos, editar sentimentos, regular palavras e docilmente dar às mãos a neurose, levou meu eu para longe de mim. É preciso reconquistá-lo, inventar outro para por no seu lugar ou seguir sem ele. Ou outra coisa, ainda não descoberta.

2.2. O culto do eu // Oculto do eu

Rolnik (2018) inicia o prelúdio de seus ensaios sobre uma vida não cafetinada com *“palavras que afloram de um nó na garganta”*³⁸ nos apresentando a um novo tipo de ativismo, que emerge entre os anos de 2016 e 2018 no Brasil. A autora faz um entrelaçar deste ativismo nas esferas macro e micropolítica.

Além de não submeter-se à institucionalização, o novo tipo de ativismo não restringe o foco de sua luta a uma ampliação de igualdade de direitos, próprio à insurgência macropolítica. Ele a expande micropoliticamente para a afirmação de um outro direito que engloba todos os demais: o direito de existir ou, mais precisamente, o direito à vida em sua essência de potência criadora. Seu alvo é a reapropriação da força vital, frente a sua expropriação pelo regime colonial-capitalístico que a cafetina para dela alimentar-se, levando o desejo a uma entrega cega a seus desígnios - esse é nada mais nada menos que o princípio micropolítico do regime que hoje domina o planeta (2018, p.24).

A pauta da reapropriação da força vital é um ponto forte do pensamento de Rolnick, tanto o entendimento do que levou a expropriação desta força, como as ferramentas de reapropriação da mesma. A partir do pensamento da autora, é possível voltar o olhar para as questões da micropolítica e de como esta esfera é constituída pelo desejo e a sua ética, transformando nossas relações íntimas e políticas.

³⁸ “Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada” de Suely Rolnik.

Nesse movimento de reapropriação do direito à vida, as implicações se direcionam para a esfera cotidiana, no que a autora chama de dia a dia da dramaturgia social e nas transformações que este tecido sofre a partir da emancipação de seus personagens, os sujeitos.

Para Rolnick, o abuso da vida se dá pela exploração da força vital de criação e cooperação dos sujeitos, que tem suas forças canalizadas para o funcionamento e a perpetuação do regime colonial-capitalístico. A autora alerta para os interesses econômicos por trás da extração desta força; porém reforça que o sistema colonial-capitalístico não descansa somente neste motivo, já que a sua nova versão vai para além da apropriação econômica, se direcionando também para a apropriação “da própria pulsão de criação individual e coletiva, de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações...” (ROLNICK, 2018).

Desta forma, acontece então uma exploração de ordem intrínseca, subjetiva, que não se apropria somente de bens materiais e financeiros produzidos, mas da própria potência inerente ao sujeito, seu potencial criativo. Subtraindo do sujeito a possibilidade de reinvenção e de ressignificação da sua própria existência. Ao sublinhar este caráter singular da pulsão vital, Rolnick nos aproxima do nosso local de ação para, a partir dele, ser possível a reapropriação da nossa potência individual e coletiva.

Livrar-se do desejo de ser submisso às categorias dominantes se constitui no discurso de Rolnik sobretudo como um ato políestático e nos aponta para a ação de recusar a submissão às características dominantes que estão presente nas questões raciais, sexuais e de gênero. A transformação destes personagens, compõe uma nova dramaturgia social, que se transforma continuamente junto com eles, gerando assim condições para o que a autora chama de expropriação da vida e/ou expropriação da pulsão vital.

Nesse grau de expropriação da vida, um sinal de alarme dispara nas subjetividades: a pulsão se põe então em movimento e o desejo é convocado a agir. E quando se logra manter em mãos as rédeas da pulsão, tende a irromper-se um trabalho coletivo de pensamento-criação que, materializado em ações, busca fazer com que a vida persevere e ganhe um novo equilíbrio (ROLNICK, 2018, p.25).

Como age o nosso desejo? Qual é a sua potência de ação? Como uma produção artística explorada a partir de uma aproximação autoficcional pode somar na nossa busca pela

reapropriação da pulsão vital? Como os desejos se manifestam na possibilidade autobiográfica e no nosso movimento de nos autoficcionalizar?

Ainda debruçada sobre o olhar da autora, que desenvolve um pensamento em torno das diferentes capacidades que são geradas a partir do exercício de duas vias: a da percepção e a do sentimento, assim como o resultado gerado pelo emprego de tais capacidades na experiência subjetiva que se dá a partir do que captamos do mundo.

Já a via do sentimento se caracteriza pela experiência da emoção psicológica, ou seja, o que de afeto é produzido pelo sujeito a partir daquele momento de exposição e passividade vivenciado pelo seu corpo. Essas duas capacidades compõem a experiência mais imediata que fazemos a partir da apreensão e concretude do mundo, ou seja, aquilo que compõe o que entendemos por realidade.

O corpo que está no mundo recebe seus sinais a partir dessas duas vias que se relacionam e possuem uma dinâmica própria, dinâmicas que variam de acordo com cada sujeito e, segundo Rolnick, estas vias não possuem nenhuma estabilidade, síntese, ou harmonia, muito menos a anulação de uma em relação a outra. Nessa dinâmica, essas vias funcionam como motor que faz com que o corpo que está no mundo se afete.

Afeto este que não necessariamente obedece a ordem sentimental psicológica, mas o afeto que vem do verbo afetar, uma “emoção vital”³⁹ que toca, perturba e atravessa, onde o seu significado não se expressa através de palavras, imagens ou gestos. É uma força invisível, mas não menos real, pois diz respeito ao que há de vivo, dentro e fora de nós.

Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra pode gerar equívocos, prefiro chamá-lo de “saber-do-corpo” ou “saber-do-vivo”, ou ainda “saber eco-etológico”. Um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional próprios do sujeito. Tal capacidade, que proponho qualificar de “extrapessoal-extrassensorial-extrapsicológica-extrassentimental-extracognitiva”, produz uma das demais experiências do mundo que compõem a subjetividade: sua experiência enquanto “fora-do-sujeito”, imanente à nossa condição de corpo vivo – a qual chamei de “corpo-vibrátil” e, mais recentemente, de “corporeo-pulsional” (ROLNICK, 2018, p 53-54)

O saber estudado pela autora apresenta uma qualidade não-consciente, que não está presente na esfera objetiva, das coisas que se falam, se decidem e se objetificam. O saber-do-vivo apresenta-se como pertencente à esfera da experiência subjetiva, construída a partir das relações e forças que nos atravessam durante nosso estar no mundo. O mundo possui o seu

³⁹ A Insurreição dos Corpos: notas para uma vida não cafetinada p. 53

fluxo vital que atravessa cada corpo presente nele de maneira singular fazendo com que todos os corpos presentes se conectem em um só. Nessa perspectiva se forma uma biosfera composta por estes corpos de relações distintas se transformando continuamente. O mundo está presente em nossos corpos, vive em nós produzindo infinitos outros mundos virtuais e é impossível livrar-se dele.

Desta feita, quais são os mundos virtuais que produzimos? O que esses mundos virtuais dizem a respeito da forma como sentimos o mundo real? Como estes se refletem nas nossas práticas artísticas?

ANSIEDADE

Gostaria de iniciar esta reflexão falando das vezes que, colocando meu desejo em movimento, iniciei processos tendo em mente um ponto de chegada, um resultado aparente onde o caminho a ser trilhado dentro da pesquisa era aquele que levasse direto ao ponto onde imaginei previamente, me projetando para algo já esperado, postura que carrega em si a sentença de repetição de práticas artísticas já conhecidas.

Utilizando a obra *Caminhando* de Lygia Clark, Rolnick (2018) utiliza os cortes sob a superfície-topológico-relacional da tira de papel para fabular dois polos de política do desejo, “frente a interrogação que o colocou em movimento”.

Oscilamos entre várias micropolíticas ou posições mais ou menos próximas de uma ética da existência que, em maior ou menor grau, variam em cada momento de nossas vidas e ao longo do seu transcurso [...] nos permitirá distinguir com mais nitidez as características essenciais das micropolíticas com poder potencial de escapar do domínio do inconsciente colonial-cafetinístico daquelas que, ao contrário, nos levam a nos submeter a ele e reproduzi-lo ao infinito. Isso nos permitirá igualmente explorar o tipo de formações do inconsciente que resulta de cada uma dessas micropolíticas no campo social (ROLNICK, 2018, p.59)

Pensando na prática artística como o exercício de uma micropolítica, observamos os cortes feitos na superfície da fita de Moebius. O desejo que insiste em escolher pontos já conhecidos para fazer seus cortes, compõe a micropolítica que viabiliza a expropriação da força de criação, a micropolítica reativa. Esta força de submissão ao inconsciente colonial-cafetinístico, como diz a autora, reduz a subjetividade à sua experiência como sujeito, criando um bloqueio a sua experiência fora do sujeito. O artista que segue conforme a micropolítica reativa, se torna alienado das forças que circulam e movimentam o mundo relacionando-se

com ele a partir de uma perspectiva cristalizada, onde o universo em que habita é um corpo estranho a ser decifrado por ele, “ignorando aquilo que o saber-do-corpo lhe indica”.

Essa obsessão por estabilidade e elementos fixos que ocupam sempre o mesmo lugar, mostrado claramente nos cortes da fita de moebius, revela a imagem de uma conservação de si mesmo e do mundo tal como o conhece, estancando os fluxos vitais da existência. Este caminho, trilhado pelo medo, nos move em direção a lugares já conhecidos, a fim de nos mantermos onde estamos. Levado até o seu limite, o caminho do medo se torna um caminho morto, como vai dizer Rolnick.

O que, no entanto, leva a subjetividade à crença nessa miragem é o medo de que a dissolução do mundo estabelecido carregue consigo sua própria dissolução [...] Se a tensão entre estranho e familiar lhe traz esse perigo imaginário é porque, assim limitada ao sujeito, a subjetividade desconhece o processo que leva à constante transmutação de si e do mundo, por não ter como nele sustentar-se (ROLNICK, 2018, p. 67).

A subjetividade então, não consegue se sustentar frente ao paradoxo que se forma entre suas experiências como sujeito e fora-do-sujeito e os movimento que essa fricção gera. A bússola moral que conduz esta micropolítica, aprisiona o desejo, colocando-o na direção dos mesmos cortes realizados anteriormente, a procura de manuais e representações de existência, com a finalidade de se livrar da angústia que o contato com o desconhecido das forças do mundo proporciona.

A interpretação do desconforto como “coisa ruim”, como diz a autora, conduz a um primeiro entendimento, de que aquela situação responsável pelo sentimento de desconforto é nociva, gerando então um movimento de retorno a uma forma já conhecida anteriormente e que não o apresente nenhuma sensação semelhante.

Já em casos onde o sujeito procura alguém para carregar a culpa da sua desestabilização, ele pode eleger a si mesmo ou ao outro, para desempenhar o papel de vilão. Ao culpar a si mesmo, o sujeito se vê meio a sentimentos de inferioridade e vergonha, pois enxerga a sua angústia como uma deficiência. No caso do vilão ser o outro, sentimentos de ódio, ressentimento e paranóia estão presentes, como se esta “maldade” estivesse sendo endereçada a ele pelo outro. O desejo elege um bode-espiatório, deixando de agir como a vida lhe demanda, desviando-se da sua função ética, tendo por mim o efeito da “diminuição da potência da condição vivente” (p.75). Quando uma micropolítica se vê ao lado da bússola moral, o resultado é uma reatividade no que diz respeito aos comportamentos dos seres e na forma como estes lidam com o desejo.

Sinto que desta maneira, ao adotar uma postura de desistência ao me deparar com o desconforto, aos poucos, vou tolhendo a minha potência de, justamente, ultrapassar alguma dificuldade. Que se apresenta naquele momento, não como “coisa ruim”, mas como força de transformação que me embaralha, empurrando-me para a transformação tão florescente que a arte proporciona quando me convida a ter um olhar cruel, porém libertador, sobre mim.

Olhar cruel sobre si

Dia desses conversei com um amigo que estava angustiado por não conseguir postar fotos no seu perfil do instagram. Ele possuía as ferramentas para tal, mas não se sentia confortável com o ato de postar em si, apesar de acreditar ser importante para ele e para sua profissão (de ator) que seu perfil estivesse sempre movimentado com novas fotos e conteúdo. Meu amigo acreditava que a sua resistência estava diretamente ligada ao fato de ele ter dificuldades em se aceitar como ator e de se achar interessante ao ponto de produzir um conteúdo a ser visto por outras pessoas. Minha identificação com a sua questão foi quase instantânea. A dificuldade em produzir autoimagens aparece como uma montanha e as problematizações referentes à auto exposição frente a uma imagem digital brotam carregadas de ansiedade. Discutimos sobre isso, e lembro de ter feito um comparativo com algumas pessoas que produzem mídia - para o instagram especificamente - e ver como existe uma dedicação, um esforço e uma técnica, provenientes de um planejamento acerca do que vai ser compartilhado com o público, assim como a devolutiva deste. Dois cenários que dão uma contribuição simples, porém interessante para a reflexão sobre a problemática do público e do privado na era das redes sociais. Onde, no primeiro caso, no qual me vejo refletida claramente, a autoimagem que se tem de si é definitiva para se produzir ou não se produzir uma imagem de si para o outro, assim como para definir a qualidade desta produção.

Mas então: por que a dificuldade sobre si? Pintora que passou dois anos em uma cama olhando sua imagem no espelho após um acidente de bonde, Frida é famosa por seus autorretratos, onde se pinta ao lado de paisagens, animais, ou até mesmo com imagens de seu marido Diego em sua testa. Kahlo dizia pintar a si mesma por ser o objeto que ela mais conhecia na vida.

Para Rolnick nosso inconsciente está dominado pela moral, que nos expropria da nossa força vital em um sistema de micropolíticas reativas onde somos levados a nos reduzir reproduzindo comportamentos pré-estabelecidos submetendo nosso desejo à moral.

Foucault afirma sobre o desconhecimento do sujeito sobre o próprio desejo. Tal alienação de si, segundo o autor, pode nos levar à uma produção de um pseudo-conhecimento social.

A existência é espelhada na imagem, que se torna pública. Stories, selfies, postagens no feed... Imagens que produzimos da nossa vida, de forma que outras pessoas conectadas a uma rede possam acessar. Entretanto, não apenas encontrar nosso conteúdo, mas encontrar um conteúdo produzido especialmente para este encontro: filtros, edição de imagem, até mesmo ângulos específicos e poses. Uma maneira de ficcionalizar a nossa realidade, de forma que a entregamos aos espectadores de maneira editada. Na relação com as redes sociais, de forma que elas revelam ou refletem no nosso cotidiano esta forma espetacular de lidar com a intimidade e de se produzir uma estética sobre esta intimidade, sobre o cotidiano, sobre os momentos pequenos que a tão pouco tempo eram de ordem privada, se embaralham com o mundo exterior a nós.

Em meio a este movimento intenso e ao mesmo tempo efêmero de imagens está a autoficção. As autorrepresentações e autonarrativas que já adentraram o universo literário agora se apresentam nos palcos. Entretanto, uma preocupação que os artistas, ao adotarem este gênero se colocam é o de parecerem estar ao lado de uma simples exibição ou de um motor apenas narcísico. Ainda assim, autoficção pode se apresentar como resposta a este movimento de espetacularização da intimidade a partir de um caráter importante do seu modo operante e artístico, a autoproblematização. Sem filtros e com uma edição que não esconde, mas sim que revela diversas facetas do eu. Em vias que seguem de forma contrária ao espetáculo, o sujeito que escolhe uma narrativa autoficcional é aquele que aceita apresentar a si mesmo em frente ao espelho. Um sujeito que lança um olhar cruel sobre si.

A respeito do olhar cruel sobre si é importante entender a natureza desta crueldade, que não se desenvolve a partir de um desejo perverso, mas sim por um olhar problematizador sobre si. Um olhar que não é autocondescendente, um olhar que percebe os gatilhos que dispararam e nos expropriam da nossa potência vital.

PONTO DE PARTIDA

Quando o desejo de uma pesquisa artística está engajado no processo de descoberta e de transformação, geralmente o caminho que se trilha nos leva em direção a algo novo e inesperado. Como nos cortes na superfície topológico-relacional que seguem a ressalva de Lygia Clark em Caminhando: a de evitar fazer cortes nos pontos já escolhidos anteriormente.

Tal ação do desejo, nos empurra para inaugurar novos lugares, diferentes dos já existentes. Entretanto, nos exige um trabalho constante, de atenção especial, para nos abirmos para novos aprendizados e novos erros, movimento que resulta em uma aproximação de si.

Rolnick, ao tratar da micropolítica ativa do desejo, a coloca como própria de uma subjetividade que existe e se sustenta entre as suas experiências simultâneas: como sujeito e fora-do-sujeito. Experiências tais que formam as forças cuja tensão constitui o inconsciente pulsional. Esta subjetividade é capaz de suportar (continua)

Pelo que me parece, ser é difícil. Não conseguimos ser simplesmente, pois não há “simplesmente” em ser. Para sermos, e quando digo, me refiro a sermos nós mesmos, precisamos primeiro parar de desejar ser o outro. Para que, nas voltas que damos no mundo, abdicarmos de escolher o lugar do outro, ou melhor dizendo o lugar que já conhecemos, que nos foi dado por ele. Um lugar contrário ao da nossa potência vital, que sendo respeitada, pode nos conduzir a outros caminhos, onde nos experienciamos em diferentes subjetividades. Onde há espaço para sonhar.

Mas e quando somos empurrados, quando encontramos este estranho-familiar que fala Rolnick e nos centramos em um estado de vulnerabilidade e vergonha. Como aguentar? Como atravessar? Esta é a questão, definitivamente: ser ou não ser. E quando entramos no território do eu, as fronteiras se dissolvem e os antônimos se tornam pares. Imbricados: certo/errado, verdade/mentira, preto/branco, homem/mulher e a polarização se torna simplória para a nossa existência.

Quanto de mim há no outro? Quanto do outro há em mim?

12 de dezembro de 2019

“É notável que um de nós precisa morrer” ele disse. Eu concordei. De fato, não havia mais espaço para dois, muito menos para duas. “A questão é quem” respondi. “Faz tanta diferença assim?” ele me perguntou. Eu acredito que faz, somos pessoas diferentes, nossa existência causa diferentes impactos no mundo e não conseguimos coexistir.

A medida do outro e a medida do eu parece não existir de forma clara. Portanto começo assumindo a impossibilidade de realizar quantitativa e qualitativamente esta distinção. O embrião que constitui o início de um ser no mundo parece ser, sempre trágico. A aproximação com a autoficção espelhou a aproximação com a minha tragédia e, a partir dela,

traçar um caminho honesto na minha trajetória enquanto artista. A tragédia talvez carregue consigo a possibilidade de começar algo de verdade.

Pensando na vida como um devir, os “pontos de chegada” não parecem nos conduzir a um lugar de verdade, pelo contrário. Só se chega a um lugar de verdade saindo de um lugar de verdade. Mas como saber se saio de um lugar de verdade? A partir do ponto de angústia, o afeto que não mente. Se todo ponto de angústia carrega uma verdade, uma verdade constitutiva, pode ser a partir da angústia que se chega a algum lugar de verdade. Pois todos os outros afetos podem estar encarregados de suprir, disfarçar ou maquiar a angústia.

O caminho da busca do conhecimento sobre um lugar de verdade parece nos conduzir primeiro pela estrada da mentira, para lugares de mentira. Pois a verdade parece estar em algum lugar que foge ao controle, um lugar que dói. Porque tudo que se coloca no lugar dela é para causar o afastamento da dor. A mentira nada mais é do que um desejo de se negar a verdade. Toda verdade constitutiva carrega em si a dor da angústia.

3. DUAS ATRIZES

No início da pesquisa e do processo artístico que a atravessa, minha orientadora Martha Ribeiro sugeriu que a minha aproximação autoficcional começasse a partir da construção de um álbum de fotografias. Segundo ela poderiam ser fotos minhas mescladas com de outros artistas, justapostas, sobrepostas, coladas.

Dentro disso, analiso as fotos a partir do exercício desenvolvido por Ribeiro no projeto mais recente do Laboratório⁴⁰ REFÉNS REMOTO que se encontra em no período de quarentena em decorrência da pandemia do Covid-19⁴¹. Parte dos exercícios propostos por Martha ao coletivo para a criação de uma “autoficção de todo mundo”⁴² consistia em lançar o olhar sob as imagens e descrever os afetos que surgiam a partir deste movimento.

Cada “página” do álbum, com exceção da primeira, é composta por uma imagem pessoal (em geral) ao lado de uma outra imagem. Essa outra imagem pode vir de outros artistas, de diversos lugares e diversas situações públicas; também podem ser imagens encontradas na internet, etc. Assim, foram organizadas em duplas, estando a íntima em tamanho menor ao lado esquerdo e a outra em tamanho maior ao lado direito. A escolha por cada imagem, tal como sua combinação foi feita a partir de uma associação livre. Pego emprestado este termo da psicanálise porque ele abarca o ato de deixar o inconsciente agir livremente através da linguagem. Neste caso, na linguagem das imagens.

Não houve uma identificação prévia, tão pouco cronológica das imagens devido ao fato da construção do álbum perpassa pela ideia da biblioteca de imagens de Aby Warburger, sugerida pela orientadora. Neste caso, ao mesmo tempo que uma imagem serve como testemunha de uma história, ela também é um bloco de visibilidade que traz para o olhar uma narrativa que ainda não alcançou a objetividade da linguagem. Dessa forma, a imagem e a sua montagem podem oferecer uma verdade mais persuasiva do que o discurso oral ou escrito.

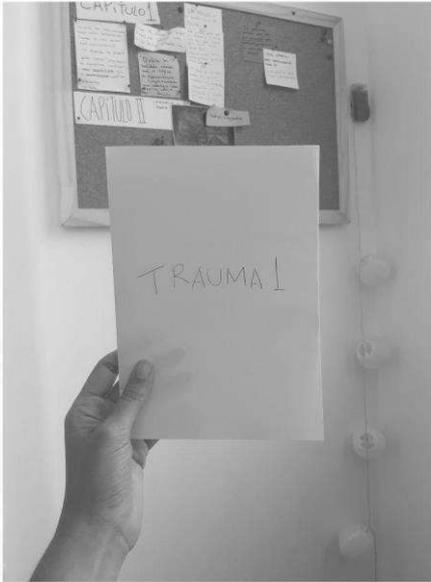
⁴⁰ Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea da Universidade Federal Fluminense criado, dirigido e coordenado por Martha Ribeiro.

⁴¹ Data do relato 02 de maio de 2020.

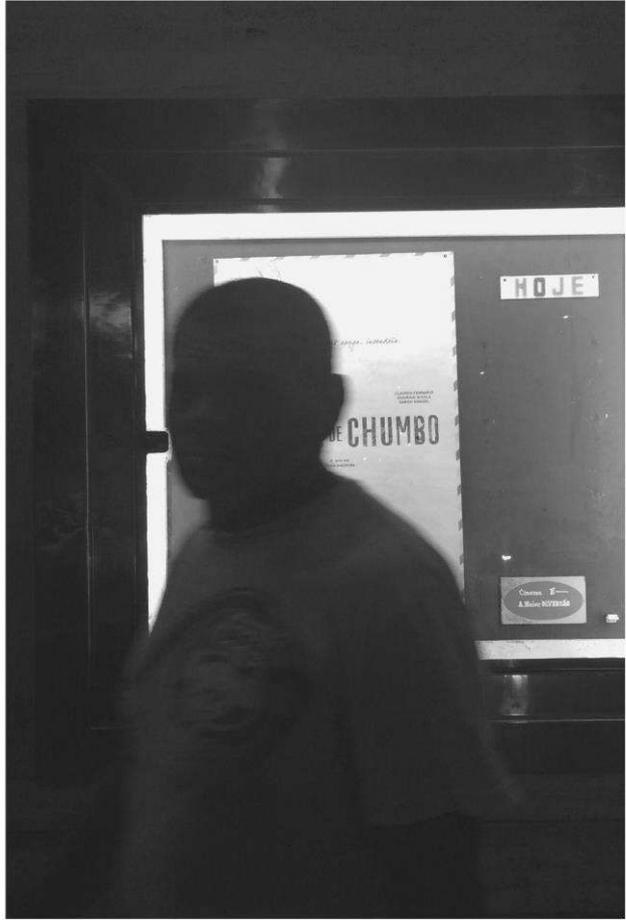
⁴² Termo utilizado por Ribeiro para definir o desejo do projeto artístico em questão.

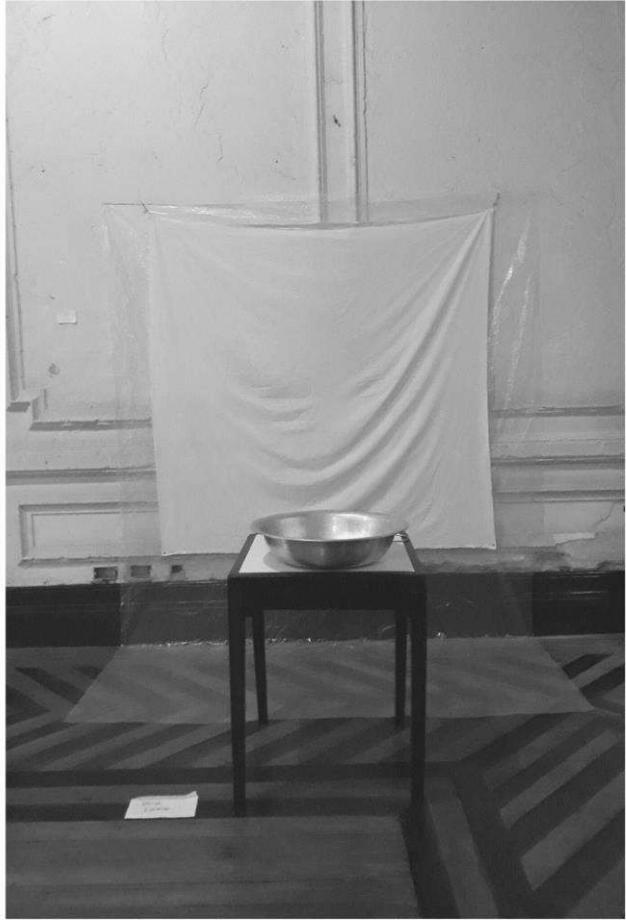
ÁLBUM DE FOTOGRAFIA

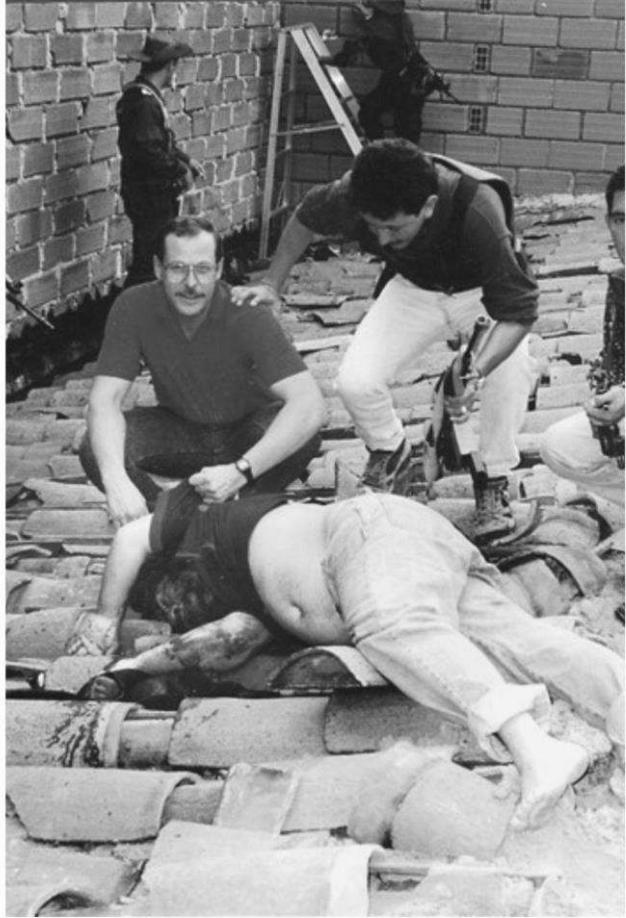


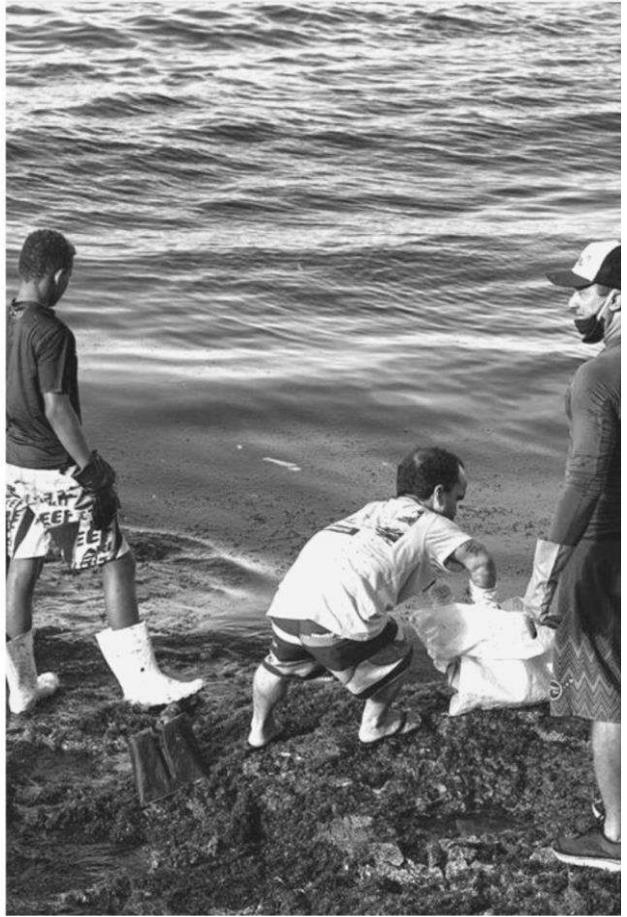


Naio pesmimos o obyekho
autofusional como boteto
de distresio.
Somos lakmo amoniam
de kias de entenda e
queremo um naminto
so novo.
Este alho de telegrafia
comigo no punto.
Phi mais kase









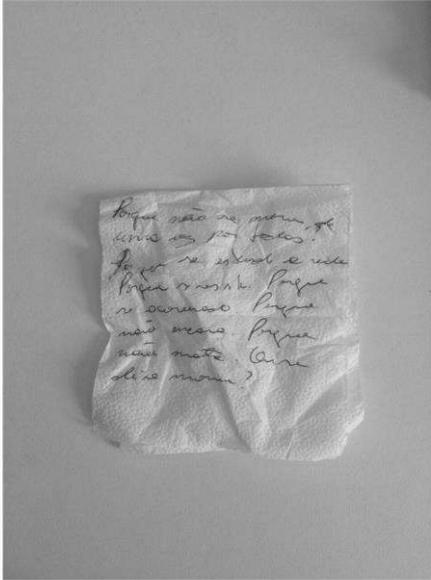














As imagens e os afetos.

Imagem 1: Essa fotografia foi encontrada em um álbum antigo da minha família biológica. Ela apareceu por acaso em um grupo do Whatsapp. Na foto estão minhas tias com as suas primas na juventude. O primeiro afeto que me atravessou ao olhar esta foto pela primeira vez foi algo semelhante a um susto. As pessoas (que eu não reconheci de imediato) estão olhando diretamente para a câmera e fazendo uma espécie de túnel com seus corpos. Essa disposição me espantou bastante. Mas o sorriso no rosto faz parecer que estava um dia bonito e o fato de serem crianças me trouxe uma certa despreocupação logo em seguida. O mar traz sentimentos ambíguos de calma e de agonia, por ser algo profundo do qual não se tem total conhecimento sobre. Por fim, as testas coladas das duas crianças no primeiro plano e o afastamento gradual das outras no fundo da foto, como se cada dupla estivesse vivendo em uma época diferente e o mar possibilitando que todas elas se apresentem simultaneamente. Estes elementos são os que me conectam imediatamente ao processo de “Duas Atrizes”, foi a

ponte que encontrei para começar a trilhar o caminho da autoficção. A angústia que brota com a ambiguidade dos afetos dessa foto foi o que me fez escolhê-la como primeira foto do álbum, mais precisamente como a sua “capa”. Porque acredito que o caminho a ser traçado a partir daí carregaria um tanto de verdade.

Imagem 2: As duas fotografias foram tiradas por mim no mesmo dia. Escrevi “Trauma 1” em um pedaço de papel e no outro escrevi um texto (o que está na foto) cujo não me lembro e tão pouco consigo ler através da minha letra. Escolhi que uma estivesse ao lado da outra pela sugestão da minha orientadora de iniciar esta narrativa com um trauma. De fato o trauma aparece como matéria prima de criação e sua característica, neste caso, de ser algo difícil de ser lembrado, difícil de ser lido, difícil de ser compreendido.

Imagem 3: A fotografia da esquerda foi tirada por mim no ano de 2016, no Van Gogh Museum em Amsterdam. Escolho trazer este artista especificamente porque o meu contato com sua obra ajudou a engendrar o desejo por uma aproximação autoficcional. Acredito que continha algo de ficção na forma como Van Gogh se autorretratava.

A imagem da foto da direita foi escolhida para fazer um par com a primeira foto de Van Gogh, a postura homem que aparece fortuitamente cobrindo o cartaz do filme faz com que seu rosto de presente da mesma forma que o da pintura da foto da esquerda. Ao fundo os dizeres “CHUMBO” e “HOJE” que leio juntos como uma previsão de algo.

Imagem 4: Ambas as imagens tem, para mim, uma espécie de sofrimento imbricado nelas. Também, o fato de terem algo de vazio devido a cor branca muito presente. As duas foram tiradas por mim sem que ninguém soubesse.

Imagem 5: Descansa nessa imagem a sensação de ser capturado. Se ser encurralado. Não digo isso pelo fato da fotografia da direita simplesmente se tratar da captura e morte de Pablo Escobar, mas pelo fato de ter visto esta imagem em uma série de ficção (baseada em fatos reais) onde o simulacro desta imagem (a fotografia de ficção, com atores, produzida especificamente para aquela obra) ter antecedido à própria imagem do acontecimento real em si. Essa sobreposição me impactou bastante e me fez ter um apreço maior pela imagem real. Ela está ao lado de duas mulheres que saem da água porque esta combinação é o que mais se aproxima do afeto de ser surpreendida, de ser impactada, de ser arrebatada. Mais uma vez presente, a imagem de duas mulheres juntas na água que me é muito cara.

Imagem 6

As pessoas na fotografia da esquerda tiveram os rostos censurados por mim. A foto foi editada para compor com a fotografia de Túlio Assis⁴³ onde as pessoas estão de costas e não podemos ver seus rostos.

Imagem 7: Ela segue um afeto semelhante ao da imagem anterior. Mais uma vez o olhar de Assis sobre o desastre ambiental ao lado de duas crianças em uma cachoeira. A tristeza que a nostalgia carrega, uma sobreposição infeliz de presente e passado.⁴⁴

Imagem 8: “Um e um milhão”. A imagem me traz o ato de contemplar e aguardar. O que fala um pouco sobre humildade por conterem pessoas frente a algo que as faz parar. Fotografias tiradas por mim em setembro de 2019.

Imagem 9: Nesta combinação uma imagem entra como contraponto da outra. Como se a contradição estivesse enraizada no fato de, a esquerda um casal conversa corriqueiramente na sua sala e a direita um homem que vai fazer um passeio de barco deitado em uma maca e respirando com o auxílio de tubos de oxigênio. Ambas as fotos foram tiradas por mim na mesma época, dezembro de 2016.

Imagem 10: A imagem da esquerda foi tirada por mim em uma viagem no interior da Paraíba em 2017 e a imagem da esquerda foi também tirada por mim em uma exposição no Van Gogh Museum em Amsterdam em 2016 onde havia essa enorme projeção do mar. Quis fazer um par de uma imagem da água e a imagem de uma imagem da água.

Imagem 11: Este par de imagens fala do apaixonamento. A luz forte e vermelha em meio aos escombros ao lado dos escombros da minha cama.

Imagem 12: O branco predominante nas duas imagens traz mais uma vez a sensação de vazio, porém agora acompanhado de uma tristeza, quem sabe um arrependimento pelo bilhete da imagem da esquerda ter sido amassado e depois desamassado para a foto e haver também um bilhete dentro da garrafa na imagem da direita.

Imagem 13: Por fim, duas imagens que foram espelhadas. Ambas as pessoas de costas no momento em que a foto foi tirada.

Se dedicando à relação entre *aquilo que pensa e aquilo que não pensa*, Rancière aponta para a presença do pensamento na materialidade sensível. Defendendo as obras de arte como âmbito efetivo do inconsciente para provar que “existe sentido no que não parece ter”⁴⁵,

⁴³ Fotógrafo pernambucano que registrou o desastre ambiental de 2019 nas prais do nordeste após o vazamento de óleo.

⁴⁴ A escolha por trazer o trabalho de Assis para o álbum de fotografias é a tristeza que me acarreta nas suas fotografias, afeto que atravessou fortemente a criação de “Duas Atrizes”.

⁴⁵ O inconsciente estético, Jacques Rancière, 2009, p.10.

o autor aponta para o caráter enigmático daquilo que parece evidente. Dessa forma, o autor sugere um pensamento sobre aquilo que não pensa.

Unindo a estética com o inconsciente e pensando a partir da Revolução Estética onde ocorreu “a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”⁴⁶, Ranciére defende que esta qualidade é uma configuração específica do domínio da arte.

No regime estético, essa identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer, que radicaliza em identidade de contrários [...] constitui-se no próprio modo de ser da arte. [...] pressupõe um regime de pensamento da arte em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*. E é essa identidade que doravante dá testemunho do fato da arte (RANCIÉRE, 2009, p.27-30)

A estética entra como uma revolução silenciosa que abre espaço para elaborar a ideia de um pensamento que não pensa, ou seja, um não-pensamento que dá uma potência específica ao pensamento quando está presente nele. Tal questão corresponde a uma escrita que “quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca”⁴⁷, assim como a potência de significação intrínseca dos corpos.

A essa palavra ao mesmo tempo muda e tagarela, opõe-se uma palavra em ato, uma palavra guiada por um significado a ser transmitido e um efeito a ser assegurado. [...] À palavra viva que regulava a ordem representativa, a revolução estética opõe o modo da palavra que lhe corresponde, o modo contraditório de uma palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz. [...] A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o “tudo fala” de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante (RANCIÉRE, 2009, p.34-35)

O inconsciente estético redefiniu as coisas da arte como modos específicos de união entre o pensamento que pensa e o pensamento que não pensa. Desse modo, cada palavra, frase ou descrição carrega a potência da obra em si, a potência de revelar a verdade de um tempo e de uma civilização. O artista, na sua viagem pelo aqueronte, visita os labirintos e subsolos do mundo social.

⁴⁶ Ibidem, p.25.

⁴⁷ Ibidem, p.34.

Que a história seja real ou fictícia, pouco importa. O essencial é que ela seja unívoca, que oponha à indiscernibilidade romântica e reversível do imaginário e do real uma disposição aristotélica de ações e saberes direcionando para o acontecimento maior de um reconhecimento (RANCIÈRE, 2009, p.56).

Neste ponto, somos instigados a navegar em direção ao mais profundo das sensações e dos afetos que as imagens do álbum de fotografia carrega. A atividade sugerida por Martha Ribeiro possibilita uma aproximação da associação estética livre. Com a liberdade de escolher, combinar e misturar imagens pessoais e não pessoais, o álbum de fotografias funciona como um disparador da narrativa autoficcional.

Apoiando-se na ideia das obras de arte como âmbito efetivo do inconsciente, o movimento de se *autoficcionalizar* serve justamente a este pensamento que não pensa, a estes detalhes presentes na imagem que funcionam como um porta-voz da verdade inconsciente. A ficção vem como potencializadora de uma verdade escondida, de um reconhecimento que, fugitivo da nossa consciência moral, deixa apenas seus rastros.

Deixar-se a si mesmo fluir por entre as imagens, nas suas profundidades, cores e formas é aos poucos compor o quebra-cabeça deste eu fragmentado que se complementa ao mesmo tempo que se opõe. É repousar na paisagem esperando o mínimo sopro do afeto que ilumina a experiência. Da imagem íntima que se encolhe ao lado da imagem pública, mas que se insere delicadamente nela. Nesta amálgama onde não se sabe ao certo qual parcela influenciou a outra. As duas apenas são. Em dupla, em par, em espelho.

A busca pela aproximação artística autoficcional veio a partir do desejo de investigar as formas singulares de afetação e da relação de uma subjetividade com o mundo. Pressupondo o regime de pensamento da arte onde o seu próprio é “ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente”⁴⁸ se propõe uma ação voluntária caracterizada por montar um álbum com fotografias pessoais e não-pessoais e a partir dele escrever um texto dramaturgico. Assim se configura em um processo involuntário, composto por escolhas espontâneas de poses, formatos, profundidades e cores. Assim como inferências inconscientes durante o processo de escrita: sonhos e atos falhos, coincidências e desarranjos.

Mergulhando no universo teatral, onde o real é trabalhado junto a criação artística, o uso de elementos documentais cresce na cena, produzindo a realidade nos novos modos de encenação. Ribeiro aponta para a possibilidade de abertura da representação a partir dos teatros do real.

⁴⁸ Ibidem p.30.

Entendemos, à partir de Rancière, que essa ruptura com a ordem representativa e, também, a incorporação na arte de discursos considerados até então apoéticos, como publicidade, biografia, jornais, documento, etc., propõe um novo corpo para a arte teatral que abdica de uma unidade orgânica, estruturado, e autônoma, construindo para si um corpo monstruoso, dividido, sem unidade, muito mais próximo do sintoma (“eu sou o real”), resultado de um desencontro com o referencial de realidade do sujeito) do que do símbolo (RIBEIRO, 2020, p.5)

Ribeiro aponta para uma eficácia das narrativas do real e para a sua potência em despertar afetos e também para a nossa inserção no campo das forças vitais. Acreditamos que este encontro pode ser proposto pelo performer, experimentando-o em seu próprio corpo, diante do espectador que, assumindo a qualidade de testemunha, também entra em contato com sintomas de ameaça do real, do abismo, da desidentidade, do desnorde, da tragédia.

No biodrama o sujeito da cena se constitui eficazmente pelas forças que ele consegue fazer germinar no seu corpo e no corpo do espectador, apresentando-se como um corpo vivo - o que afastaria completamente da ideia de personagem tradicional, forjado pela representação - ao mesmo tempo em que esse sujeito, corpo-vivo da cena, também instaura o espaço da ficção nele mesmo, se deixando habitar pela experiência compartilhada da ficção, se amalgamando com essas representações de si, que ainda não possuem um nome, e que possa compor seu próprio corpo, corpo forma-força, transfigurando-o (RIBEIRO, 2020, p.6).

Diferentemente do ator da cena representativa, o ator do biodrama - ou o ator do real - se coloca na cena de forma a relacionar com a sua incompletude, o seu não-fechamento, suas incongruências e misérias. Entretanto, o seu discurso sobre si não necessariamente informa ao espectador/testemunha sobre ele. A ambiguidade do pacto autoficcional permite que não haja produção de saber exata sobre o sujeito em questão. Talvez até coloque este ponto em último lugar na experiência da cena. A memória então performa trazendo sua própria habilidade criativa, seu próprio recorte, que é da ordem do afeto. Deixá-la fluir em um processo criativo é abrir as portas para esta *coisa* que atua de forma invisível, mas que reverbera em nossos corpos, atitudes e palavras. Silenciar a vontade representativa em nome desta experiência, que é guiada pelos afetos, pode alargar os horizontes artísticos ao mesmo tempo que nos coloca frente a o que antes fora ignorado na vida, na arte, em nós mesmos.

A aproximação autoficcional de “Duas Atrizes” foi a princípio pensada para se apresentar enquanto cena. A ideia era que o trabalho artístico final da pesquisa fosse na verdade uma cena autoficcional que seria então apresentada para a banca. O percurso pensado para a pesquisa consistia em três etapas: a construção do álbum de fotografias, a escrita do texto e a criação da cena a partir do texto. Porém com a situação do Covid-19 e

consequentemente a implementação do isolamento social, fiquei impossibilitada de ensaiar e de produzir. Assim como fiquei impossibilitada de me encontrar com outros artistas que, junto comigo, fariam o experimento cênico acontecer. Eram pensados recursos de imagem e som para a composição da cena, como projeção de fotografias e audios de hatsapp.

Entretanto, o texto foi apresentado de maneira virtual e remota. Uma leitura foi realizada em período de confinamento por uma live no meu instagram que aconteceu dentro de um festival de performances em casa⁴⁹. Dentro dessa leitura consegui aplicar alguns recursos de som que havia pensado a priori, para a cena presencial, como os áudios de whatsapp descritos no texto



⁴⁹ Gira em Casa, Festival de Performances em Rede (@gira_circuito) que teve início no dia 28 de março de 2020 em meio a quarentena do covid-19.



A relação de troca com o outro é um aparece na vida como fator constituinte de uma subjetividade. Porém, este movimento de, no álbum de fotografias escolher imagens onde a maioria das pessoas que a compunham não olhavam para quem tirava a foto. Como se o olhar de quem registrou aquele determinado momento não se encontrasse com aquele que o compõe; uma espécie de *voyeur*. Nas poucas fotografias em que isso não acontece, ou seja, onde as pessoas que olham para a “câmera” possuem nas suas cores uma marca forte do tempo. O que sugere que aquele olhar para quem está olhando para elas está separado do momento presente pelo abismo do tempo.

Dentro dessa análise, creio ter me deparado com uma subjetividade que evita se expor ao olhar do outro, que foge, que é fortuita, que aproveita momentos de distração para capturar o que lhe é caro, uma subjetividade que anda ao lado da vergonha.

Pode parecer contraditório este ponto de vista a partir de um trabalho que escolheu o tom confessional como eixo estrutural da sua narrativa, mas o texto autoficcional apresentado

não descansa somente neste lugar. A entrada da ficção no trabalho me possibilitou falar de questões que talvez o tom confessional autobiográfico não desse conta de abarcar. O contato com a experiência da autoficção me levou a uma reflexão sobre o lugar da verdade nas narrativas de si. Não da verdade enquanto mera diferenciação da ocorrência ou não de um fato, mas da verdade subjetiva de cada um ocasionada a partir da vivência dos afetos. E o pensamento de que talvez esta verdade consiga circular na ficção de uma maneira mais honesta com a qual circula na realidade. Na tentativa de acesso a esta verdade na criação dramática, dividi o texto em duas narrativas, a da verdade e a da mentira, mas sem especificar a natureza de cada uma.

“Atriz 1”, que é tida no texto como a que fala a verdade, “prepara” a narrativa como se abrisse espaço para a entrada da outra atriz quando assume a possibilidade de ter sido batizada com nomes diferentes, um antagonista do outro. Quando a narrativa começa a ser guiada pela “Atriz 2”, a atriz que mente, onde a figura da filha de Júpiter começa a aparecer com mais frequência, algumas questões começam a surgir. Como se a entrada assumida da ficção na dramaturgia abrisse espaço para as verdades que, contraditoriamente a parcela da verdade encobria. A personagem mentirosa está autorizada então a se aproximar por exemplo do desejo pela morte, do eu e do outro, já que própria figura da “Juliana”/“Juliene”/“Julia” protagoniza estes temas, como a cena do assassinato de Ricardo III e a sugestão de uma tentativa de suicídio.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vê-se que a escrita autoficcional, para além de uma abertura do regime representativo, possibilita uma democratização do sensível. Além disso, pode produzir olhares emancipados da dicotomia entre verdade e mentira, ficção e biografia, passado e presente é uma das possibilidades artísticas que os horizontes desta aproximação alcançam. Talvez, a emancipação deste olhar dicotômico no sujeito moderno possa ampliar as possibilidades de diálogo na arte e na vida. Visto que não se encontra mais tão refém de prisões egóicas decorrentes das polarizações empobrecedoras do pensamento. Por isso também, a escolha de elencar duas personalidades antagônicas a fim de testar os limites entre elas e assim criar um cenário onde as suas semelhanças e misérias pudessem emergir. Ao empurrá-las em direção ao abismo. Que se entende enquanto lugar de transição, transformação, espelhamento e rompimento.

O começo do trabalho - como foi dito - a partir do texto dramaturgico foi motivado pela tentativa de aproximar o leitor, primeiramente de uma experiência artística e da sua possibilidade de afeto, para depois traçar o pensamento referente aos conceitos que nortearam a sua criação. A pesquisa deixa como desejo não realizado a aproximação autoficcional frente à cena assim como suas possíveis reverberações junto ao espectador.

Dito isto, o sujeito que se pensa auto ficcionalmente, isto é, o sujeito que abraça a sua dimensão ambígua, contraditória e sobretudo trágica - tem a capacidade de refletir criticamente sobre a sua subjetividade e em consequência alterar as formas de se perceber. A sua capacidade de atuar nas esferas sociais, públicas e políticas pode, a partir disso, modificada. Pois, a possibilidade de que partindo da autoficção, os materiais negativos que a princípio subtraem a força vital possam ser convertidos em criação. Pensando assim, no trauma enquanto experiência trágica, constitutiva e de alto poder criativo. E a partir da criação, a liberdade.

No início de toda esta trajetória Martha me aceitou, ao mesmo tempo, como orientanda e como atriz. Por um longo período o início da pesquisa em autoficção se deu junto ao processo de Amor Não Recomendado, trabalho já citado anteriormente neste texto, que foi dirigido e escrito por ela. *Amor*, como gostamos de chamar nós, os performers que participamos⁵⁰, desde o começo já transparecia seus traços autoficcionais e o desejo de

⁵⁰ Bruno Bernardini, Charlotte Cóchrane, Claudia Wer, Gerbert Perissé, Lucas Rodrigues, Nicolle Longobardi e Thales Ferreira.

Martha por trabalhar a partir do afeto. Ali, já se despertava o início de algo que viria a ser um aprofundamento nas questões íntimas e nas situações onde o eu se encontra suspenso.

O processo criativo instituído pela direção era, em sua maior e mais forte parte, endereçado aos nossos afetos, nossas percepções do mundo e nossas experiências em torno do amor, desde as mais sublimes as mais trágicas. Não coube no entendimento durante a época do processo, mas após o distanciamento que o tempo proporciona, sou levada a crer que parte da dificuldade com o processo repousava neste lugar. Foi custoso entender e aceitar que o processo de *Amor*, tocava em traumas recentes, que não tiveram tempo de serem elaborados.

Dito isto passaria reto por algumas colocações que certamente deixaria no meio do processo se não fosse pelo olhar de Martha: dentre elas o lugar da verdade e o da mentira. Certamente este período de investigação foi responsável pela elaboração do trabalho com a autoficção que, segundo Sergio Blanco, é um pacto com a mentira. Chegando a tratar a autoficção como “a-moral” em seu livro *Autoficção: uma engenharia do eu*, que não foi possível entrar na bibliografia desta dissertação devido ao tempo e a dificuldade de acesso.

Juntamente a isto, também ficou pelo caminho um desdobramento mais crítico em relação à autoficção. Assim como destrinchar as etapas de construção do trabalho autoficcional e o relato de como se deu a experiência de cada uma delas. Por fim, trazer mais para perto da consciência as questões que permearam este pesquisa e que ainda estão no plano inconsciente.

Dos desejos que ficam, trago mais uma vez o de encenação e de apresentação em forma de experimento cênico, apesar de não haver ainda a perspectiva desta realização, devido às medidas de isolamento social. Assumindo a ausência deste encontro com o outro, trago a importância do mesmo neste empreendimento da autoficção. Pois o intuito de usar a narrativa autoficcional carrega em si o desejo de alcançar o outro.

Sendo impossível este encontro presencial, foi utilizada a estratégia remota de compartilhar a leitura do trabalho ao vivo, em forma de live⁵¹. Assim, o contato com o público foi possível, tendo a transmissão atingindo o seu total de 84 espectadores e gerado algumas respostas ao experimento remoto.

Algumas pessoas disseram se identificar com as histórias contadas e acabaram por compartilhar também as suas próprias histórias em um momento a parte de conversa. A live também atraiu pessoas que pesquisam autoficção chegando a ser recomendada como material de pesquisa. Alguns depoimentos tiveram uma especulação sobre quais partes do texto eram

⁵¹ Na minha conta do instagram @raizarameh no dia 10 de abril de 2020 às 20h30 a partir do Festival de Performances em Rede.

verdadeiras e quais partes continham mentira. Além de pessoas próximas que, por terem se sentido direta ou indiretamente citadas na narrativas me vieram pedir algumas explicações a respeito do meu intuito em incluir determinada história, ou o esclarecimento do meu olhar sobre determinada situação.

Dito isto, a pesquisa deixa o desejo de continuidade e aprofundamento, visto que algumas questões não conseguiram ser totalmente elaboradas. Dentre elas, principalmente uma elaboração conceitual mais aprofundada, tendo a vista a fortuna crítica ao redor da autoficção. Assim como a sua reflexão teórica alinhada à prática, tanto em termos de escrita quanto de encenação. Somado a uma reflexão crítica em relação às escolhas artísticas, de narrativa e de estética. No mais, o aprofundamento da prática artística autoficcional e a sua potência em mobilizar afetos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arfuch, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução: Paloma Vidal: Rio de Janeiro – EdUERJ, 2010.
- Aristóteles. Poética . Tradução: Ana Maria Valente – Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª edição, 2008
- Benjamin, Walter. Obras Escolhidas I: Magia, técnica arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985
- Bondía, J. L., 2002. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação, Volume 19, pp. 20-28.
- Brook, Peter. A Porta Aberta. Civilização Brasileira, 7ª edição - Rio de Janeiro, 2011
- Cornago, Óscar. Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cênica. Urdimento, setembro 2009. pags. 99-111.
- Cornago, Óscar. Bio-drama. Sobre El teatro dela vida y la vida del teatro. Latin American Theatre Review, (39):1, 2005.
- Crary, Jonathan. 24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014
- Deleuze, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992
- Faerich, Ana. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. Itinerários, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.
- Fatorelli, Antonio; Carvalho, Victa; Pimentel, Leandro (org). Fotografia Contemporânea: desafios e tendências. Rio de Janeiro: Mauad, 2016

- Féral, Josette. Além dos Limites: teoria e prática do teatro , 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015
- Fernandes, Sílvia. Teatralidades Contemporâneas. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013
- Foucault, Michel. Ditos e escritos V - Ética, sexualidade, política. Col. Ditos & Escritos V - 3ª Ed. 2012
- Foucault, Michel. A Coragem da Verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France; tradução Eduardo Brandão. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011
- Gil, José. Em busca da identidade: o desnorte. Editora Relógio D'água. 1ª Ed. 2009
- Giordano, Davi. Biodrama: busca pela teatralidade do comum. Revista Lindes. nº 6 maio, 2013
- Gumbrecht, Hans Ulrich. Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- Kinderlen, Meret. Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas. Telon de Fondo: revista de teoria y critica teatral. nº 5, julio, 2007
- Knebel, Maria. Análise-ação: práticas das idéias teatrais de Stanislavski. Tradução Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo, Editora 34, 1ª Ed. 2016
- Lehmann, H.-T. Motivos para desejar uma arte da não-compreensão. Revista Urdimento, Volume 9, 2008
- Lehmann, H.-T. Esqueço sempre meu rosto - Brecht, o Artista de várias identidades. Em: Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre, RS: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), 2013
- Leite, Janáina. Autoescrituras performativas: do diário à cena. Editora Perspectiva, 1ª Edição: Fapesp, 2017
- Mbembe, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. n-1 edições, 2018
- Musitano, Julia. La autoficción: una aproximación teórica. Acta Literaria 52 (103-123), Primer semestre 2016
- Preciado, Paul Beatriz. Manifesto Contrassexual. São Paulo: Editora n-1, 2014
- Rancière, J. O destino das imagens. Contraponto Editora Ltda. ed. s.l.:s.n. , 2012.
- Rancière, J.. O espectador emancipado. 1a ed. s.l.:s.n, 2012
- Rancière, J., O desmedido momento. em Revista Serrote, Volume 28, março 2018, p. 77-97.

Ranciére, J., O inconsciente estético. Editora 34. 1ª Edição, 2009

Ribeiro, M. d. M., 2017. O gesto do olhar do espectador contemporâneo: nem santo nem bode, emancipado.. Art Research Journal, Volume 4, pp. 67-77.

Ribeiro, M. d. M. Teatro contemporâneo brasileiro: a narrativa como estratégia ao real: Batistério e O pão e a pedra. O eixo e a roda (UFMG), Volume 26, pp. 85-102, 2017

Ribeiro, M. d. M. Teatros do Real e a abertura da representação. Revista Urdimento v.1, n.37, 2020

Rolnick, Suely. Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. n-1 edições, 2018

Serres, Michel. Tempos de crise: o que a crise financeira trouxe à tona e como reinventar nossa vida e o futuro. Tradução Clóvis Marques. Bertrand Brasil, 1ª Ed. Rio de Janeiro, 2017

Páginas da Web:

Blanco, Sergio. La autoficción: una ingeniería del yo. <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficción-una-ingeniería-del-yo/> acesso em 13 de abril de 2020

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espetaculos/noticia/2019/09/a-arte-do-ator-e-nos-fazer-esquecer-de-quem-somos-diz-o-franco-uruguaio-sergio-blanco-ck0foxrk701ex01tg6dve05ca.html> acesso em 4 de janeiro de 2020

Dunker, Christian. <https://www.youtube.com/watch?v=dV0OIhF94O4> acesso em 06 de janeiro de 2020