



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

GABRIEL ANTUNES MORAIS

O TEATRO PERFORMATIVO AUTOFICCIONAL:
EXPERIÊNCIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS NA CENA CONTEMPORÂNEA

Rio de Janeiro/RJ
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

Gabriel Antunes Moraes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Orientador: Prof. Dr^a Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Rio de Janeiro/RJ
2020

O TEATRO PERFORMATIVO AUTOFICCIONAL:
EXPERIÊNCIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS NA CENA CONTEMPORÂNEA

Gabriel Antunes Moraes

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Aprovado por

Prof. Dr^a Gabriela Lírio Gurgel Monteiro – Orientadora

Prof. Dr^a Maria Teresa Ferreira Bastos - UFRJ

Prof. Dr^a Ana Maria de Bulhões-Carvalho - UNIRIO

Aprovada em:

Rio de Janeiro/RJ
2020

MORAIS, Gabriel Antunes.

Teatro Performativo Autoficcional: Experiências Estético-Políticas na
Cena Contemporânea / Gabriel Antunes Moraes – Rio de Janeiro; UFRJ /
ECO, 2020.

Xi, 205 f.: il.; 31 cm.

Orientadora: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Dissertação (Mestrado) – UFRJ / ECO / Programa de Pós-Graduação em
Artes da Cena, 2020.

Autoficção. 2. Performatividade. 3. Teatro. I. MONTEIRO, Gabriela Lírio
Gurgel (orientadora) II. ECO/UFRJ III. Artes da Cena. IV. Título

DEDICATÓRIA

**Dedico este trabalho,
com todo meu amor e gratidão,
à minha mãe e ao meu pai.**

AGRADECIMENTO

Agradeço à CAPES pela bolsa que financiou minha pesquisa durante estes dois anos de mestrado. Vida longa à CAPES, ao CNPQ e a toda forma de investimento e financiamento da pesquisa e da educação públicas no Brasil!

Agradeço aos governos, anteriores ao golpe de 2016, pela oportunidade de vivenciar uma Universidade Pública cada vez mais plural. Viva a democracia e a diversidade de corpos, sujeitos, narrativas e saberes! Viva a educação pública brasileira!

Agradeço à minha orientadora Gabriela Lírio pelas trocas, acolhimento e cuidados, sempre afetuosos, em todos estes anos de pesquisa! Você sempre será um exemplo para o professor que desejo ser.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, a todo o corpo docente e à Marlene, pela luta e resistência diária.

Agradeço às queridas professoras Ana Maria de Bulhões-Carvalho e Maria Teresa Ferreira Bastos pelas contribuições preciosas na banca de qualificação desta pesquisa.

Agradeço aos meus mestres, às minhas mestras e aos meus/minhas colegas, pelos/pelas quais tive a felicidade de ser atravessado na minha formação enquanto artistas, tanto no Teatro Universitário da UFMG, quanto no Curso de Direção Teatral da UFRJ.

Agradeço aos meus colegas de mestrado pela escuta, pelas conversas, pelas risadas, pelo crescimento e aprendizagem nos nossos encontros. Obrigado, “Mestrandinhxs”: Angelica Menezes, Daniel Cintra, Dieymes Pechincha, Erika Neves, Poliana Paiva, Ricardo Cabral, Ian Calvet, Ludmila Rosa, Necylia Monteiro, Pedro Emanuel, Vinícius Reis.

Agradeço às equipes dos espetáculos “Laura”, “Casa Vazia” e “Cidade Correria” pela disponibilidade de conversar sobre seus processos de criação.

Agradeço à Camila Costa, Chris Igreja, Isabel Figueira, Mariah Valeiras, Ricardo Cabral, Samuel Paes de Luna, Clariana Costa, Luiza Toschi, Rafael Turatti e todas e todos que de alguma forma construíram comigo o espetáculo “Casa Vazia”. Esta dissertação tem muito de cada um de vocês e de nossos encontros em todos estes anos.

Agradeço às atrizes e aos atores, com as/os quais trabalhei junto, dividindo cena ou dirigindo. Vocês me fizeram um artista melhor. Agradeço à todas e todos que lutam, persistem e resistem, produzindo arte neste país. Viva a arte! Viva o teatro!

Agradeço às minhas amigas e aos meus amigos, de Minas e do Rio, pela presença necessária de sempre. Agradeço, em especial, à Mariah Valeiras e Dieymes Pechincha que, durante bons anos, dividiram teto comigo no Rio de Janeiro.

Agradeço à minha namorada Beatriz, pelo amor, carinho e construção diários. Você foi e é um oásis no meio da correria e do caos dessa cidade. Obrigado por tudo. Te amo! Tanto.

Agradeço ao meu irmão Renato e às minhas irmãs Paula e Marcelle por existirem na minha vida. Cada um de vocês, a seu modo, faz de mim o que eu sou hoje! Amo vocês!

Agradeço à minha afilhada Maju, amorzinho da minha vida, ser de luz que nasceu nos trazendo leveza, paz e esperança. Espero e luto para que você possa viver em um Brasil menos racista, menos machista, menos fascista. Por você, desejo lutar por dias melhores!

Agradeço à minha mãe Cláudia e ao meu pai Marcos pelo amor incondicional, pela confiança, por todos os incentivos, por perdoarem a minha ausência e distância, pelo suor, pelas lágrimas, pelos sorrisos, pelos colos, por ensinarem o valor da educação. Toda minha gratidão e amor a vocês, mãe e pai! Este trabalho é para e de vocês.

Por fim, agradeço a Deus por mais esta existência na Terra em busca de crescimento, pela oportunidade de crescer e ser melhor a cada dia e pela responsabilidade do trabalho no bem.

Gratidão!

A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para de lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

(ROSA, 2001, p.80)

RESUMO

MORAIS, Gabriel Antunes. **Teatro Performativo Autoficcional**: Experiências Estético-Políticas na Cena Contemporânea. Orientadora: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 211f.

O avanço da cultura midiática na sociedade, a partir do fim do século XX, está marcado pelo discurso narcísico e pela espetacularização da vida social. O privado e o íntimo se tornam cada vez mais visíveis, promovendo uma explosão daquilo que Leonor Arfuch (2010) chama de *espaço biográfico*. Verifica-se o uso frequente das narrativas vivenciais dos atores/atrizes nos processos de criação de espetáculos. Quais as potências estético-políticas da cena autoficcional? O presente trabalho investiga três possíveis respostas a essa questão, através da análise dos espetáculos “Laura” (2014), “Casa Vazia” (2014) e “Cidade Correria” (2015). Neles, podemos encontrar a cena autoficcional como espaço potente para invenção de novas subjetividades, experimentação de novas corporeidades e modos de existência, e relação entre corpos e descolonização de narrativas e imaginários.

Palavras-chaves

Teatro – Performatividade – Autoficção

RÉSUMÉ

MORAIS, Gabriel Antunes. **Le Théâtre Performatif Autofictionnel**: Expériences Esthético-politiques dans la Scène Contemporaine. Directrice de recherche: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. Rio de Janeiro, 2020. Mémoire (Master en Arts de la Scène) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 211f.

L'avancée de la culture médiatique dans la société, dès la fin du XXe siècle, est marquée par le discours narcissique et la spectacularisation de la vie sociale. Le privé et l'intime deviennent de plus en plus visibles, favorisant une explosion de ce que Leonor Arfuch (2010) appelle « l'espace biographique ». Il y a une utilisation fréquente des récits personnels des acteurs / actrices dans les processus de création de spectacles. Quels sont les pouvoirs esthético-politiques de la scène autofictionnelle? Ce travail explore trois réponses possibles à cette question à travers l'analyse des spectacles "Laura"(2014), "Casa Vazia" (2014) et "Cidade Correria" (2015). Dans ces spectacles, nous pouvons trouver la scène autofictionnelle comme un espace puissant pour l'invention de nouvelles subjectivités, l'expérimentation de nouvelles corporéités et modes d'existence, et la création de relations entre les corps et la décolonisation des récits et des imaginaires.

Mots-clés

Théâtre - Performativité - Autofiction

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. NARRATIVAS DE SI NA CENA CONTEMPORÂNEA: LAURA ATRAVÉS DO ESPELHO.....	18
1.1. A escrita que performa o <i>eu</i>	24
1.2. Do pacto à impossibilidade autobiográfica.....	32
1.3. Narrativa de si como Autoficção.....	40
2. AUTOFICÇÃO E PERFORMATIVIDADE: A CRIAÇÃO DE CORPOS EM EXPERIÊNCIA.....	50
2.1. Casa Vazia: casa como corpo e espaço da experiência.....	54
2.2. Antonin Artaud e o Programa Performativo.....	61
2.3. A Performatividade na cena contemporânea.....	69
2.4. O real e a cena contemporânea.....	79
3. AUTOFICÇÃO E DISSENSO ESTÉTICO-POLÍTICO EM “CIDADE CORRERIA”: DESCOLONIZANDO CORPOS, SUBJETIVIDADES, NARRATIVAS E CENA.....	88
3.1. “Bonobando na Dicro”.....	98
3.2. Escapando das representações estáticas.....	105
3.3. “Eu sou a Cidade Correria!” – Lugar de fala como criação de <i>dissenso</i> estético-político.....	117
CONCLUSÃO.....	127
REFERÊNCIAS.....	130
APÊNDICES.....	135
I. Entrevista com ator Fabrício Moser.....	135
II. Entrevista com ator Fabrício Moser – parte 2.....	151
III. Entrevista com ator Ricardo Cabral.....	153
IV. Entrevista com atriz Mariah Valeiras.....	161
V. Entrevista com atriz Isabel Figueira.....	170
VI. Entrevista com ator Marcelo Magano e atriz Vanessa Rocha.....	175
VII. Entrevista com ator Hugo Bernardo Souza.....	186
VIII. Entrevista com diretor Lucas Oradovschi.....	195

INTRODUÇÃO

“Teatro Performativo Autoficcional: Experiências Estético-Políticas na Cena Contemporânea” investiga espetáculos teatrais que se utilizam de narrativas vivenciais, movida pela seguinte pergunta: quais as potências estético-políticas da cena autoficcional? Na tentativa de responder à questão, analiso os espetáculos “Laura” (2014), do ator e performer Fabrício Moser, “Cidade Correria” (2015), do Coletivo Bonobando, e “Casa Vazia” (2014)¹². Neles, podemos encontrar a cena autoficcional como ato político-estético para inventar novas subjetividades, produzir novas corporeidades e modos de existência e/ou criar *dissenso*, descolonizando narrativas, imaginários e a própria cena teatral.

Segundo Leonor Arfuch (2010), com a explosão do *espaço biográfico* no final do século XX, há o avanço da espetacularização do sujeito, do privado e do íntimo que se tornam, cada vez mais, públicos. A intromissão do “eu” ocorre nas mídias, nos espaços de produção de narrativas e discursos epistemológicos e nos mais diversos campos da sociedade. A cena teatral contemporânea também está incluída neste contexto, utilizando-se, de várias maneiras, das narrativas e experiências de vida dos seus criadores. No Rio de Janeiro, nos últimos dez anos, há a proliferação de trabalhos que apresentam como matéria-prima memórias, desejos, documentos e objetos pessoais dos seus criadores. Destaco: “3 solos em um tempo” (2008), de Denise Stutz; “Duo Sobre Desvios” (2012), de Cadu Cinelli e Fabrício Moser; “Tudo Sobre Minha avó” (2013) e “Professor de Português” (2016), produções do “Grupo Garimpo”; “O narrador” (2015), da cia. “Teatro Inominável”; “Mamãe” (2015), de Álamo Facó; “Prática de Montação” (2015) e “Dandara através do espelho” (2016), ambos realizado pelo “Projeto Prática de Montação”, da UNIRIO; “Tripas” (2017), de Ricardo Kosovski e Pedro Kosovski; e “Aquilo que acontece entre nascer e morrer” (2019), de Fabrício Moser. Cito ainda espetáculos realizados em outras regiões do Brasil, tais como “Festa de separação” (2008), de Janaína Leite e Felipe Teixeira; “Luís Antônio-Gabriela” (2011), do diretor e dramaturgo Nelson Baskerville; “Ficções” (2012), da cia. Hiato; “As rosas no Jardim de Zula” (2012), da Zula cia. de Teatro; “Conversas com meu pai” (2014) e “Stabat Mater” (2019), ambos de Janaína Leite; “Talvez eu me despeça” (2014), solo de Beatriz França; “Domingo” (2015), de Cida Falabella, entre outros.

¹ O espetáculo “Casa Vazia” foi dirigido por mim durante a pesquisa de Iniciação Científica realizada entre 2013 e 2015, no curso de Direção Teatral da UFRJ, sob orientação da Profa. Dra. Gabriela Lírio.

² Antes de cada capítulo de cada capítulo há um QR CODE que permitirá acesso aos vídeos na íntegra de “Laura” e “Cidade Correria” e a um teaser de “Casa Vazia”.

Neste contexto, quais as potências estético-políticas de uma cena autoficcional? O *Teatro Performativo Autoficcional* é um campo bastante amplo de modos de utilização das narrativas de si, de linguagens e estéticas em espetáculos autofissionais. Vários são os trabalhos que não se nomeiam como autofissionais (nem autobiográficos), mas que apresentam dramaturgias e narrativas que ganham potência por estarem vinculadas a determinados sujeitos e corpos e não a outros. É o caso de espetáculos produzidos por sujeitos marginalizados, excluídos historicamente de espaços de pertencimento e que lutam pelo direito ao reconhecimento (negros, trans, LGBTTTQA+ e/ou com perspectiva feministas). Proponho que estes sujeitos, ao aderirem suas narrativas e experiências de vida às escolhas estéticas e à linguagem, produzem cenas autofissionais. Desse modo, o que chamo de *Teatro Performativo Autoficcional* não é um gênero delimitado, mas um conjunto abrangente de espetáculos heterogêneos; diferentes entre si.

“Narrativas de Si na Cena Contemporânea: Laura através do espelho”, primeiro capítulo dessa dissertação, foi escrito a partir de dois desejos: delinear o conceito de *autoficção*, a partir da análise de Philippe Gasparini (2008) e Diana Klinger (2012) sobre o trabalho de Serge Doubrovsky e, ao mesmo tempo, analisar a potência estético-política da cena autoficcional em criar e imaginar novas subjetividades. Primeiramente, parto da noção de *cuidado de si* (FOUCAULT, 2015), entendendo que escrever ou narrar a si mesmo é um ato que performa o sujeito. A questão chave para o *cuidado de si* é promover e desenvolver novas possibilidades de relação com o *si mesmo*. A escrita ou a narrativa de si, como prática importante do *cuidado de si*, possibilita a criação de novas subjetividades e de relações com estas subjetividades e com o mundo.

Como poderemos observar com o *cuidado de si*, escrever a si mesmo não é uma prática que nasce no século XVIII com o advento da *autobiografia* com Jean Jacques Rousseau³ e, em seguida, descrita como gênero por Philippe Lejeune. A narração autobiográfica é apenas mais uma forma de narrar a si mesmo, que está integrada à ideia moderna de sujeito. O “eu” nasceria com o indivíduo e se desenvolveria com ele até a morte, mas se mantendo sempre aquele da origem. O século XX desconstrói esta ideia e narrar a si mesmo passa a ser visto como um ato performativo, composto por estratégias utilizadas na criação do relato, no qual o Outro ocupa

³ Jean Jacques Rousseau escreve suas “Confissões”, em 1770, mas ela será publicada apenas em 1789, um ano após a sua morte. Na obra, o autor deseja se oferecer como um livro aberto, revelando, aos leitores, seus pensamentos e sentimentos de forma transparente. Dessa forma, escapando dos modelos espirituais de escrita de si que a precederam, o filósofo francês inaugura um novo modelo autobiográfico, que influenciará a formação histórica do gênero.

um lugar fundamental. O que escolho contar para o Outro? O que escondo? O que omito? Como conto? Como sou interpelado por este Outro? Problematicar a noção de autobiografia e a noção moderna de “eu” e de sujeito torna-se fundamental para compreender o caráter ficcional de toda escrita/narrativa de si. Mais do que representar a experiência vivida, escrever/narrar a si mesmo impõe forma e sentido a própria vida e ao sujeito. Trata-se, portanto de uma ficção; entendendo ficção como algo que se constrói.

Em “Laura”, o ator e performer Fabrício Moser investiga a vida e a morte de sua avó, assassinada no início da década de 1980, no interior do Rio Grande do Sul. O ator realiza essa investigação através de objetos, fotos, depoimentos de parentes e amigos e documentos não ficcionais, como jornais, certidão de óbito e inquérito policial. Ao narrar a história de Laura, Moser tenta restaurar um passado, recolocar um quadro na parede de sua casa ou germinar um galho que falta em sua árvore genealógica, a partir da seguinte pergunta: “o que da avó Laura existe em mim?”. Essa pergunta impulsiona o espetáculo. Por meio dela, o artista passa a construir imagens possíveis de Laura e, ao criá-las, também cria imagens de si mesmo, como em um espelho. Dessa forma, mais do que restaurar um passado, Moser está elaborando a si mesmo, (re)criando novas subjetividades. Essa relação especular se expande para a relação entre a cena e os espectadores, que passam a projetar as suas próprias avós e, assim, (re)criam a si mesmos. Moser reforça essa ação ao transferir para o público a sua pergunta mote: “o que de suas avós existe em vocês?”. A cena autoficcional de “Laura” constitui, desse modo, um laboratório de “eus”, de invenção de novas subjetividades que se renova a cada sessão do espetáculo.

No capítulo “Autoficção e Performatividade: A criação de corpos em experiência” investigo de que modo a cena autoficcional é potente ao criar novas possibilidades de corpos e novos modos de existência e experiência que podem escapar das lógicas de sentido e percepção impostas. Começo o capítulo com um sobrevoo sobre a poética artaudiana e o Teatro da Crueldade, norteadas por autores como Jacques Derrida (1995), Carmem Gadelha (2013) e Gilles Deleuze e Félix Guattari (1999). Artaud quer a destruição do teatro em seu formato clássico, combatendo a estrutura especular, a representação, a ilusão e a repetição. Por outro lado, deseja a presença pura, o devir, o corpo em experiência, a partir de uma cena que seja um *corpo sem órgãos (CsO)*. O CsO corresponde a um conjunto de práticas, nomeado por Deleuze e Guattari como *programa*, que possibilitaria a produção de corpos em constante experimentação de afetos, intensidades, velocidades em circulação. É desta noção que Eleonora Fabião (2013) vai propor o conceito de *programa performativo* como chave de leitura para práticas artísticas contemporâneas. Segundo Fabião, *programa performativo* é motor de

experimentação que cria corpos e relações entre corpos. Ao criar novas corporeidades, seria possível entender que o *programa performativo* também produz *autoficções*?

Em seguida, investigo o giro do teatro em direção à *performatividade* (FÉRAL, 2015; FERNANDES, 2013; FISCHER-LITCHE, 2013) e a criação de zonas de contágio desta com a *teatralidade* da cena. A utilização de *autoficções* é recorrente no *Teatro Performativo*, que prioriza o acontecer, o agir e o ser/estar em detrimento de obras bem acabadas. A performatividade toca na subjetividade do ator/performer, que está em cena sem figurar um outro, executando ações que não desejam representar ou figurar outras coisas que não elas mesmas. O corpo não é suporte de figuração, mas espaço de experiência no aqui e agora, no encontro com o Outro, com o risco e com o acaso. No mesmo sentido, o espaço é o espaço concreto no qual a ação acontece, e o tempo é o tempo da vivência, da duração daquela experiência. Por fim, a *performatividade* impõe o diálogo de corpos e gestos, ou seja, o agenciamento e a negociação de afetos e desejos. Corpos e subjetividades são desnaturalizadas e recriados incessantemente no processo. Desse modo, a cena autoficcional produz novas corporeidades e novos modos de existência e experimentação possíveis.

A produção de uma cena autoficcional se relaciona ainda com o desejo de irrupção do real presente em diversas manifestações teatrais a partir de meados do século XX (SAISON, 1998; SANCHEZ, 2007). Estas propostas cênicas reivindicam o acesso e o contato direto com o que nomeiam como real e, assim, utilizam constantemente materiais da vida dos próprios artistas em seus processos de criação. Mas, como podemos o que é nomeado como o real? De que modo o real irrompe na cena? Como se dão os atravessamentos entre o real e as camadas simbólicas? Como o corpo em experiência autoficcional se relaciona com essas práticas do real na cena contemporânea? Qual a contribuição do *retorno do real* (FOSTER, 2014) na cena contemporânea?

No processo de criação de “Casa Vazia”, trabalhamos com as narrativas autofissionais dos atores e das atrizes para criar um espetáculo que acontece em uma casa, durante vinte e quatro horas e no qual os espectadores podem chegar e sair a hora que quiserem. Não há dramaturgia linear, nem fixa. As narrativas vivenciais são tensionadas constantemente pelo processo de negociação entre atores/atrizes, espectadores e a casa, entendida aqui como corpo-casa. A abertura radical para o encontro e a troca, para o inesperado e o acaso, a produção de cansaço fruto das vinte e quatro horas, expõem os corpos à vulnerabilidade e os desnaturalizam, potencializando a criação constante de novas corporeidades e modos de existência, experiência e relação *entre* corpos. “Casa Vazia” constitui corpo (no sentido de Espinosa) que nasce neste processo: da circulação de afetos, memórias, desejos e dos encontros com os Outros (casa-

corpo, sujeitos, espacialidades/temporalidades) e, assim, novas relações *entre* corpos em experiência surgem. O espetáculo se apresenta de modo diferente como resultado de uma negociação e agenciamento de afetos que se dá de maneira singular e distinta a cada edição. Portanto, proponho que “Casa Vazia” é uma espécie de *programa performativo* que permite a instalação de um espaço-tempo de experimentação de novos corpos e produção de *autoficções*.

Por fim, no capítulo “Autoficção e Dissenso Estético-Político em ‘Cidade Correria’: Descolonizando corpos, subjetividades, narrativas e cena” investigo o crescimento de uma cena protagonizada por sujeitos e corpos que estão excluídos dos espaços de aparecimento, com suas narrativas e seus saberes invisibilizados. São espetáculos e coletivos teatrais produzidos por negros/negras e/ou pessoas LGBTTTQA+ e/ou com perspectiva feminista, que fazem, de seus trabalhos, espaços potentes para o debate identitário. Muitos deles não se apresentam como autoficcionalis ou autobiográficos. Todavia, proponho que a presença destes sujeitos e corpos, que buscam escapar das representações hegemônicas, apresentam o que Judith Butler (2019) chama de *força indexical*, ou seja, são estes sujeitos e corpos ou sujeitos e corpos como estes, e não outros, que sofrem com mais força a distribuição desigual da precariedade, a violência do Estado policial e o não-pertencimento a comunidade política.

Adriana Alcure e Thiago Florêncio (2017) questionam: “é possível falar de uma cena urgente, feita por um corpo insurgente que comporta dramaturgias específicas, que adquirem potências por que conectadas a corpos específicos?” (ALCURE e FLORÊNCIO, 2017, p. 95). A minha hipótese é de que tais trabalhos são autoficcionalis, pois as experiências relatadas estão intimamente ligadas às opções estéticas das suas criações. Analiso, portanto, o espetáculo “Cidade Correria”, criação do Coletivo Bonobando, que é protagonizado por atrizes e atores, em sua maioria negros e negras e moradores de territórios populares do Rio de Janeiro. A análise é realizada, primeiramente, a partir de um referencial ligado à epistemologia decolonial. O filósofo Achille Mbembe (2018) demonstra como a organização e a distribuição das populações na sociedade são práticas *racializadas*, obedecendo à uma *lógica do curral*, que fixa determinados grupos, limita sua circulação e determina quais espaços podem ocupar. A escritora e psicóloga Grada Kilomba (2019), por sua vez, afirma que o *racismo* define e hierarquiza as diferenças, criando uma relação de poder entre sujeitos, corpos e narrativas e experiências. É um sistema de poder composto por imagens e representações, que o sociólogo Stuart Hall (2016) chama de *regime racializado de representação*, nos quais as populações negras são classificadas como inferiores, infantis, primitivos, exóticos, agressivos e sexualizados. Quando sujeitos, marginalizados historicamente, entram em cena e narram a si mesmos estão praticando, segundo Kilomba, um ato político, pois deixam de ser objetos de

discursos feitos por outros. Tornam-se sujeitos, autores da própria narrativa, da própria história. Os atores e atrizes de “Cidade Correria” ao performarem suas autoficções estão, ao mesmo tempo, descolonizando os estereótipos racistas e produzindo novas subjetividades, corpos, narrativas, imaginários e a própria cena, já que criam, neste processo, modos de produção, estéticas e linguagens que escapam dos *regimes racializados de representação*.

A potência estético-política de “Cidade Correria” produz *dissenso* (RANCIÈRE, 1996; 2012), uma vez que produz fissuras na lógica de silenciamento produzido pelo racismo e cria espaços de aparecimento e pertencimento para grupos antes marginalizados. Permite que o *lugar de fala* (RIBEIRO, 2019) de sujeitos negros e periféricos se tornem visíveis e entrem em conflito com o regime do sensível no qual são invisibilizados. O conceito de *lugar de fala* não se refere às vivências individuais, mas a uma localização social e coletiva que se ocupa. O “eu” é, portanto, um “nós”. Quando um ator ou atriz de “Cidade Correria” ocupa a cena e fala “eu” não se refere apenas a si mesmo, mas apresenta *força indexical*, ou seja, aponta para todos os sujeitos que ocupam a mesma localização social e vivenciam, no próprio corpo, a violência de um Estado policial racializado e da distribuição desigual da precariedade.

Invenção de novas subjetividades, experimentação de novas corporeidades e modos de existência, criação de *dissenso* e descolonização de narrativas, imaginários e da cena teatral: eis as potências estético-políticas que o *Teatro Performativo Autoficcional* pode apresentar. Acredito que outras podem ser encontradas e investigadas, tanto na pesquisa acadêmica, como nos mais variados processos de criação e salas de ensaio. Espero que esta dissertação possa corroborar para novos questionamentos e produzir novos olhares sobre o campo heterogêneo do *Teatro Performativo Autoficcional* e, desse modo, inspirar reflexões, escritas e criações.

CAPÍTULO I – NARRATIVAS DE SI NA CENA CONTEMPORÂNEA: LAURA ATRAVÉS DO ESPELHO



Eu sou a minha avó,

Eu sou a minha mãe (LAURA, 2016).

O avanço da cultura midiática na sociedade, a partir do final do século XX, é marcado pelo falar de si e pela espetacularização do sujeito. O privado e o íntimo tornam-se cada vez mais visíveis, promovendo uma explosão daquilo que Leonor Arfuch (2010) nomeou como *espaço biográfico*. O conceito refere-se aos diferentes modos que as narrativas de si assumem ao longo dos séculos e a irrupção de novas formas autobiográficas no mundo contemporâneo, por meio da profusão de biografias, autobiografias e memórias, da presença de registros biográficos na mídia, nas entrevistas, *talk shows* e *reality shows*, do uso de relatos de vida nas ciências sociais e da narração autorreferente nas discussões teóricas epistemológicas. “Assistimos a exercícios de ‘ego-história’, a um auge de autobiografias intelectuais, à narração autorreferente da experiência teórica e à autobiografia como matéria da própria pesquisa” (ARFUCH, 2010, p. 61). Nesse sentido, as artes fazem parte do espaço biográfico a que se refere Arfuch, o que pode ser comprovado em inúmeros processos de criação que partem e/ou traduzem narrativas e experiências de vida dos próprios artistas.

Nesse capítulo, levanto a hipótese de que as “narrativas de si” performam o sujeito, i.e., narrar a si mesmo, por vezes, corresponde a um ato performativo e (auto)ficcional. Para isso, torna-se relevante refletir sobre as narrativas de si a partir das práticas do *cuidado de si* (FOUCAULT, 2015), cujo o objetivo não é o de revelar um “eu” essencial e escondido, mas justamente o de recriar a si mesmo. A ideia colabora para compreendermos adiante o conceito de *autoficção*, proposto por Serge Doubrovsky. Investigo ainda o surgimento da autobiografia tradicional, como relatada por Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII, e, em seguida, analiso o trabalho de Philippe Lejeune e sua busca pela definição de limites para o gênero autobiográfico. O tensionamento da noção de autobiografia, fundada sob a ideia de um “eu” autocentrado, exterior a linguagem, possuidor de si mesmo e capaz de apresentar a si mesmo e sua história de modo objetivo, é fundamental para compreendermos o seu caráter ficcional. A partir desta investigação conceitual, procuro entender como a cena contemporânea pode ser vista como laboratório de criação e imaginação de novas subjetividades. Para isso, analiso a

utilização das narrativas de si no espetáculo “Laura” (2015), no qual o ator e diretor Fabrício Moser investiga a vida e a morte da avó que não conheceu, assassinada, na década de 1980, no interior do Rio Grande do Sul. Ao reconstruir a imagem da avó, Moser também performa a si mesmo na tentativa de responder o que de Laura existe nele.

No dia 10 de maio de 2014, Fabrício Moser⁴ teve uma importante conversa com sua mãe em seu apartamento, no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro. Eles estavam na sala do apartamento, vendo novela. Moser sentado numa poltrona verde; sua mãe, Vera, deitada no sofá marrom. Ali, no intervalo da novela, o ator contou que queria fazer um espetáculo sobre a avó Laura. Naquele momento, conseguia a permissão para dar início a um projeto que vinha planejando havia algum tempo. Laura foi assassinada no meio da rua, na cidade de Cruz Alta, no interior do Rio Grande do Sul. O assassino era um ex-amante conhecido como Candoca que, após, cometer o crime, suicidou-se. Era 7 de maio de 1982. Sexta-feira. Dois dias antes do dia das mães. Fabrício Moser nasceu em 1981, no Mato Grosso do Sul e, na época, estava com quase nove meses de vida e pouco conviveu com a avó.

Esta seria a última vez que Moser encontraria com sua mãe. No outro dia, pela manhã, ela voltou para Dourados, no Mato Grosso do Sul; vinte e um dias depois morreu, ao lado do pai e do cunhado do ator, em um acidente de carro. Essa situação fez com que a conversa no apartamento de Botafogo se tornasse mais importante e simbólica para o ator, a ponto de ser reproduzida logo no início do espetáculo “Laura”. Nele, contracena com um retrato desenhado da mãe.

É um desenho de 1987, de janeiro de 1987, feito pelo irmão da minha mãe, que foi um artista a vida inteira. (...) esse desenho apareceu depois do início do processo. Quando ele apareceu, também achei muito importante, porque ele também é um dos únicos... uma das únicas obras que sobreviveu a meu tio. Meu tio era muito pobre. Ele morava lá naquela casa, teve sete filhos... Então, assim, a gente não sabe mais nada. Cadê as pinturas? Cadê as esculturas que ele fez? Isso é realmente uma das únicas coisas que ainda existe que ele produziu. Então, tem um valor, né? Esse é um dos objetos. E também porque

⁴ Fabrício Moser é ator e diretor teatral, graduado pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO. Trabalhou com diferentes grupos artísticos do Rio Grande do Sul, Mato Grosso do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro, como Hendy – Grupo de Experimento e Pesquisa em Teatro, Teatro de Maquinaria e Cia. Enviezada. Desde 2012, produz projetos artísticos independentes, como o espetáculo “DUO SOBRE DESVIOS”, realizado em parceria com Cadu Cinelli, que circulou por cidades brasileiras e europeias. Em 2014, estreou o espetáculo “Laura”, no qual investiga a vida e a morte de sua avó. A montagem realizou três temporadas no Brasil e, recentemente, em Portugal e na Espanha. Atualmente, Fabrício Moser está em processo de criação do espetáculo “Aquilo que acontece entre o nascer e o morrer”, cujo tema é a morte dos pais. O espetáculo deve estreiar em agosto de 2019.

é bastante simbólica aquela conversa que eu tive com a minha mãe, que deu um *start* em todo o processo, a permissão dela, então o desenho acabou servindo como um dispositivo para realizar aquela cena (MOSER, 2018).

Figura 1 - Espetáculo "Laura" - Fabrício Moser com o retrato da mãe



Foto: Raique Moura Dias

O desejo por trabalhar com narrativas vivenciais e memórias surgiu para Moser em “Duo Sobre Desvios”⁵, realizado em parceria com o ator e diretor Cadu Cinelli, o que lhe favoreceu a ter outro olhar sobre o trabalho realizado a partir das suas próprias experiências de vida.

Eu acho que quando eu vivi a experiência do “Duo”, vi o poder da realidade. Eu acho que o “Duo” me rendeu muitas chaves de pensamento enquanto artista. Me (sic) tirou deste lugar de ator de teatro ou diretor de teatro e me empurrou para um outro lugar. E, ao mesmo tempo, me levou para este outro lugar. E agora, o que que eu faço? Que material eu tenho para trabalhar se quero de alguma maneira sair daquele modelo antigo da dramaturgia, dos atores, dos ensaio e treinamento de uma linguagem, de um cenógrafo, de um iluminador? Eu só tinha a minha vida (IBIDEM).

Neste processo, Moser começou a questionar o que poderia realizar, qual história de sua vida poderia ser inspiração para uma criação. O ator relata que existem vários episódios

⁵ O espetáculo “Duo Sobre Desvios” (2012) apresentava como mote principal a seguinte questão: “Como celebrar o abandono?”. Entre diversas referências artísticas sobre o abandono, como a literatura de Bartolomeu Campos de Queiroz e a dramaturgia de Anton Tchekhov, a montagem trabalhava com experiências vivenciais dos atores e também do público, que era convidado a abandonar algum objeto durante as apresentações e a narrar suas próprias histórias de abandono. Estes objetos e narrativas eram adicionados ao espetáculo.

familiares e pessoais que renderiam espetáculos carregados de questões ancestrais, essenciais, filosóficas. Por exemplo, a história de um menino que sofreu um acidente de cavalo ao seu lado e perdeu a respiração. Ele tinha onze anos e o menino, sete. “Rodou em cima do cavalo e caiu no chão, e ele entrou em coma. Eu tinha onze anos e precisei fazer respiração boca a boca nele. Nem sabia o que estava fazendo. Me deu desespero. E o menino viveu depois de um minuto, voltou assim a vida” (IBIDEM). Entretanto, foi a história da avó Laura que mais marcou a memória do ator. O assassinato dela sempre foi presença forte em sua vida, apesar da família ter silenciado este assunto por anos. Era algo que sempre voltava e o “assombrava”. Ele não conheceu a avó Laura e a única coisa que poderia fazer era imaginar aquela mulher e aquela tragédia. No espetáculo, narra que, certa vez, uma tia estava mostrando umas fotos de família e, por acaso, acabou revelando um jornal da época do crime que trazia, na capa, o corpo assassinado de Laura, com uma manchete sensacionalista. A partir desse desejo e da permissão da mãe, Moser começou a investigar a morte e a vida de Laura através de objetos, documentos, imagens, memórias e depoimentos dos parentes e amigos da avó. Viajou para o Rio Grande do Sul para percorrer o caminho que Laura teria percorrido no dia da sua morte. Fez o gesto criativo de imaginar a avó, a partir da pergunta: “O que de Laura existe em mim?”.

O espetáculo estreou em 14 de agosto de 2015, no dia do aniversário de 34 anos de Fabrício Moser. Narrar e performar a história da morte e vida de Laura era um modo de “colocar um quadro na parede” ou de “germinar um galho da árvore genealógica” (LAURA, 2016), ou seja, de realizar a restauração de um passado. Este movimento é recorrente nos processos de criação cênica contemporânea que utilizam as experiências vivenciais dos artistas. Restaurar o passado, conectar-se com a ancestralidade, lidar com um trauma, com um vazio, com um luto ou alguma relação conflituosa de uma forma poética.

Em “Festa de Separação: um documentário cênico” (2008), a atriz Janaína Leite e o músico e professor de filosofia Felipe Teixeira Pinto, durante uma hora e meia, compartilhavam com a plateia a experiência do fim do casamento de dez anos do casal. Na época, o espetáculo apresentava um caráter de ineditismo dentro do cenário teatral brasileiro. Leite conta que se falava muito pouco sobre a utilização de narrativas de si na criação cênica. O espetáculo circulou em temporada durante três anos e obteve grande repercussão de crítica e público. Isto fez com que o trabalho se tornasse referência na pesquisa acadêmica. Após “Festa de Separação”, Leite passaria por sete anos de *work in process*, pesquisa e criação até estrear “Conversas com meu pai” (2014). O espetáculo trata da dificuldade de comunicação, focando na relação de uma filha, a própria atriz, e seu pai, que sofreu uma traqueostomia, perdeu a

capacidade de fala e passou a se comunicar através de bilhetes que Leite guardava em uma caixa de sapatos.

A experiência de “Conversas com meu pai” parte de alguns materiais principais, sendo eles: a comunicação por escrito de um homem que não fala, os diários escritos pela filha entre 1993 e 2011, o registro em vídeo feito entre 2008 e 2011 do pai, da sua rotina e figuras do seu entorno, e o próprio diário do processo criativo, iniciado em 2008 quando nasceu o desejo de realizar uma obra de matriz autobiográfica. (LEITE, 2014, p. 34)

Figura 2 - Espetáculo "Festa de Separação"



Foto: Fabiano Pierri

Assim como em “Festa de Separação”, “Luis Antônio-Gabriela” (2011) também busca o resgate de relações familiares. O diretor e dramaturgo Nelson Baskerville narra a história de seu irmão Luis Antônio que se transforma na travesti Gabriela. Por meio de uma investigação revelada por fotografias, cartas, diários, objetos pessoais e entrevistas, o espetáculo procura restaurar um passado marcado pelos abusos sexuais impetrados por Luis Antonio e sofridos por Baskerville, e pelo vazio deixado pelo irmão na família, devido ao não reconhecimento do pai e o exílio de Gabriela no exterior. Diferentemente de “Laura”, no qual Fabrício Moser está em cena narrando a história da própria avó, em “Luis Antônio-Gabriela”, Baskerville não está em cena, restringindo-se à direção do espetáculo. Por outro lado, os dois trabalhos se aproximam pela utilização de objetos, documentos e imagens reais, e pelo desejo de falar sobre uma relação

familiar passível de ser restituída somente no processo artístico, uma vez que as personagens centrais (Laura e Gabriela) não estão mais vivas.

Figura 3 - Espetáculo "Luis Antonio-Gabriela"



Foto: Victor Iemini

O desejo de reparação de uma relação familiar é tema de “As rosas no Jardim de Zula” (2012), da Zula Cia. de Teatro, de Belo Horizonte. O espetáculo narra a história de Rosângela, mãe de uma das atrizes que abandonou os três filhos e foi viver na rua, vivenciando as drogas e a prostituição. A morte de um parente encontra-se presente, como em “Laura”, no trabalho de Álamo Facó. Após a mãe, Marpe Facó ser diagnosticada com um tumor cerebral e morrer cem dias depois, o ator escreve e encena o espetáculo “Mamãe” (2015). Segundo Gilberto Gawronski, “Álamo não tem receio de passar as unhas nas suas cicatrizes diante da plateia e deixar sangrar feridas que ainda não estão totalmente cicatrizadas” (GAWRONSKI, 2018 apud ÁLAMO, s/p). Na cena brasileira contemporânea, podemos ainda citar o trabalho da Cia. Hiato, com o espetáculo “Ficções” (2012), resultado da pesquisa de diversas histórias pessoais dos atores e atrizes; “O Narrador” (2014), da Cia. Teatro Inominável, no qual o ator e diretor Diogo Liberano, inspirado pelo texto homônimo de Walter Benjamin, compartilha com o público experiências e lembranças ligadas à morte de parentes e amigos, em particular, o suicídio de uma amiga; “Domingo” (2015), no qual a atriz Cida Falabella performa, em sua própria casa, em Belo Horizonte, um trauma amoroso vivenciado por ela, entre outros. Tais exemplos constituem um brevíssimo panorama sobre o uso das narrativas de si na cena contemporânea

brasileira e traduzem o desejo pela restauração de um vazio, uma ausência ou um trauma do passado, seja ele recente ou não.

1.1. A escrita que performa o eu

Diana Klinger (2012), no livro “Escritas de si, escritas do outro”, traça uma história das práticas de *escritas de si*, afirmando que escrever a si mesmo não seria uma invenção nem da Reforma, nem do Romantismo, mas sim uma das tradições mais antigas da sociedade ocidental. Entender este contexto é fundamental para analisar como as *escritas de si* e, conseqüentemente, as *narrativas de si* estão intimamente ligadas à produção de subjetividade. Segundo a autora, “da Antiguidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito” (KLINGER, 2012, p. 23). Partindo de Michel Foucault, Klinger lembra que “na Antiguidade greco-romana o ‘eu’ não é apenas um assunto sobre o qual escrever; pelo contrário, a *escrita de si* contribui especificamente para a *formação de si*” (IBIDEM, p. 23). A escrita de si está inserida dentro das práticas do *cuidado de si* existentes na cultura greco-romana.

Em 12 de abril de 1983, Foucault ministra uma conferência na Universidade da Califórnia denominada “*La Culture de Soi*” (“A Cultura de si”). Nela, afirma que o preceito segundo o qual as pessoas deveriam cuidar de si mesmos era um dos princípios éticos mais importantes, umas das maiores regras da arte de viver para gregos e romanos. Cuidar de si não seria apenas um conceito, mas uma atitude, uma forma de vida, “uma prática generalizada com uma série de atividades, técnicas e ferramentas muito variadas” (FOUCAULT, 2015, p. 96, tradução nossa) e, dentre estas, a escrita se destacaria como uma das mais importantes. “Nós supomos que a escrita pessoal é uma descoberta moderna (talvez uma inovação do século XVI ou da Reforma). Na realidade, a relação consigo mesmo através da escritura foi uma antiga tradição do Ocidente” (IBIDEM, p. 96, tradução nossa).

O *cuidado de si* na antiguidade implicava no uso dos *hupomnêmatas*, cadernos pessoais nos quais os sujeitos anotavam citações, fragmentos de obras, reflexões, pensamentos ouvidos, temas de futuras meditações, sonhos, o modo como utilizavam o tempo no dia a dia. Porém, de acordo com Klinger, estes cadernos “não constituem uma narrativa de si mesmo, não podem ser entendidos como os diários que aparecem posteriormente na literatura cristã, que tem o valor de purificação” (KLINGER, 2012, p. 24). Enquanto os diários íntimos do cristianismo revelavam o que estava oculto, o que não estava dito, os *hupomnêmatas*, inversamente, deveriam dizer o já dito. Sua finalidade é a constituição de si.

Inseridos em uma cultura fortemente marcada pelo valor reconhecido à tradição, à recorrência do discurso, à prática da citação, o objetivo dos *hupomnêmatas* é recolher o *logos* fragmentário transmitido pelo ensino e fazer dele um meio para o estabelecimento de uma relação consigo mesmo (IBIDEM, p. 24).

Segundo Cassiano Sidow Quilici (2015), o olhar de Foucault sobre as práticas do *cuidado de si* representa uma reviravolta na sua obra. A partir deste momento, o filósofo francês retira o foco apenas dos processos de normatização dos indivíduos e das disciplinas e dispositivos de produção de corpos dóceis, e passa a “lançar luz sobre outras possibilidades de constituição do indivíduo, que não se confundem necessariamente com relações de dominação” (QUILICI, 2015, p. 153). O conjunto de práticas presentes no *cuidado de si*, entre elas a escrita, estabelecia uma relação permanente consigo mesmo: “a cultura de si deve permitir, não apenas adquirir novos conhecimentos, mas, muito melhor, de se livrar dos maus hábitos, de todas as opiniões falsas, maus professores (...). Desaprender é uma das tarefas importantes do autodesenvolvimento” (FOUCAULT, 2015, p. 93). Assim, Foucault propõe que o *eu*

não deve ser considerado como uma realidade que pode estar escondida; eu creio que o *eu* deve ser considerado como o correlativo das tecnologias desenvolvidas através da nossa história. O problema, então, não é entregar, não é ‘liberar’ o *eu*, mas considerar como seria possível desenvolver novos tipos, novas relações com nós mesmos (IBIDEM, p. 98).

É sob esta perspectiva que podemos pensar que as narrativas de si, no contexto da cena contemporânea, apresentam um modo de se praticar o *cuidado de si*. Para Quilici, “o estudo da Antiguidade pode ser particularmente produtivo na medida em que provoque o estranhamento crítico e criativo em relação ao uso das ‘técnicas de si’ na arte atual” (QUILICI, 2015, p. 154). Entretanto, o autor alerta para as diferenças, apontadas por Foucault, entre essas práticas do *cuidado de si* e alguns fenômenos modernos. Foucault já diferenciava e tratava como diametralmente opostos a cultura antiga do si e o que denominou como culto de si californiano, se referindo a explosão egocêntrica do *eu*. É possível enxergar esse culto de si californiano em vários espaços e dispositivos contemporâneos, como redes sociais e *reality shows* televisivos. Tal “culto” também é presente no campo teatral, quando o uso dos materiais vivenciais visa apenas a apresentação narcísica. Em todas essas situações o que parece estar em jogo é apenas a aparência, um culto a um *eu* autocentrado e não a possibilidade de se abrir para o desenvolvimento de novas relações, para os modos de escapar dos processos de normatização e docilização de si.

Por outro lado, a aproximação da cena contemporânea com as práticas do *cuidado de si* diz respeito ao uso da experiência pessoal não para revelar um *eu* essencial e libertar uma

realidade oculta do *eu*. Representa um caminho para produzir novas formas, novas possibilidades, novas relações consigo mesmo e com o mundo. Neste sentido, mais do que realizar apenas um registro do eu, narrar a si mesmo recria e performa o próprio sujeito, constituindo uma espécie de laboratório de produção de “eus” – possíveis, impossíveis, reais, imaginários, virtuais e/ou ficcionais – e, portanto, de modos de estar, perceber e conhecer o mundo. Quando afirmamos anteriormente que “Laura” possibilita a Fabrício Moser colocar um quadro que faltava na parede ou germinar um galho da sua árvore genealógica, colocávamos que este movimento significa uma restauração do passado. Moser não conheceu sua avó, sentia uma ausência em sua vida. A sua experiência como neto era pela metade, como ele afirma no espetáculo, pois só tinha convivido com a mãe de seu pai. Investigar a morte e a vida de Laura correspondia a uma tentativa de preencher esse vazio. Porém, mais do que um olhar sobre o passado, de um desejo por encontrar a “verdade”, a “essência” do passado e uma tentativa de escrevê-lo na cena, o movimento realizado pelo ator – e, também, por outros artistas que se propõem a narrar a si mesmo – pode ser entendido como uma possibilidade de imaginar e (re)criar a si mesmo. Ao perguntar o que da avó Laura existe nele, o artista elabora a si mesmo. Existem infinitas Lauras: as das diversas memórias dos parentes e amigos que conheceram; as que Moser imagina; as que performa a cada noite. E, para cada Laura, um novo Moser. Não um “Moser oculto”, um “Moser-essência”, que necessita ser retirado de sua interioridade e revelado. Mas novos Mosers elaborados, imaginados, (re)criados. Portanto, entende-se, aqui, a elaboração de si mesmo, a partir de uma prática de *cuidado de si*, como um processo constante de criação e imaginação de novas subjetividades possíveis. No final deste capítulo, veremos como o entendimento do conceito de *autoficção*, que propõe este trabalho, aproxima-se e retoma a ideia de elaboração de si, presente nas práticas do *cuidado de si*.

A potência poética de elaboração do “eu” e das relações com o si mesmo a partir das narrativas vivenciais, no teatro, não acontece apenas com os artistas envolvidos no processo de criação. O espectador também passa a atuar sobre si. Para Moser, isso é resultado da empatia, de “um mecanismo genuinamente teatral” (MOSER, 2018). Ou seja, o espectador enxerga no outro aquilo que também já viveu ou pode viver e se encoraja a também se colocar em um lugar de risco, como atesta a experiência em “Duo Sobre Desvios”, quando o ator se surpreendia com as ações e as narrativas dos espectadores.

As pessoas soltando alianças de ouro na peça. As pessoas voltando com malas. Então, o que parecia um pretenso jogo dentro da peça, que ia preencher um momento da dramaturgia, se tornou um mecanismo muito interessante. O menino entrou lá e tirou a cueca na frente de todo mundo, abandonou a cueca. As pessoas chorando e contando as histórias. Aquele momento era muito

legal, de ver aquele efeito teatral acontecendo no espectador. Então, eu acho que isso foi uma coisa que fui vendo no Duo. (...) no momento em que a gente abria para o público: *pá!* (sic), alguma coisa acontecia; a gente fazia e quando via falava: ‘meu Deus, chega das pessoas falarem, porque a peça tem que acabar. Já faz uma hora que a gente está aqui!’ (IBIDEM).

Esse movimento transbordou para além do próprio espetáculo. Moser conta que criaram um dossiê com cerca de cinquenta comentários e depoimentos de espectadores. Nele, relatavam que chegavam em casa e criavam poemas, músicas, desenhos a partir do questionamento suscitado pelo espetáculo: “como celebrar o abandono?”. Em outros casos, separavam roupas, objetos ou escreviam uma lista de problemas que desejavam abandonar. Para o ator isso era algo totalmente novo na relação com o público que, segundo ele, era capaz de transformar a sua própria história. Isso também foi um dos motivos para a criação de “Laura”. Com o espetáculo sobre a avó e a pergunta sobre “o que das avós existe em nós?”, o ator percebeu uma tomada de decisão, “um movimento concreto em direção à ação” (IBIDEM). Muitas pessoas diziam que nunca tinham se perguntado ou pensado sobre a avó que nunca conheceram, ou decidiam, ao sair da peça, ir direto para casa e dar um abraço forte na avó. Obviamente esta não parece ser uma característica exclusiva de espetáculos criados a partir das narrativas de si, nem que todos eles produzem essa relação com o espectador. Mas, essa produção de empatia e de ação no outro é algo caro ao trabalho de Moser que investe na relação com os espectadores, trazendo-os para cena, perguntando e ouvindo deles o que das avós existem neles ou se já vivenciaram alguma morte trágica na família.

Outra prática fundamental no *cuidado de si*, que encontramos no processo de criação de “Laura”, é a de escrever cartas. A partir da troca de correspondências estabelecia-se uma relação consigo mesmo e com o outro, uma troca de conselhos importantes para ambos, além de partilha de detalhes da vida cotidiana, das íntimas variações de saúde e humor, de pequenos desconfortos físicos, de movimentos do espírito, de leituras e reflexões sobre algum evento. Foucault, ao citar as cartas de Sêneca, afirma que elas evocavam dois princípios fundamentais. Primeiramente, o *cuidado de si* é um trabalho permanente, constante, sem fim, no qual nunca se é jovem ou velho demais para começar. O outro princípio lembra que “sempre se precisa da ajuda de outro na elaboração da alma sobre si mesmo” (KLINGER, 2012, p. 24). Nas práticas de *cuidado de si*, a presença do outro é fundamental. Seja o mestre, que será uma autoridade e que guiará a formação e a elaboração permanente do sujeito, seja aquele outro, o destinatário em uma comunicação epistolar.

A carta é alguma coisa mais que um adestramento de si mesmo pela escrita: ela torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem a envia. Escrever é ‘se

mostrar', se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo (KLINGER, 2012, p. 24).

Figura 4 – Fabrício Moser lendo carta do filho mais novo de Laura



Foto: Franz Mendes

Em uma carta, o sujeito mantém uma relação consigo mesmo e, ao mesmo tempo, com um outro qualquer, que pode ser um amigo, um professor, um amante, um parente. Foucault afirma que, na medida que a prática de troca de cartas se propagava, a experiência do si mesmo, em virtude deste fato, também se intensificava e ampliava. “O si mesmo tornou-se um campo de observação” (FOUCAULT, 2015, p. 96). Trocar correspondências é uma prática bastante utilizada por Moser em “Laura”. No contexto contemporâneo, escrever uma carta também transborda para além do objeto carta. A correspondência pode ser via *e-mail*, telefone ou celular, via *Whatsapp* ou *Skype*. No espetáculo, Moser torna presente as diversas vozes, com quem se comunicou durante a

montagem do espetáculo: áudios gravados, projeção de vídeos com entrevistas ou com a leitura de uma carta do filho mais novo de Laura⁶— todos esses documentos trazem depoimentos acerca da avó Laura.

A presença e a ajuda do outro também são fundamentais no processo de criação de “Laura”. O espetáculo se inspira na experiência vivencial de Fabrício Moser; além de ter direção e atuação do ator, é construído com a colaboração artística de outras seis pessoas: Ana

⁶ Segundo Fabrício Moser, Laura teve oito filhos. Mas, não se sabe se a filha mais velha era, de fato, filha dela, pois na certidão de óbito constam apenas sete filhos.

Paula Brasil, Cadu Cinelli, Francisco Taunay, Gabriela Lírio, Nathália Mello e Rafael Cal. Moser imaginava que trabalhar com seis pessoas poderia gerar uma relação potente de criação. Desejava uma divisão entre três mulheres e três homens, na busca por equilibrar a energia, com ele sendo o sétimo componente. Esta organização respondia a um anseio por mudar a estrutura do trabalho. Para o ator, a estrutura tradicional, com funções bem definidas, está relacionada com uma forma de operar do mercado e tornava mais complexa a possibilidade de criar e chegar a um resultado final. Por outro lado, na estrutura de colaboração, para Fabrício, as pessoas participam devido ao desejo e ocupam organicamente as funções. Desta maneira, ele assume o trabalho e mesmo que algum dos colaboradores participe muito pouco, o processo de criação acontece. Para o ator, esse modo de funcionamento tem mais “relação com o olhar do artista de teatro e não de uma função do teatro” (MOSER, 2019). Este processo, tal como as vozes dos familiares e amigos, também aparece em cena em forma de áudios – são conselhos, pensamentos, orientações, sonhos, convites, ideias, propostas, *insights*, entre outros. Em ambos os casos – familiares/amigos e artistas/colaboradores – são vozes e discursos que auxiliam Moser em sua investigação, na criação de “Laura” e na elaboração e constituição permanente de si mesmo. Por outro lado, o ator oferece, expõe, torna presente, na cena as diversas vozes que o ajudam a criar as possíveis Lauras.

Esta relação com um “eu” que está em constante formação e que pode ser criado e elaborado através da escrita e da narrativa de si nem sempre se constitui de maneira clara e óbvia para os sujeitos. De acordo com Foucault, na passagem da cultura pagã à cristã, a sociedade perdeu o contato com os princípios do *cuidado de si* e o que passou a guiar o pensamento foi outro preceito da Antiguidade: *o conhece-te a ti mesmo*. O Cristianismo separa o mundo celeste do terreno, construindo outro modelo de subjetividade. O pensamento liga-se, a partir de então, a uma forma de sacrifício, a uma renúncia ao mundo terreno, sendo que “a renúncia de si é o objetivo maior de trabalho que nós devemos realizar sobre nós mesmos” (FOUCAULT, 2015, p. 98). O sujeito é forjado diante de um Deus impessoal, onipotente e onipresente. As escritas de si, exemplificadas pelas “Confissões”, de Santo Agostinho, são uma forma do sujeito apresentar para esta divindade o balanço da alma: seus atos, seus pensamentos e suas intenções. A subjetividade está relacionada à ideia de verdade. A técnica fundamental da escrita e da construção de si, neste contexto, é a confissão, “como caminho para a ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina” (KLINGER, 2012, p. 25). A partir desse momento, a nova moral, vinculada ao ascetismo cristão, vai afirmar e lembrar constantemente que o *eu* é algo que se deve renunciar. O *cuidado de si*, neste contexto, passa a

ser considerado como suspeito, imoral, egoísta. Por outro lado, *conhecer-se a si mesmo* aparece como um caminho para renunciar a si mesmo.

Além do ascetismo cristão, Foucault ainda aponta outras razões para o afastamento e esquecimento da ideia do *cuidado de si* como elaboração do si mesmo. A primeira é que as práticas e técnicas do *cuidado de si* foram integradas a “estruturas de autoridade e de disciplina, ou substituídas e transformadas pela opinião pública, as mídias de massa, as técnicas de exame (...), de sorte que a cultura de si é agora imposta às pessoas pelos outros e perdeu sua independência” (FOUCAULT, 2015, p. 98). A segunda razão é que as ciências humanas passaram a supor que a principal relação com o si era e devia ser por meio do conhecimento. Por fim, Foucault aponta que as pessoas passaram a acreditar que o que se deve fazer é revelar, libertar, desenterrar o *eu*, que estaria oculto, escondido. Todo esse processo vai afastando os sujeitos do *cuidado de si* e de seu potencial de criação de novos tipos de *eu* e de novas relações com o si mesmo, como afirma Foucault.

No Renascimento e na Reforma, os dogmas cristãos começam a ser desconstruídos e, assim, o homem volta a ter interesse por se ver como é; e este movimento impulsiona a autorrepresentação que se tornará prática sistemática, mais à frente no século XVIII. “Os Ensaaios”, de Montaigne, escrito em 1580, é exemplar neste contexto. Desprovida de obediência, a doutrina cristã de renúncia ao *eu* consagra o direito do sujeito individual de expressar sua experiência pessoal no mundo, Elizabeth Duque Estrada (2009), em “Devires Autobiográficos”, aponta que tal processo é fruto da emergência da cultura renascentista humanista,

que se seguiu à desintegração do sistema feudal, quando a rígida hierarquia que se dissolveu diante da profunda reorientação das relações sociais, econômicas, políticas, religiosas, etc., e se estabeleceu uma nova ordem, não mais baseada no poder divino, mas no reconhecimento da identidade em função das dinâmicas próprias à vida social (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 119).

O sujeito se encontra no meio da secularização do pensamento: altera-se a perspectiva do homem diante do universo através da Revolução Copernicana, do empirismo de Francis Bacon e o racionalismo cartesiano. A expansão dos limites geográficos e culturais tornou o homem dos séculos XV e XVI incapaz de reconhecer seus contornos e a unidade do si mesmo. Os relatos autobiográficos passam ser utilizados como estratégia para se reintegrar, se reorganizar, recuperar certa unidade do si mesmo – mesmo que imaginária. Assim,

o homem europeu do século XVI encontrou na autobiografia um refúgio para o seu espanto e desorientação diante de um mundo que parecia ter saído dos eixos, onde novidades de toda espécie, trazidas de remotas regiões da África,

Ásia e América, passaram a circular em suas vidas cotidianas, exigindo algum tipo de assimilação (IBIDEM, p. 120).

Apesar desse movimento de expansão de escritas de si, Duque-Estrada lembra que a maioria delas ainda não era escrita para ser publicada. Montaigne se dirige ao seu leitor afirmando que só escreveu para ele mesmo e para alguns íntimos. Destinavam-se apenas para o *eu* se estabilizar, alcançar alguma permanência, preservar-se e se defender diante de um mundo cheio de incerteza e em intensa transformação.

Em 1782, Jean-Jacques Rousseau escreve as suas “Confissões”, que será considerada como marco inicial da escrita autobiográfica tradicional. O filósofo francês promete fidelidade absoluta em sua escrita, mostrando-se inteira e sinceramente ao leitor. Neste período, as autobiografias passam a ser publicadas, comercializadas e apresentam um caráter de exemplaridade. Este movimento acompanha a consolidação do modo capitalista de produção e a configuração da organização burguesa da vida. O “eu” acredita possuir a si mesmo e poder se apresentar e se confessar em sua verdade. No século XVIII, o pensamento cartesiano já está estabelecido. “Penso, logo existo” (DESCARTES, 2001, p. 38), afirma René Descartes no século XVII, no “Discurso sobre o Método”. Na sequência, no mesmo livro, o filósofo continua: “reconheci que eu era uma substância, cuja única essência ou natureza é pensar, e que, para existir, não necessita de nenhum lugar nem depende de coisa alguma material” (IBIDEM, p. 38/39). Acredita, assim, na existência de um *eu* substância, essência, autocentrado, autêntico, que se faz por si mesmo, exterior à linguagem – linguagem esta que serviria apenas como meio de expressão e transmissão de sentido das experiências vividas anteriormente à escrita. Para Leonor Arfuch (2010), em “O espaço biográfico”, nas “Confissões”,

O surgimento dessa voz autorreferencial (‘Eu, só’), sua ‘primeiridade’ (‘Acometo um empreendimento que jamais teve exemplo’), a promessa de uma fidelidade absoluta (‘Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu’) e a percepção aguda de um *outro* como destinatário, cuja adesão é incerta (‘Quem quer que sejais... Conjuro-vos... a não escamotear a honra de minha memória, o único momento seguro de meu caráter que não foi desfigurado por meus inimigos’), traçavam com veemência a topografia do espaço autobiográfico moderno (ARFUCH, 2010, p.48-49).

A escrita autobiográfica seria, assim, gerada por um “movimento retrospectivo, de percurso dos conteúdos das experiências determinantes de uma vida, que se mostra como uma totalidade de sentido concluída até o momento da narrativa” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p.156-157). Segundo Janaína Leite, o modelo de representação autobiográfico tradicional pode ser analisado através do conceito de *Bildung* (formação), proposto pelos filósofos da escola

iluminista alemã, que corresponderia ao movimento de formação de si, no qual o sujeito revela como se tornou o que é naquele momento, através de uma perspectiva teleológica. Leite lembra ainda que, nos tempos atuais, como a sociedade ainda apresenta valores e princípios modernos, este modelo ainda é exemplar para a maioria das escritas de si.

Não à toa, grande parte das autobiografias corresponde exatamente a essa teleologia: o que acompanhamos é a passagem de um estágio a outro em que, depois de tantos erros, desafios, desilusões e, finalmente, após a *superação*, atinge-se uma virada do conhecimento na qual torna-se possível a verdadeira realização de si (LEITE, 2014, p. 18).

Podemos encontrar este modelo no trabalho do teórico francês Philippe Lejeune que, a partir dos anos 1970, dedica-se a buscar uma definição possível para o gênero autobiográfico. Porém, este modelo será alvo de muitas críticas do pensamento contemporâneo, que compreende o *eu* como construção, processo, despossuído de si e relacional; e toda narrativa de si como um ato performativo e ficcional. A escrita autobiográfica tradicional é vista com desconfiança e o conceito de autoficção ganha força. Neste percurso, que analisaremos na sequência, as narrativas de si voltam a se aproximar daquela ideia presente no *cuidado de si* apresentado por Foucault: o *eu* não é algo sobre o que se escreve e/ou se narra, mas algo que é elaborado, construído, produzido no próprio ato da escrita e/ou narrativa.

1.2. Do pacto à impossibilidade autobiográfica

Na década de 1970, o teórico francês Philippe Lejeune dá início a uma pesquisa e a uma série de reflexões que durarão mais de trinta anos. A partir da análise de textos autobiográficos, sob a perspectiva da tradição iniciada por Rousseau e suas “Confissões”, Lejeune objetiva realizar um inventário de autobiografias, entendendo o funcionamento delas e, assim, legitimar o gênero, retirando-o da marginalidade dos estudos literários. Por esse motivo, como uma estratégia de defesa dos escritos autobiográficos, produz uma definição dogmática e normativa, principalmente nos textos escritos em seus primeiros anos da pesquisa. Entretanto, com a sequência da pesquisa, o pesquisador tenta corrigir suas primeiras abordagens, preenchendo as lacunas e levantando novas problemáticas e hipóteses para a escrita autobiográfica. Ao ampliá-la associando-a à dimensão de um fato cultural, Lejeune se interessa por relatos do homem comum ou autobiografias daqueles que não escrevem. Desloca seu foco de interesse para outros formatos de escrita de si, mais ligados ao cotidiano: o diário e, depois, sua evolução para o espaço da Internet no formato de *blogs*. Os textos produzidos por Lejeune, em mais de três

décadas de estudos, foram reunidos e publicados no livro “O Pacto Autobiográfico” (2008) e constitui uma das principais referências no estudo do gênero.

Em seu primeiro capítulo, cujo título é homônimo ao do livro, Lejeune inicia com a seguinte pergunta norteadora de toda a reflexão empreendida pelo autor: “Seria possível definir a autobiografia?” (LEJEUNE, 2008, p. 13). Para respondê-la, procurou se colocar sob a perspectiva do leitor, visando a encontrar uma ordem em um conjunto de textos publicados, que têm em comum o fato de contar a vida de alguém e, assim, encontrar o seu funcionamento. E qual a resposta dada por Lejeune? A autobiografia corresponderia a “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (IBIDEM, p. 14). Para o teórico, uma autobiografia deveria preencher as seguintes condições: a forma da linguagem em narrativa e prosa; o assunto tratado deveria ser a vida particular e história da personalidade; o autor deveria ser uma pessoa real e idêntica ao narrador; e o narrador, por sua vez, deveria ter a mesma identidade do personagem principal e apresentar uma perspectiva retroativa da narrativa. Quando uma escrita não satisfaz um destes itens, acaba se enquadrando em algum gênero vizinho, como memória, biografia, romance pessoal, entre outros. Lejeune, porém, em determinado momento, flexibiliza a definição:

É óbvio que essas categorias não são absolutamente rigorosas (...). O texto deve ser principalmente uma narrativa, mas sabe-se da importância do discurso na narração autobiográfica; a perspectiva, principalmente retrospectiva: isto não exclui nem seções de auto-retrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. (IBIDEM, p. 15).

Entretanto, em relação ao grau de identidade entre autor, narrador e protagonista, o autor é extremamente rigoroso: a identidade existiria ou não. Não há meio termo, é questão de tudo ou nada. A autobiografia, para Lejeune, pressupõe um pacto autobiográfico: a identidade do nome entre as três instâncias - o autor, o narrador e o protagonista - deve ser a mesma. Tal pacto permite afirmar ao leitor que a obra se refere a algo que realmente aconteceu. E mais: o objeto da narração aconteceu com uma pessoa “real”, que é o autor do livro, cujo nome próprio aparece na capa. De acordo com o teórico francês,

é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam (...). A criança fala de si mesma na terceira pessoa, chamando-se pelo próprio nome, bem antes de compreender que também pode utilizar a primeira pessoa. Em seguida, todos utilizam 'eu' para falar de si mas esse 'eu', para cada um, remeterá a um nome único que poderá, a qualquer momento, ser enunciado. Todas as identificações

(fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio (IBIDEM, p. 22).

O nome próprio, na capa do livro, marcaria a existência do autor e diz ao leitor que este autor é uma realidade extratextual verdadeira, sua existência pode ser verificada em cartório, ele se responsabiliza por aquilo que escreveu. O *pacto autobiográfico* pode se dar de várias formas: através do uso de títulos, como “história de minha vida” ou “uma autobiografia”; na seção inicial, no qual o autor/narrador assume o compromisso junto ao leitor, de forma que este não tenha dúvida que o eu-protagonista remete ao nome próprio escrito na capa do livro; ou, por fim, de modo patente, com o nome do narrador-personagem coincidindo com o do autor do livro. Lejeune afirma que o modo de leitura se modifica com a presença do *pacto autobiográfico*.

A problemática da autobiografia aqui proposta não está, pois, fundamentada na relação, estabelecida de fora, entre a referência extratextual e o texto - pois tal relação só poderia ser de semelhança e nada provaria. Ela tampouco está fundamentada na análise interna do funcionamento do texto, da estrutura ou dos aspectos do texto publicado, mas sim em uma análise, empreendida a partir de um enfoque global da publicação, do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia (IBIDEM, p. 45).

Ao usar as palavras pacto e contrato em seus textos, Lejeune corria o risco de ter o seu conceito entendido como um dogma. Mas, no seu percurso teórico, o autor faz questão de reforçar que o *pacto autobiográfico* não corresponde a um ato judicial homologado ou a uma lei que deve ser seguida a ferro e fogo. A partir de Paul Valéry, lembra que é ilusório julgar que exista uma relação de igualdade entre produtor, obra e consumidor, pois “essas três instâncias nunca participam do mesmo tempo de uma mesma experiência” (IBIDEM, p. 56). O pacto, por outro lado, parece, neste sentido, apresentar-se como um convite, como um jogo, que pode ou não ser aceito, jogado.

Dentro da cena contemporânea, o conceito de *pacto autobiográfico*, entendido como jogo, constitui uma boa chave de leitura para analisar a utilização das narrativas de si nos processos de criação. Por exemplo, em “Laura”, o autor é o ator. Ele está ali com seu nome próprio, apresentando documentos, objetos e imagens reais do seu acervo pessoal ou que compõem a história que está narrando. A cena da conversa entre Moser e sua mãe é um exemplo de como o *pacto autobiográfico* pode se estabelecer. Ali, revela que o que vai narrar no espetáculo é a sua própria história, a história de vida e de morte de sua avó Laura. Em diversos outros momentos, o *pacto* é renovado, seja com as entrevistas, nas quais os entrevistados chamam Fabrício Moser pelo nome próprio, seja por meio de cartas ou apresentação de

documentos reais (jornal, inquérito policial ou obituário). Também é com documentos, objetos, imagens e depoimentos que o *pacto* é proposto em “Luis-Antonio Gabriela”. Como afirmamos anteriormente, no espetáculo, Baskerville não está em cena, sendo representado por outro ator. O diretor está presente apenas como imagem em um vídeo projetado em que concede um depoimento, o que atesta o desejo de propor um *pacto*, que diz aos espectadores que aquela história é retirada da experiência de vida de um dos artistas envolvidos na criação. Este *pacto*, tal como em “Laura”, é uma proposta de jogo que os espectadores poderão ou não jogar.

O modelo de representação autobiográfica tradicional, inaugurado por Rousseau e investigado por Lejeune, acredita na possibilidade da escrita ou narrativa de si revelar a essência de um sujeito pleno e autocentrado. Confiando na transparência da linguagem e no nome próprio como garantia de autonomia e singularidade, os autores imaginam que a narrativa autobiográfica, de modo objetivo, seria capaz de realizar a representação total de algo que existiu no passado. Mesmo quando assumem a possibilidade do imaginário e da inventividade operarem no ato de relatar a si mesmo, destacam o desejo pela verdade que a autobiografia compartilha entre autores e leitores. Seria como se o modelo de narrativa de si operasse como um espelho plano: ao se olhar no espelho, o sujeito se vê tal como se é. Uma imagem familiar. Imagem de um “eu” completo que se reconheceria naquela imagem que ali aparece. O sujeito seria um ponto cartesiano no espaço-tempo que o espelho reflete em sua imagem e semelhança. Entretanto, mesmo o espelho sendo uma superfície na maior parte das vezes plana, ele nunca reflete o indivíduo tal como ele é porque as imagens produzidas são enantiomorfos, ou seja, quando elas se formam, ocorre uma inversão da direita para a esquerda. Pensar essa relação entre sujeito e a sua imagem será importante para pensarmos o caráter autoficcional das narrativas de si.

Figura 5 - Fabrício Moser em cena manipulando espelho



Foto: Ricardo Martins

O espelho é um objeto essencial em “Laura”. Logo em uma das primeiras cenas do espetáculo, um áudio toca e uma voz narra o seguinte sonho: a equipe de criação do espetáculo está reunida em uma casa qualquer. Não se sabe exatamente qual. De repente, uma pessoa diz que recebeu algo muito importante para o processo. Todos ficam curiosos e, depois, quando o objeto entra na sala, surpreendem-se ao perceber que se tratava do corpo de Laura. Enquanto escutamos a narração do sonho acima, Moser, em cena, executa uma composição corporal com um objeto envolvido em um saco preto. Quando a voz do sonho revela que o objeto é, na verdade, o corpo de Laura, o ator retira um espelho de dentro do saco preto. A música “Debaixo d’Água”, de Maria Bethânia, é executada e ele inicia uma coreografia com o espelho. A partir daí, durante todo o espetáculo, o espelho estará presente como um objeto executando sua função de reflexo de luz e produção/ressignificação de imagens. Para Moser,

O espelho é uma grande chave da peça. Depois que ele apareceu e que o objeto passou a ser ressignificado dentro da dramaturgia da peça, ele adquiriu uma importância enorme. Porque ele é um portal, uma máscara. Ele é uma coroa de flores. Ele vai no decorrer da peça adquirindo vários sentidos. Ele é o meu duplo. Ele pode ser a minha avó. Pode ser os vários personagens que, através do reflexo, eu assumo me olhando no espelho dentro do jogo teatral (MOSER, 2018).

Quando Moser recebe o espelho, durante o processo de criação, passa a reunir referências textuais e imagéticas para auxiliá-lo na construção do espetáculo. Investiga o Mito

de Narciso, “O Estranho”, de Freud, “O espelho”, de Machado de Assis, “Sobre Espelhos e outros ensaios”, de Umberto Eco. Assiste filmes de Ettore Scola e Andrei Tarkovski. Inspira-se nas obras de artistas, como a performer Ana Mendieta e a fotógrafa Francesca Woodman. Além disso, mergulha em diversas simbologias referentes ao espelho.

O espelho é um símbolo solar, na medida em que reflete a inteligência suprema, mas também é um símbolo lunar porque a lua funciona como espelho da luz do sol. Espelho símbolo da pureza, da verdade, da sinceridade, traduz o verdadeiro conteúdo dos corações dos homens e também sua consciência. O espelho é também sinal de sabedoria, conhecimento, iluminação no oriente. Instrumento de adivinhação, pois permite ver além da realidade aparente. O espelho é usado no julgamento dos mortos na tradição hindu-budista. Nas lendas tem a função adivinhatória de prever o futuro. Espelho mágico. Como também do próprio ‘espelho, espelho meu’ (IBIDEM).

A partir destas referências, em especial a obra de Woodman e a ideia do espelho como um portal e símbolo de nascimento, Moser, acompanhado de algumas colaboradoras, esteve na Praia Vermelha, no bairro da Urca, no Rio de Janeiro, e se lançou nas águas com o espelho. A pesquisa foi registrada em fotos por Nathália Mello. As poses das fotos foram ponto de partida para alimentar a criação de novas imagens com o espelho. É deste dia, por exemplo, que surgiu, para ele, a imagem do espelho como máscara ou como parte do corpo (rosto e barriga, por exemplo). As investigações com as ondas do mar trouxeram também a coreografia que é realizada na cena descrita anteriormente. De acordo com o ator, “a coreografia não tem uma estrutura cristalizada. É uma cena cuja ideia é reviver aquele dia, o jogo do corpo com as ondas, com o espelho, atravessando a busca por Laura” (MOSER, 2019). O

Figura 6 - Fabrício Moser em experimentação com espelho na Praia da Urca



Foto: Nathália Mello

espelho, nesta cena, na coreografia com a água, assume uma posição que Moser compreende como sendo a do nascimento.

A relação que o artista estabelece com o espelho não corresponde àquela que poderíamos tomar como análoga à escrita autobiográfica tradicional. “O Fabrício-ator trabalhando sobre a história do Fabrício-sujeito e o Fabrício-sujeito influenciando o Fabrício-ator. (...) eu enxergo no espelho o grande símbolo dessa duplicidade” (MOSER, 2018), afirma ele. Nesse sentido, “o espelho é uma tentativa, é um objeto que, através das possibilidades de duplicidade, vai se desdobrando” (IBIDEM). O que o espelho produziria, portanto, são duplos. Ator e personagem não são idênticos, como seria de se esperar a partir do pensamento de Lejeune. O que o espelho refletiria são Outros, multiplicando suas vivências. Mais do que isso, é no espelho que o artista “entra” para encarnar e dar vida à própria avó. Moser é a sua avó e a sua avó é ele. Nesse momento, o espelho reflete a pergunta mote da criação do espetáculo: o que da avó Laura existe nele? E, na inversão, podemos nos perguntar, o que dele existe em sua avó Laura? A resposta a essas perguntas são as imagens que o espelho reflete e pode refletir. A ideia sobre a potência do espelho para produção de outros se aproxima da crítica contemporânea da subjetividade moderna, que vai gerar o pensamento sobre a narrativa de si como um gesto performativo e ficcional, no qual o sujeito se (re)cria no ato de narrar a si mesmo.

Ao analisar o trabalho de Lejeune, Duque-Estrada o define como uma “visão legislativa da autobiografia”, que “assume as noções de ‘pessoa real’, ‘vida individual’ e ‘história da personalidade’ como categorias autoevidentes e universais” e, portanto, a definição apresentaria um caráter de “anacronismo voluntário” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 50-51). Por sua vez, a autora propõe que o melhor modo de entender uma escrita autobiográfica seria “afirmando positivamente aquilo que ela não é e não pode ser, afirmando a sua impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa narrativa” (IBIDEM, p. 17). A concepção de um sujeito único e autocentrado e a crença numa exterioridade entre o “eu” e a linguagem, que serviria apenas como representação transparente de experiências vividas, são ideias que não se sustentam mais devido ao advento dos novos pensamentos críticos no século XX. Transformações que se deram como uma descontinuidade radical dos princípios e fundamentos que vigoravam na sociedade moderna. Duque-Estrada afirma que

a partir de uma tradição que se inicia com Nietzsche, Freud e Marx, percebe-se que o sujeito nunca esteve presente a si mesmo, que a relação a si é sempre uma relação heterogênea, a atualidade da autobiografia, a questão autobiográfica, se reconfigura de um tal modo que, ou bem ela se mostra como uma questão obsoleta na perspectiva do pensamento orientado por critérios de

verdade e objetividade, ou bem ela exige um novo modo de pensar que possa responder a sua radical atualidade (IBIDEM, p. 15).

Estes apontamentos tensionam a possibilidade da reprodução de si mesmo em uma narrativa. Assim, o espelho seria incapaz de refletir uma imagem de um “eu” completo e dado, pois este “eu” é uma ilusão. Não existe uma pessoa real, uma vida individual, uma essência escondida que a linguagem seja capaz de reconstituir. Nem mesmo o nome próprio, defendido por Lejeune, garantiria autonomia e singularidade. Gilles Deleuze (1974), em “A lógica do sentido”, lembra que

o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. Este saber é encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante. (...) Mas quando os substantivos e adjetivos começam a fundir, quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda identidade se perde para o eu, o mundo e Deus (DELEUZE, 1974, p. 3).

Judith Butler (2017), por sua vez, afirma que só é possível imaginar a produção do relato de si (ou de uma imagem de si) considerando o fracasso inerente a essa ação. A autora procura demonstrar, a partir da análise de autores como Adorno, Hegel, Foucault e Nietzsche, que o sujeito é desapossado de si e que qualquer representação de si está relacionada, de algum modo, com regimes de verdade, historicidades, normas e sociabilidades que não podem ser reconstruídas em narrativa. O “eu” não pertence a si mesmo, nem é uma essência ou uma substância, como estabelece o pensamento cartesiano. Reconhecer essa condição, esse limite, constitui uma oportunidade de abandonarmos a ideia do “eu” como um tipo de posse. O “eu” seria despossuído de si mesmo, não existiria nas profundezas, apenas em relação. Uma subjetividade, uma singularidade é um campo de forças atravessado pelo múltiplo. Um “eu” é sempre um nós. Fabrício Moser são muitos; é um nós. Quando ele olha no espelho a procura de sua avó Laura, o que aparece é um corpo contaminado, atravessado por inúmeros corpos e vozes de familiares e de conhecidos que narram inúmeras avós Lauras. Laura e Fabrício se multiplicam em infinitos possíveis no espelho. A imagem que o espelho reflete e produz é gerada constantemente. Uma nova possibilidade é criada a cada instante que se olha no espelho, a cada vez que se narra ou que se performa o “si mesmo”.

1.3. Narrativa de si como Autoficção

O “eu” e o “si mesmo” não podem ser considerados “essências” como imagina o pensamento cartesiano; nem são garantidos por um nome próprio que é mantido por um saber, por substantivos e adjetivos com os quais manteria uma relação constante, como deseja Lejeune. São campos de força que estão em processo de criação e elaboração constante. Nessa perspectiva, é condição estar frente a frente, ou seja, o caráter especular é fator fundamental nas narrativas de si. Leonor Arfuch aponta que elas acontecem em tensão constante com “o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que [o sujeito] é chamado a ter” (ARFUCH, 2010, p. 80). Nesse chamamento, atravessam vetores de desejo, afeto e determinações sociais, que tornam o sujeito suscetível de **autocriação**. Serão muitos os motivos que transformam uma experiência de vida em narrativa de si para o outro. O fato é que toda e qualquer narrativa de si é composta por estratégias utilizadas na construção do relato e, portanto, da subjetividade, no qual o Outro – real ou imaginário, individual ou coletivo – ocupa um lugar fundamental. Aquele que se narra é chamado a se posicionar em relação a este Outro, operando as seguintes perguntas: “para quem estou atuando este papel?”. Impossível pensar uma narrativa de si sem questionar “quem fala?” e “para quem se fala?”. Toda construção do *eu* se faz a partir dessa relação dialógica e relacional. Sobre essa questão, Judith Butler (2017) afirma que

contar a história de si mesmo já é agir, pois contar é um tipo de ação, executada com um destinatário, geral ou específico, com uma característica implícita. É uma ação voltada para o outro, bem como uma ação que exige um outro, na qual um outro se pressupõe. O outro, portanto, está dentro da minha ação de contar; não se trata apenas de uma questão de transmitir uma informação para um outro que está ali, mais além de mim, querendo saber. Ao contrário, o ato de contar realiza uma ação que pressupõe um Outro, postula e elabora o outro, é dada ao outro ou em virtude do outro, antes do fornecimento de qualquer informação (BUTLER, 2017, p. 106-107).

Ao compreender, portanto, que o “eu” não é essência, nem dado, mas é construção, criação, relação, lembramos que toda narrativa de si pode vir a ser ato performativo. Butler lembra que em um relato de si mesmo, o sujeito encena o *si mesmo*. “O eu narrativo é reconstituído no momento que é evocado na própria narrativa. Paradoxalmente, essa evocação é um **ato performativo** e não narrativo, mesmo quando funciona como ponto de apoio para a narrativa” (IBIDEM, p. 89). O que a autora afirma é que ao relatar a si mesmo, o sujeito está elaborando o “eu” e o posicionando em relação a uma audiência, ou seja, a um Outro – real ou imaginário. Para Butler, narrar a si mesmo “não é contar uma história sobre ele, mesmo que ‘contar’ continue sendo parte do que faço” (IBIDEM, p. 89).

No teatro, narrar a si mesmo está exposto àquilo pelo qual as artes da cena mais se diferenciam de outras linguagens: atores e espectadores compartilham o mesmo espaço-tempo. Davi Giordano (2014) lembra que os atores contam “sobre si mesmos *para* e *com* os espectadores. A qualidade da presença viva permite que o *performer* e o espectador compartilhem num ritual teatral afetos, subjetividades, experiências e reflexões” (GIORDANO, 2014, p. 57). Em nenhum momento, Moser procura esconder este caráter relacional e a

Figura 7 - Fabrício Moser mostrando capa de jornal com notícia da morte de Laura.



Foto: Raique Moura Dias

performatividade de sua narrativa, dando à “Laura” um aspecto de transparência e de neutralidade. Pelo contrário, ele assume o caráter relacional da narrativa de si e radicaliza o jogo com o espectador, que escolhe, em determinados momentos, qual caminho quer que a cena siga, fazendo com que outras possibilidades fiquem de fora. Em determinada situação, o ator pergunta se os espectadores querem que ele mostre o jornal com a notícia da morte da avó na capa ou o inquérito policial e o laudo da morte. Este mecanismo também é utilizado quando, encarnando a figura da avó em cena, pergunta se os espectadores querem um benzimento, uma leitura de cartas

do tarô ou um chá de ervas. O que não é escolhido, não é revelado ou executado. O espectador escolhe para onde quer “mirar o espelho”.

Como afirma Butler, se narrar a si mesmo não é contar a história de si mesmo, mas um ato performativo, então, narrar a si mesmo não é dar forma a algo vivido no passado. O passado só pode existir enquanto construção e não como algo que se pode buscar em uma caixinha e se revelar em alguma forma. Segundo Gilles Deleuze (s/a), em “Literatura e Vida”,

decerto que escrever não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. A literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o

inacabado (...). Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida (DELEUZE, s/a, s/p).

Do mesmo modo, o ato de escrever/narrar a si mesmo também tem que ver com o informe, com o inacabado e é uma questão de devir. E, se é devir, não se trata de um presente dando conta de um passado. O devir, como nos lembra Deleuze (1974), em “A Lógica do Sentido”, “furta-se ao presente” e “na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro” (DELEUZE, 1974, p. 1). O sujeito, na narrativa, constrói-se e desconstrói-se ao mesmo tempo e não é capaz de atingir uma possível representação final de si mesmo. O sujeito torna-se, ele mesmo, um devir ao não atingir uma forma. O espelho (ou uma narrativa de si qualquer) não reflete uma imitação, uma identificação, mas um espaço de indiscernibilidade, de produção de diferença. Para Deleuze, se escrever corresponde a devir algo diferente de um escritor, pode-se pensar que escrever/narrar a si mesmo é também sempre devir; outra coisa diferente de si mesmo. Portanto, o *si mesmo* que o espelho reflete será sempre um outro, um não-idêntico, em diferença. Esse aspecto da narrativa de si faz com que espetáculos que fazem uso das experiências de vida dos artistas se transformem constantemente e ganhem várias versões. Sobre “Laura”, Moser afirma que, mesmo que a peça continue com a estrutura básica, ele identifica cerca de quatro versões. A cada vez que realiza uma nova temporada, as cenas são buriladas. “Uma coisa que Laura também me mostrou, enquanto artista, é o risco do teatro e a incapacidade de repeti-lo tal qual. Então, assim, as memórias que vem a cada noite não são as mesmas. (...) elas também influenciam na forma, no tom que eu dou” (MOSER, 2019).

Nenhuma narrativa autobiográfica pode, assim, ser considerada como operadora de um elo final, de um marco zero, de uma representação e identificação total. Arfuch afirma, de maneira aproximada a Deleuze, que “a narração de uma vida, longe de vir a ‘representar’ algo já existente, impõe sua forma (e seu sentido) à vida mesma” (ARFUCH, 2010, p. 30). Uma narrativa de si sempre constrói a vida no ato de narrar. Ao invés de se perguntar “quem sou eu?”, o questionamento que guia a criação seria “como me represento a mim mesmo?”. Mais importante que a verdade dos fatos seriam, segundo a autora, as estratégias utilizadas nas narrativas de si. Toda narrativa autobiográfica é ficcional – entendendo ficção como construção –, pois dá ordem a vida, que é, por natureza, caótica. Mas, essa ordem é apenas uma ordem possível. Não pode nunca atingir uma totalidade de sentido para a narrativa. O narrar é sempre um ato em devir.

Na entrevista com Moser, o ator mostrou os diversos organogramas que fazia na tentativa de descobrir a estrutura do espetáculo. Era um modo, como ele afirma, de descobrir jogos, entender o modo de operação da peça, de conectar as coisas que não pareciam ter relação. Nos organogramas, eram colocadas diversas informações e referências, além de desenhos com diversas ideias para o cenário. Na transcrição da entrevista (APÊNDICE I), é possível vê-lo tentando ler os organogramas e resgatar, de certa maneira, o modo como o pensamento e as memórias dele operaram na criação. O organograma é uma estratégia adotada pelo ator no processo de criação do espetáculo.

Eu acho que essa forma de conexão, de organograma, ajudou e muito a tomar decisões e misturar as coisas na cena. A própria sobreposição das falas. (...). No início, a própria colocação dos áudios, das falas em áudio, por cima da música do Teixeira, mostra um pouco disso e que, na verdade, a música do Teixeira e nem as falas, nada tem a ver, não teria a ver com a ação do louco de caminhar continuamente. Mas, daí parece que as coisas vão se encaixando organicamente através de uma justaposição. Coisas que pareciam não ter sentido, adquirem sentido, um novo sentido (MOSER, 2019).

O processo de construção da narrativa revela seu caráter ficcional. As escolhas estruturais realizadas pelo artista, através dos organogramas, acontecem muito mais por combinação e contágio, do que por um anseio de representação, de organização da história vivida, do passado e das memórias. O ator não busca uma narrativa na lógica do *Bildung*, ou seja, de como ele se tornou o que é, com início, meio e fim. Escapa da estrutura temporal clássica e vai descobrindo novos modos de narrativa e escritura, novas conexões e sentidos que eram inesperados e inimagináveis. A narração da vida e morte de Laura, realizada pelo ator, não representa ou conta algo que existiu simplesmente. Pelo contrário, seguindo o pensamento de Arfuch, vai impor forma e sentido à vida mesmo. Ordena algo que é caótico. “Laura” reflete esta estruturação a partir dos organogramas: através do encontro e da conexão de materiais (vídeos, áudios, músicas, objetos, documentos, imagens), como os descritos na citação acima; ou na própria configuração do cenário, exaustivamente desenhado e redesenhado por ele; ou na disposição dos objetos cênicos no palco. Logo ao entrar no teatro, os espectadores se deparam com vários objetos no chão. Antes, a ideia era a presença de uma mesa no qual estes objetos estariam dispostos. Com o tempo, a mesa se transformou no que o ator nomeia como “tabuleiro”, indo

parar no chão. Esse movimento foi gerado pela construção dos organogramas e o tabuleiro constitui, ele mesmo, uma forma de organograma no palco.

Figura 8 - Organização dos objetos no palco no início do espetáculo "Laura"



Foto: Karen Freitas

Outra referência que surge com os organogramas, fundamental na estruturação de “Laura”, é a das cartas do tarô. A partir da jornada do herói, dividida em partes por sete cartas, Moser criou sete situações para o espetáculo. Em cada uma delas, assumia a postura de uma determinada carta do tarô – o louco (que aparece na citação acima), o mago, a sacerdotisa, a imperatriz, o imperador, o papa/hierofante e os enamorados. As simbologias e as percepções que o ator tinha sobre cada uma das cartas eram escritas no organograma, assim como estão presentes no roteiro da peça escrita. São anotações que o motivaram a criar ações dentro de cada situação. Eis o exemplo de uma série de anotações presente em um dos organogramas:

Dois: o mago. A mesa, o espelho, as coisas. Adolescente, um louco caminho. Início. A caminhada espiritual. Objetos simbólicos. Coreografia do espelho. Já botei aqui na ordem, olha. Que vinha na sequência. Mesa e objetos simbólicos. Poder, material, bem, inteligência, isso aqui são coisas da carta do mago (MOSER, 2019).

Figura 9 - Fabrício Moser em cena no espetáculo “Laura”



Foto: Ricardo Martins

Os debates envolvendo as narrativas de si costumam ser polarizadas em um debate binário *ou/ou*. Rousseau e Lejeune acreditam na possibilidade de um sujeito se apresentar por completo em sua verdade através da autobiografia. A narrativa representaria a história da vida tal como transcorreu até o momento. Já outros pensadores contemporâneos, tais como Arfuch, Butler e Duque-Estrada, apontam para o caráter ficcional das narrativas de si. Parece ser relevante romper com esta divisão binária e investigar o que pode surgir no espaço *entre* uma coisa e outra: *entre* a vivência/experiência e a narrativa; *entre* o real e o ficcional; *entre* Moser/eu/nós e o espelho; *entre* a representação e o devir. Na busca pelo escape desta divisão binária, aproximamo-nos da ideia de *autoficção*, proposta pelo teórico e professor francês Serge Doubrovsky, na década de 1970.

O conceito surge, primeiramente, como resultado de um debate, iniciado nos anos 60, dentro do contexto literário norte-americano, no qual Doubrovsky lecionava. O debate colocava em oposição o romance tradicional realista de um lado, e as novas formas de narração antimimética do outro. O termo *novela* designaria os modelos mais ou menos ilusionistas e *ficção* era empregado para distinguir as novas escritas daquilo que os novos escritores consideram arcaísmo. Assim, a palavra ficção relacionava-se com um desejo de renovação na narração. Philippe Gasparini (2008), em seu livro “*Autofiction*” (“Autoficção”), dedicado a

analisar o conceito proposto por Doubrovsky, afirma que “as narrativas de ficção não se davam mais para refletir o real, mas, conforme a etimologia latina *fingere, fíctor*, para objetos construídos, feitos, esculpidos na matéria da linguagem” (GASPARINI, 2008, p. 10). Assim, sob essa ideia de *ficção* e renunciando o romance tradicional, surgirão novos gêneros como a ficção-científica, a metaficção, a transficção, a paraficção, a supreficção, a ficção de si, sobreficção, entre outros, como aponta Gasparini. Neste contexto, o termo *autoficção* surgirá para Doubrovsky para definir sua escrita.

O escritor francês também se utiliza do conceito como forma de responder às ideias lançadas por Philippe Lejeune acerca da autobiografia. Em 1975, é lançado o livro *O Pacto Autobiográfico*. Após ler a obra, Doubrovsky se instiga com uma questão levantada por Lejeune:

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente” (LEJEUNE, 2008, p. 31).

Tentando responder a esta questão, Doubrovsky lança, em 1977, o livro “*Fils*”, no qual o narrador tem o mesmo nome do autor, mas suas histórias são fictícias. E é na contracapa da obra que a palavra *autoficção* aparecerá pela primeira vez:

Autobiografia? Não. É um privilégio reservado aos importantes do mundo ao anoitecer de suas vidas e em um belo estilo. Ficção de eventos e de fatos estritamente reais; se quisermos autoficção, de ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo (DOUBROVSKY apud GASPARINI, p. 15).

Nesse fragmento, percebe-se que Doubrovsky introduz uma contradição: “ficção de eventos e fatos estritamente reais”. Diana Klinger lembra que Doubrovsky “entende a autoficção como uma *ficção de si* no sentido psicanalítico que o sujeito cria um ‘romance da sua vida’” (KLINGER, 2012, p. 46). Para a psicanálise, biografia e ficção não são oposição. “A (auto)biografia que se põe no lugar da cura é a ‘ficção’ que conta para o paciente como a história de sua vida” (IBIDEM, p. 47). Desse modo, Klinger está apontando o mesmo que Arfuch: a vida não é referência para a narrativa, mas ela se constrói no ato da narração. A escrita, nomeada como autoficção, não preexiste ao texto. Não se aproveita de um estoque de lembranças que seriam usadas para transcrevê-la. A proposta do escritor francês rompe com a tradição da autobiografia. Rousseau inaugura uma escrita de si que acredita em uma confiança transparente, vinda do fundo coração, natural, espontânea. Para Gasparini, Doubrovsky se aproveita destes clichês da autobiografia para ir além deles. “Longe de postular qualquer

espontaneidade estilística ilusória, ele anuncia uma linguagem inédita, ‘aventureira’, ‘fora da sabedoria e fora da sintaxe’” (GASPARINI, 2008, p. 21). É a troca da linguagem de uma aventura para a aventura da linguagem. As memórias são elaboradas pelo trabalho de escritura. “São as palavras que engendram as lembranças e não o inverso. A linguagem lhe dita sua vida” (IBIDEM, p. 28). O procedimento de escritura, proposto por Doubrovsky, é resultado de processo de pesquisa, de descoberta e, por fim, da criação de si.

Mas, “*Fils*” não seria apenas uma ficção. Não seria nem romance, nem autobiografia, mas algo que operaria *entre* estes dois espaços, “em uma referência incessante, em um lugar impossível e invisível em outro lugar do que na operação do texto” (DOUBROVSKY apud IBIDEM, p. 46). A estratégia narrativa de “*Fils*” desenvolve o conceito de *autoficção* que utilizamos para pensar a utilização das vivências e experiências dos artistas na cena contemporânea. De um lado, mobiliza a escrita autobiográfica e referencial, do outro a construção poética da linguagem, que vai problematizar a referência.

Autoficção, portanto, rompe com o binarismo *ou/ou* e se apresenta como um conceito híbrido e ambivalente que opera no espaço *entre* a vivência e a sua configuração em narrativa; *entre* o real e o ficcional; *entre* pessoa e a representação de si mesmo na cena. A representação de si ou dramatização de si supõe, afirma Klinger, “um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*” (KLINGER, 2012, p. 49). Para a autora, desse modo, não é possível pensar na coincidência entre sujeito real e sujeito textual como deseja Lejeune. “A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a *autoficção* como uma forma de *performance*” (IBIDEM, p. 49). A *performance* visaria, na concepção da autora, uma exposição radical de si mesmo, rompendo com a naturalização da autobiografia. Na *autoficção*, o sujeito é exibido e questionado. Desse modo, o próprio processo de construção da escritura e da subjetividade é colocado em cena. “Assim a obra de *autoficção* também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo de escrita” (IBIDEM, p. 51). A *autoficção* apresenta como referente o autor, mas não como pessoa biográfica. Porém, o autor como *personagem* construído no discurso, na própria narrativa. No ato teatral, é de se imaginar que essa construção se dá com uma camada a mais. Pois, se na literatura temos a ilusão do “ao vivo”, na cena, o ator, como *personagem*, constrói-se de fato ao vivo.

Figura 10 - Fabrício Moser performando a avó Laura jogando Tarô.



Foto: Raíque Moura Dias

Em “Laura”, Fabrício Moser está em cena, primeiramente, como “ele mesmo”. Não um “ele mesmo” essência ou idealizado, mas um “ele mesmo” que se produz no ato performativo e autoficcional da cena. Elaboração de si que, como já mostramos, é revelado e exibido na cena. Mas, o que está em jogo não é a sua própria *autoficção*, mas a de sua avó. Moser produz a si mesmo, revela a sua história por meio da recriação de sua avó. Para isso, representa, em alguns momentos, o papel da avó na cena. Há uma teatralidade na representação de si e de Laura. Um jogo de duplos constante. Moser e o duplo dele mesmo; Moser como duplo da avó. Performa a si mesmo e a avó, como personagens, na investigação da vida e da morte de Laura. Mas, no espaço *entre* “Moser” e seus duplos – “ele mesmo” e avó - existem uma infinidade de possibilidades. Este espaço *entre* é o campo de força no qual se dá a narrativa de si. A autoficcionalização não está nem em Moser, nem nos espelhos, nem no “si mesmo”, nem em Laura, nem no passado, nem na memória, nem na imaginação. Mas no espaço *entre*, que se forma no envio e reenvio constante de um lado ao outro. O ator performa um “si mesmo” e uma Laura que não existem anteriormente, a não ser sob uma forma ilusória, e que serão construídos, ao vivo, no aqui agora da cena, no encontro com os diversos espelhos. Isto corresponde a uma das potências poéticas da *autoficção* na cena contemporânea: gerar um espaço-tempo de questionamento e criação constante de novas subjetividades, de novos “eus” – possíveis,

impossíveis, reais e/ou imaginários. É um retorno, um reenvio da escrita/da narrativa de si entendida como prática de *cuidado de si*, tal como apresentamos no início do capítulo. Ao mesmo tempo, entender a *autoficção* como um ato performativo abre caminho para investigarmos como estes dois campos se encontraram e se alimentaram nas pesquisas cênicas, especialmente com o giro performativo e a busca pela irrupção do real na cena, a partir de meados do século XX, intensificado nos anos 90 e início dos 2000.

CAPÍTULO 2 – AUTOFICÇÃO E PERFORMATIVIDADE: A CRIAÇÃO DE CORPOS EM EXPERIÊNCIA



“A casa é sua

Por que não chega logo?” (ANTUNES; ORTINHO, 2009)

A *autoficção* constitui um ato performativo, na medida em que o ato de narrar a si mesmo recria não apenas a vida (ou parte dela) do sujeito, mas o próprio sujeito. Não existe a possibilidade de uma representação objetiva de um passado e nem a coincidência entre o sujeito que narra e o sujeito narrado, pois a representação de si constitui, como lembra Diana Klinger, a criação simultânea do autor, do narrador e do personagem. A autora considera a *autoficção* uma forma de performance, pois desnaturaliza o “eu” e o “si mesmo”, questionando-os radicalmente. O próprio processo de escritura e narração de si e a construção da subjetividade são expostos neste ato performativo.

Segundo Carmem Gadelha (2013), na virada do século XIX para o XX, “uma nova hermenêutica se fundamenta e nos coloca, com Marx, Nietzsche e Freud, sob o jugo de uma incômoda ferida narcísica: a consistência humana se define por interpretação de interpretação, numa infinita rede discursiva” (GADELHA, 2013, p. 169). Portanto, seria impossível chegar a um significado original. O “eu” organizado, ordenado, autocentrado e possuidor de si mesmo é desmontado. Impõe-se uma crise de representação na sociedade. Os princípios orientados por critérios de verdade e objetividade entram em crise. E quando isso acontece, os teatros naturalistas e realistas, erguidos sob estes fundamentos, também entram em crise.

Os naturalismos e os realismos buscavam alcançar a coerência entre a realidade e sua representação, apresentando como critério de verdade a crença em uma realidade objetiva. O real seria, nesta concepção, o mundo das coisas, incluindo homens, natureza e vida social e poderia ser percebido através da observação científica e isenta da vida, ou seja, dos métodos da ciência experimental em voga no período. Neste contexto, o escritor naturalista Émile Zola denuncia a obra de arte feita a partir de convenções idealistas do romantismo. Para ele, “a tarefa do escritor não é inventar, mas apoiar-se, como um cientista, no ‘método experimental’” (IBIDEM, p. 151). Na mesma linha, o ator e diretor francês André Antoine afirma que a atuação não deve ser declamatória e, assim, opta pelo concreto, pelo simples e o conciso em gestos, palavras e ações. Ao colocar homens e mulheres de carne e osso em cena, ele percebeu que

telões pintados e cenários de papelão não eram suficientes para constituir o espaço cenográfico desejado. Dessa forma, procurou fazer com que o efeito de realidade também fosse visível na construção visual da cena, introduzindo elementos entendidos como “reais” – pedaços de carne, por exemplo.

Estas propostas cênicas foram influenciadas diretamente pelo advento da fotografia, que refletia uma ideia de “verdade” na época. José Sanchez (2007) afirma que isso faz com que a cena realista, na tentativa de representar a realidade, inspirada pela fotografia, caminhasse para a imobilidade, o que “constituía inevitavelmente a negação igualmente do processo psíquico. Acaso então a vida não era real? Acaso a vida se situava no terreno do imaginário?” (SANCHEZ, 2007, p. 27, tradução nossa). A necessidade de incluir a vida em sua complexidade foi o motor para as pesquisas do encenador russo Constantin Stanislavski, para quem a realidade externa parecia insuficiente. Era necessário, portanto, encontrar a verossimilhança nos processos psíquicos. “Para Stanislavski, (...) o espiritual constituía uma dimensão irrenunciável do ser humano, que deveria encontrar também sua representação cênica” (IBIDEM, p. 30, tradução nossa).

O primeiro passo de sua pesquisa aconteceu com a exploração da memória emotiva, na qual os atores emprestavam suas emoções guardadas na memória para as personagens que representavam. Entretanto, Stanislavski percebeu que tal tarefa exigia um esforço imenso e resolveu buscar um novo caminho para construir com detalhes sua proposta de realismo. Dessa vez, não partiu dos atores, mas do exterior através do método de ações físicas. “Graças a ele, a vida apareceria em cena como resultado da acumulação de uma multitude de detalhes sensíveis que provocariam no ator como no espectador impressões que ativariam a emoção e o movimento psíquico” (IBIDEM, p. 31, tradução nossa). Stanislavski desejava materializar a realidade na cena, de modo que fosse impossível diferenciá-la da realidade efetiva. Através da criação de uma atmosfera proporcionada por um dispositivo visual e sonoro bem detalhado, de composição de gestos e movimentos e do ritmo de declamação dos atores, produzia-se o ambiente propício para a recriação do efeito de vida, para a percepção do transcurso da vida no interior da cena.

Mas é possível atingir os desejos visados pelos naturalismos ou realismos, ou seja, alcançar a coerência entre a realidade – objetiva, material, vivida ou psíquica – e a sua representação na cena? Sanchez, a partir da leitura de Pierre Bourdieu, lembra que o que entendemos como realidade já corresponde a uma ilusão compartilhada por uma coletividade, sendo “a representação ou composição em que a sociedade se concebe, que inclui o real, mas dispondo-o de um determinado modo” (IBIDEM, p. 37, tradução nossa). Maryvonne Saison

(1998), citando Barthes, lembra que a mimeses realizada pelo realismo é secundária. ““O realismo (mal nomeado, em todo caso, muitas vezes mal interpretado) não consiste em copiar o real, mas em copiar uma cópia (pintada) do real”” (BARTHES apud SAISON, 1998, p. 45, tradução nossa). As construções naturalistas ou realistas, portanto, apresentariam três níveis: o real; a realidade, a ilusão compartilhada ou a primeira cópia; e a representação em si, a ilusão ou cópia da cópia. A percepção desse caráter ilusório de qualquer realidade fez com que os artistas colocassem em xeque os modos de representação vigentes. Este questionamento acompanhava a crise global da representação baseada na ciência experimental e no empirismo como meio de apreensão objetiva da realidade. A realidade objetiva, que deveria ser representada nas cenas realistas e naturalistas, explodiu, tornou-se caótica, tornando impossível uma representação da realidade com sentido único, utópico, coerente. Cai a própria possibilidade da História, das grandes narrativas, como eixo narrativo linear, representativo de uma realidade.

O que pode ser o teatro quando não precisa ou não pode mais representar objetiva e cientificamente a realidade? A cena teatral entra no século XX com o desejo de responder a essa questão. Uma das principais tentativas de respostas é dada pelo ator e diretor francês Antonin Artaud, que a partir da década de 1920, propôs o rompimento com a representação, a destruição das estruturas e da organização clássica da representação, baseada na verossimilhança, na narrativa aristotélica e na ilusão. Visava a uma arte que fosse espaço-tempo de experiência compartilhada. Os seus anseios para o teatro influenciaram diversos artistas durante todo o século XX que pensaram modos de romper a representação e favorecer a irrupção do real na cena. Na segunda metade do século, o teatro foi se apropriando de elementos da performance e da performatividade, influenciado radicalmente pela poética artaudiana. A teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2013) nomeia este movimento de giro performativo, que tornou mais frequente a produção de trabalhos teatrais e performativos que priorizavam a criação de acontecimentos em detrimento de obras e produtos bem acabados. Muitas, tentam converter o espectador em participante de uma construção coletiva; outras, buscam ações diretas sobre espaços e tempos não convencionais. “As práticas cênicas, nesta última década, fazem eco desse interesse pelo real para além de sua conversão em signo, em elemento narrativo ou em imagem distorcida” (SANCHEZ, 2007, p. 16, tradução nossa). São propostas que se aproximam da performance, com incursões radicais de *performatividade* (FÉRAL, 2015) nas camadas simbólicas da cena e que se apresentam como processo, como encontro na experiência do aqui e agora, como acontecimento, como vivência, como partilha e comunhão de espaço-tempo.

Neste contexto, tornou-se frequente a presença de cenas autoficcionalis nas manifestações teatrais contemporâneas. Diana Klinger aproxima a *autoficção* na literatura da *performance* pelo seu caráter processual, de escritura sempre inacabada e por dar a ilusão do “ao vivo” ao leitor. A análise da autora é direcionada a práticas autoficcionalis a partir da literatura. Mas, como isso se dá no teatro, onde ator e espectador compartilham o aqui agora da experiência cênica? Obviamente, é essencial analisar esta questão dando atenção a um elemento fundamental para a cena: o corpo. Se na literatura, podemos pensar que a *autoficção* produz a subjetividade no processo de escritura, no teatro, o corpo não pode ser excluído e vivencia também a sua exposição, sua desnaturalização. Ele é o lugar onde se dá a experiência. A *autoficção* na cena teatral e performativa opera sob este corpo em experiência. É sob esta questão que este capítulo discorre a partir da análise do espetáculo “Casa Vazia”, dirigido por mim durante pesquisa de Iniciação Científica, no curso de Direção Teatral da UFRJ, sob orientação da prof. Dra. Gabriela Lírio e financiado com bolsa FAPERJ. Estreou em dezembro de 2014, no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, e depois realizou temporada no bairro de Santa Cruz, em agosto de 2016, contemplado pelo fomento Cidade Olímpica da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

Figura 11 - Espectadores durante edição de "Casa Vazia" no bairro de Santa Cruz, no Rio de Janeiro



Foto: Maíra Barillo

2.1. Casa Vazia: casa como corpo e espaço da experiência

“Uma casa, cinco atuentes, 24 horas: chegue quando puder, saia quando quiser”: essa era a sinopse de “Casa Vazia”. Experiência construída na zona de contágio e de tensão entre teatro e performance, o espetáculo buscava uma relação espaço-temporal não convencional, a radicalização da relação entre atrizes, atores e espectadores, além de não apresentar dramaturgia linear, aristotélica e fixa. Partiu-se das experiências vivenciais das atrizes e dos atores para a construção de materiais (verbais, imagéticos, sonoros e/ou corporais) que poderiam ser utilizados durante as vinte e quatro horas. Materiais que eram criados durante o processo de ensaio e durante as edições, na relação com a casa, na relação entre os atuentes e no encontro ao vivo, aqui e agora com os espectadores. Materiais que se cruzavam, se contaminavam, em uma escrita sempre processual, inacabada e que se fazia no aqui e agora do acontecimento. Nada era dado, tudo estava por se fazer, constituindo um ato performativo. A atriz Isabel Figueira define “‘Casa Vazia’ como um espaço múltiplo. Um espaço de experimentação. Um lugar onde tudo pode acontecer e, ao mesmo tempo, eu não consigo ver (...) a possibilidade de coisas bem definidas. Então, eu acho que é um emaranhado de possibilidades, de quebra de ideias” (FIGUEIRA, 2019).

O desejo de realizar “Casa Vazia” partiu do ator Ricardo Cabral. Entre julho e agosto de 2014, ele estava participando do programa “Physical Theater”, oferecido pelo “Stella Adler Studio os Acting”, em Nova Iorque, e que se destinava a estudar criações de trabalhos originais a partir do teatro físico. Durante este período, uma vez por semana, uma companhia de teatro que trabalhava com teatro físico era convidada para conversar sobre o seu trabalho.

Teve um cara que era de uma companhia chamada “Elevator Repair Service”. (...) ele estava falando como o espaço de ensaio influenciava o processo de criação para eles. Se eles usavam uma determinada sala e tinha uma porta a direita, eles usavam. (...) o ator não sai e fingi que saiu e fica ali no canto. Eles, de fato, usavam as coisas. E quando o cenógrafo vinha, ele vinha construindo o cenário em cima dessas relações que já tinham sido construídas com aquele espaço. Eu acho que foi a primeira vez que a pulga atrás da orelha sobre o espaço ficou na minha cabeça (CABRAL, 2019).

Ainda neste período em Nova Iorque, Cabral assistiu ao espetáculo “Sleep no more”, da companhia de teatro britânica “Punchdrunk”. O ator considera esse momento como uma experiência “completamente enlouquecedora” (IBIDEM), pois era a primeira vez que assistia a uma proposta de teatro desta forma. O espetáculo era baseado na peça “Macbeth”, de William Shakespeare, e acontecia em um hotel, onde os espectadores podiam circular livremente pelo

espaço, mexer nas cenografias e objetos cênicos, ficar sozinhos no espaço, correr ou não atrás de determinadas cenas.

Eu me senti num mundo real e isso era muito prazeroso. Eram três horas que você ficava lá dentro e as três horas, para mim, passaram muito rápido. (...) tinha uma certa liberdade que era quase erótica, sabe? (...) A liberdade era muito louca. Aí isso ficou muito forte. Acho que foi uma junção entre a pulga atrás da orelha com o espaço e assistir ao espetáculo que me fez querer pensar nisso (IBIDEM).

Instigado pelo desejo de investigar a arquitetura como ativador de memórias em relação ao corpo e a radicalização da relação com o espectador, através da criação de um espaço-tempo de experiência compartilhada e singular, Cabral voltou dos Estados Unidos planejando realizar um espetáculo na casa que morou com sua família, durante anos, no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro. Quando a ideia surgiu, o ator e sua irmã já tinham saído de casa e os pais se mudado para um apartamento em Copacabana. Apesar disto, a família não conseguia se desfazer da antiga casa, que estava vazia ou quase. Se ela não era mais habitada, também não se tornou desabitada. Ainda existiam na casa: camas, mesas, cadeiras, armários; materiais de limpeza; a cadela Mel; comida (para a Mel e para humanos); livros, fotos; memórias, saudades, afetos. A ideia de Cabral era ocupar esta casa e, ali, relacionando-se com ela, criar um espetáculo, como se “houvesse uma loucura original da coisa que as paredes e a arquitetura guardassem uma determinada memória. E os corpos podem ser ativadores dessa memória” (IBIDEM).

Entretanto, não foi possível satisfazer o desejo inicial da pesquisa. Os pais do ator não liberaram a utilização da casa. Eles não gostaram da ideia de fazer apresentações na antiga residência. Cabral afirma que os pais têm uma relação muito peculiar com o espaço casa. Na visão do ator, o lar seria, para eles, uma espécie de um templo e devia se manter inviolável. Utilizar a casa para um espetáculo, de certa forma, faria com que se sentissem invadidos. Este caráter de apego e afeto com a casa, de pensar o lar como templo, reforçou o desejo de pesquisar a casa como um espaço-tempo de memórias que poderiam ser ativadas através da experimentação dos corpos. A perda da casa do Cosme Velho não fechou o caminho, mas abriu a possibilidade de pensar casas no geral.

Uma casa – qualquer casa – é um corpo. Como lembra Gilles Deleuze (2002), para o filósofo Baruch Espinosa, um corpo é composto pelas infinitas partículas e suas relações – velocidades, lentidões, movimentos e repousos – e pelo seu poder de afetar e ser afetado por outros corpos. O que a casa do Cosme Velho revelava era exatamente este ser-corpo de qualquer casa. Os objetos presentes naquele espaço quase vazio colocavam em circulação – com

velocidades e intensidades diferentes - as partículas da memória, dos afetos e dos desejos. Aquela casa-corpo afetava e era afetada por corpos que não habitavam mais e pelos que ainda habitavam aquele espaço. Uma casa – vazia ou cheia – compreende, portanto, não apenas o espaço físico, organizado em uma arquitetura: paredes, teto, chão, vigas, janelas, portas, etc. Casa é espaço-tempo afetivo, mnemônico, ancestral, familiar, mas também político, social e cultural. Uma casa é sempre uma casa-corpo. O processo de criação deseja experimentar esta casa-corpo e descobrir o que ela diria e o que faria dizer, o que ativaria, o que faria circular. Ou seja, de que maneira poderia ser ativadora de atos performativos autoficcionalis e, consequentemente, de corpos em experiência?

Na visão de Cabral, o processo de criação realizou uma trajetória que permitiu descobrir vários modos de ser da casa-corpo. “No início, a casa foi sentida muito como um espaço íntimo, como espaço da família, como espaço de tudo que te levou a ser o que você é hoje” (CABRAL, 2019). A atriz Mariah Valeiras afirma que a criação das narrativas autoficcionalis “vem completamente da lida com esse espaço arquitetônico casa. (...) A noção de casa era compartilhada por todo mundo que estava ali criando o processo. A noção de casa como lar, a noção de casa como um espaço de constituição de sujeitos” (VALEIRAS, 2019). Já para Figueira, casa remete a pertencimento, sendo “o espaço onde você pode se expressar, ocupar e fazer as mudanças. (...) Então, eu lembro que acessava muito a minha casa em Barra do Piraí (...) eu acessava um espaço familiar mesmo. Onde eu me construí. Onde eu tenho todas as minhas memórias. Onde eu sei que eu posso voltar” (FIGUEIRA, 2019). Neste sentido, pensou-se a casa como um *espaço sagrado*, para usar uma expressão de Peter Brook (2011), no qual “o invisível pode aparecer nos objetos banais” (BROOK, 2011, p. 50). Pessoas, familiares, amigos e namorados(as); épocas e lugares, infância, adolescência, casa das avós, descoberta do corpo e da sexualidade; cores, volumes, cheiros, luzes, sons, silêncios, sabores, texturas; objetos, caixas, presentes, cartas, livros, fotografias, brinquedos, músicas, roupas, espelhos, comidas, chuveiros; ações, tomar banho, cozinhar, dormir, faxinar a casa, comer, ver televisão – ou seja, os espaços, os acontecimentos, os diversos objetos e usos da casa “podem transformar-se e impregnar-se do invisível” (IBIDEM, p. 50). Estes invisíveis são as partículas, as memórias, as imaginações, as percepções sensoriais e os afetos que a casa-corpo, em relação com o corpo do atuante, faz circular e, assim, produz a *autoficção*.

Um dos primeiros materiais cênicos construídos no processo foi a apresentação pessoal dos atuantes. Para a criação destes materiais, cada um deveria se relacionar com um espaço específico da casa (quarto, sala, cozinha, banheiro). As regras para a composição eram: a) se apresentar; b) realizar uma ação que tenha relação com o espaço; c) utilizar uma música; d) um

silêncio; e) uma repetição. Apesar de serem criados durante os ensaios, não se desejava que esses materiais se fixassem. Portanto, não apresentavam um momento exato para acontecer durante as vinte e quatro horas, nem deveriam se cristalizar em uma única forma. Eles poderiam ser utilizados a qualquer momento do jogo e deveriam estar abertos para se contaminarem e se modificarem na relação entre os atuentes e entre estes e os espectadores.

Dentre estes primeiros materiais de apresentação pessoal, um ganhou destaque: a apresentação da atriz Mariah Valeiras, nomeada “Apresentação Magnética”, realizada em frente à geladeira da cozinha, onde ela apresentava sua família com imãs de geladeira.

Oi! Nem me apresentei, né? Meu nome é Mariah Valeiras Aguiar Miguel. Valeiras por parte de mãe e Aguiar Miguel por parte de pai. E eu tenho uma ex-madrasta, um ex-padrasto, uma madrasta, um padrasto, uma mãe, um pai, quatro irmãos e uma irmã. 2 por parte de mãe, 3 por parte de pai. Vem cá que eu vou explicar melhor. [na geladeira, imãs] Esse aqui é meu pai Allan Aguiar Miguel, e essa é minha mãe Teresa Valeiras. E essa sou - Mariah Miguel Valeiras. Mariah, de Mariah - Miguel de Miguel - e Valeiras, de Valeiras mesmo. Quando eu tinha 7 meses, meus pais se separaram - mas, quando eu completei dois anos eles se casaram outra vez (junta os imã e separa outra vez) só que com outras pessoas. Minha mãe casou com o meu padrasto Beto e meu pai casou com a minha madrasta Tóia. Mais uns dois anos e meu pai engravidou o Beto do Matheus - menos de 6 meses depois, e minha mãe engravidou a Tóia da Veronica. O Matheus, por parte de pai, tem 20 anos - e a Veronica, por parte de mãe, tbm (sic). Só que aí, mais uns dois anos foi a vez do Beto parir o Victor e a Tóia, parir o Gabriel. O Victor, por parte de mãe, tem 18 anos e o Gabriel, por parte de pai, tbm (sic). Só que aí, um tempinho depois, minha mãe resolveu se separar - aí o meu pai nem esperou muito, se separou tbm (sic) e já casou de novo - aí, minha mãe deu um tempinho e tbm (sic) casou a terceira vez. Nessa época, meu pai engravidou do Arthur e minha mãe já foi logo fazendo a Alice. O Arthur, por parte de pai, tem 7 anos, e a Alice, por parte de mãe tbm (sic). O Matheus, Veronica, O Victor, O Gabriel e O Arthur são as pessoas que eu mais amo no mundo. Alice também seria se eu não tivesse inventado ela só pra história ficar mais redonda... Mas é isso. Prazer, meu nome é Mariah Miguel Valeiras e eu tenho 5 irmãos mais novos. (VALEIRAS, 2014)⁷.

⁷ Os materiais criados eram registrados no blog <http://colecaocasavazia.blogspot.com/>. O registro poderia ser realizado da maneira que cada atuante desejasse. Mais uma vez, não se buscava criar uma dramaturgia linear ou fixa, mas apenas um modo de registrar a criação. Aos poucos, o blog também se tornou espaço para a escrita das sensações, afetos, impressões sobre as experiências dos atuentes, bem como dos espectadores que nos enviaram mensagens após vivenciarem “Casa Vazia”.

Figura 12 - "Apresentação Magnética"



Foto: Maíra Barillo

O texto nunca é dito da mesma maneira por Valeiras. Ele é “aberto” e está em constante processo de escrita durante as edições de “Casa Vazia”. Aos poucos, os outros atuantes se apropriaram da proposta e passaram a apresentar suas famílias com os imãs de geladeira. Depois, durante as edições de “Casa Vazia”, os espectadores também foram convidados a participar do jogo, representando a si mesmos com os imãs da geladeira. Assim, o que nasceu como uma proposta de composição de uma apresentação pessoal se tornou um jogo de relação entre atuantes e espectadores, que, por sua vez, deixam de ser espectadores e passam também a performar a si mesmos.

Com o caminhar da pesquisa e da criação, a relação com a casa se modificou. Deixou-se de pensar a casa estritamente como um espaço-tempo familiar e íntimo e se passou a investigá-la como espaço-tempo político. A casa está inserida numa cidade, em um mundo, em um contexto social que também possibilita a produção de *autoficções*. Esta virada é identificada pela equipe de criação em 2016. Após a primeira edição, realizada em dezembro de 2014, no bairro de Santa Teresa, a pesquisa é interrompida por cerca de seis meses, retornando no segundo semestre de 2015 e se intensificando no ano seguinte, logo após ter sido contemplada no Fomento Cidade Olímpica da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, para realizar edições no bairro de Santa Cruz.

Quando a gente, em 2016, vai fazer pela segunda vez, a cidade já atravessou a Copa do Mundo e está se preparando para os Jogos Olímpicos. O que a gente começa no Rio e no Brasil, em 2013, com a explosão das questões identitárias na rua... Quando a gente estreia em 2014 essa discussão tem um ano; em 2016, ela já tem três anos. Então, eu sinto que a gente começa a transitar e usar a casa como um suporte menos para falar da minha história e da minha família... A própria ida pra Santa Cruz, né? Um território completamente diferente do nosso. Acho que vários fatores fazem com que a gente comece a transformar “Casa Vazia”, que é este laboratório de construção de histórias, de imaginação de histórias, em histórias minhas pessoais, mas histórias minhas pessoais que tem dimensões éticas, políticas na cidade (CABRAL, 2019).

A possibilidade de realizar “Casa Vazia” em Santa Cruz potencializou bastante o desejo de criar esse diálogo com a cidade. Santa Cruz é um bairro que fica na extremidade da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Um território estranho para a maioria da equipe de criação, acostumada a circular pela zona sul da cidade. Esse encontro com o Outro desloca a percepção sobre o trabalho. Na visão de Valeiras, a ida para Santa Cruz fez com que o trabalho desse um salto em uma dimensão social, entendendo “que ‘Casa Vazia’ é o entorno da casa também: é a cidade” (VALEIRAS, 2019). Enquanto Santa Teresa era espaço que se manteve na zona de conforto, do Mesmo, dos amigos, dos círculos social, acadêmico e afetivo, geralmente, frequentado pela equipe, Santa Cruz, potencializou o trabalho pela presença do Outro, de um território desconhecido. De acordo com a atriz, talvez isso tenha potencializado o trabalho a operar mais nas interseções relacionais por uma via afetiva⁸.

A partir desse momento, foram propostas derivas e performances, individuais e coletivas, por diversos espaços da cidade do Rio de Janeiro, em especial, espaços que se relacionavam com o território de Santa Cruz. Ensaios (muitas vezes, performáticos) aconteceram dentro da linha de trem da Supervia que liga a estação Central à Santa Cruz. Dessas ações, recolhiam-se histórias, objetos ou ideias para novas proposições de jogo para “Casa Vazia”. Durante uma deriva realizada por Valeiras, por exemplo, ela se deitou num banco da praça e acabou pegando no sono. Dentro de instantes, foi acordada por um guarda-municipal que a mandou levantar, dizendo que não podia ficar parada ali, já que outra pessoa poderia querer sentar no banco. A partir disso, a atriz criou o material “Área de Circulação”, no qual pedia constantemente as pessoas (atuantes e espectadores) para levantar, movimentar e deixar

⁸ Mariah Valeiras lembra que, após este salto, a pesquisa foi interrompida devido ao calote do edital de fomento da Secretaria Municipal de Cultura de 2016. O espetáculo “Casa Vazia” havia sido contemplado e realizaria mais quatro edições em 2017, no bairro de Jacarepaguá. Tanto o antigo prefeito Eduardo Paes, como o atual Marcelo Crivella, não pagaram o fomento, alegando falta de verba, e isso impediu que a pesquisa e a experimentação pudessem crescer e dar “novos saltos.” Além de “Casa Vazia”, outros 203 projetos, contemplados no fomento, deixaram de acontecer devido ao calote na cultura.

a área livre para circulação. Assim, criava jogo coreográfico aberto para as possíveis reações e tensões, pois os comandos podiam ser obedecidos ou negados. Esse material conecta os afetos e uma vivência de Valeiras com as práticas policiais que comandam as circulações dos corpos pela cidade e definem quem pode sentar e onde/quando se deve/pode sentar e quem/quando deve se movimentar.

“Casa Vazia” é corpo que nasce deste processo: dos invisíveis que fazem circular afetos, memórias, desejos e dos encontros com os Outros (casa-corpo, territórios, sujeitos). É nessa relação com os diversos corpos que a experiência se dá. A cada casa, a cada edição, a cada encontro “Casa Vazia” se constrói de maneira diferente como resultado da circulação de partículas que se dá sempre de maneira singular e distinta. A casa é bem mais do que espaço físico no qual se executa uma ação estabelecida previamente. Ela é um corpo que interfere radicalmente nas construções que podem ou não se estabelecer. É dentro da e com a casa, com as relações de troca que se estabelecem entre os corpos e sujeitos que ali estão, que a ação e as diversas possibilidades de dramaturgias se constroem.

Figura 13 - Espectadoras e atrizes dançando em "Casa Vazia"



Foto: Maíra Barillo

Movimento 1: Você está na porta de uma casa. De frente para a porta de entrada desta casa. A campainha é uma corda que você puxa; e quando puxa, ouve o som suave de um mensageiro dos ventos. Pouco tempo depois, uma pessoa abre a porta, o sorriso e os braços para te receber com um abraço naquela casa. Você não conhece esta pessoa. Ela se apresenta, pergunta seu nome e fala que vai te apresentar a casa. Você entra pelo quintal, vira à direita, sobe uma pequena escada e está na sala. Passa pela cozinha, pelo quarto, banheiro. É apresentado a outras pessoas que ali estão. A pessoa, de repente, te pergunta: “Quando foi a última vez que você fez algo pela primeira vez?”; ou “Quando foi a última vez que seu coração bateu forte?”. Você se pergunta: “O espetáculo já começou? Isto é cena? Quem são os atores e atrizes e quem são os espectadores?”.

2.2 –Antonin Artaud e o Programa Performativo

Para analisar “Casa Vazia”, as manifestações teatrais que visam a irrupção do real na cena e o giro que o teatro dá em direção ao performativo durante o século XX, faz-se necessário olhar para o desejo obsessivo de Antonin Artaud de romper com a representação. Em 1927, quando funda o teatro “Alfred Jarry”, a questão da inverossimilhança na cena era uma das mais urgentes para o encenador francês e, como afirma Sanchez, “tratou de dar resposta à incapacidade do teatro da época para fazer crível o que se oferecia na cena, para conseguir que o público aceitasse a ilusão que se apresentava como realidade” (SANCHEZ, 2007, p. 104, tradução nossa). O teatro, para ele, era a coisa mais difícil de se salvar, pois, “uma arte baseada inteiramente sobre o poder da ilusão que é incapaz de alcançar, não pode senão desaparecer” (ARTAUD apud IBIDEM, p. 104, tradução nossa).

Artaud pode ser considerado, como afirma Gadelha, o avesso, o outro do compositor e diretor alemão Richard Wagner. Este, em “A obra de arte do futuro”, aposta na possibilidade da inteireza, da completude do espetáculo teatral, anunciando o que será o problema do teatro moderno: “a relação da cena (o que emana e tem origem no palco) com a ação dramática (texto)” (GADELHA, 2013, p. 166). O drama constitui, para o alemão, a união da música, da mímica, da arquitetura e da pintura, que devem ser utilizados em favor de uma ação aristotélica. Na hierarquia da obra de arte total de Wagner, a ação aristotélica é superior aos outros elementos do espetáculo, que devem convergir para um único sentido. O corpo do ator – convertido em poeta, músico, mímico, bailarino - deve ser espaço de expressão e unificação deste sentido. O corpo seria, de tal forma, suporte para a figuração de outros, de um personagem e está a serviço da narrativa e da representação.

Artaud é o avesso, é o outro radical deste desejo de completude da obra de arte teatral. Para ele, é preciso acabar com as obras-primas, ou seja, demolir o teatro em sua construção clássica. De acordo com Gadelha, para Artaud, “cabe ao teatro a eterna procura de formas, potência (combate) com a repetição, com a mentira (ilusão) renascentista de um teatro descritivo e narrativo” (IBIDEM, p. 71). Jacques Derrida (1995) lembra que o que Artaud propõe com o *Teatro de Crueldade* é a própria vida em seu aspecto irrepresentável. “Eu disse ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’” (ARTAUD, s/a, p. 134). O teatro deve oferecer um mundo verdadeiro, paralelo ao real, mesmo que efêmero. Ele busca uma arte sem obras e que não seja via para outras coisas que não seja ela própria. Anseia por um teatro que se torne experiência compartilhada. O encenador francês aspirava, com o teatro, à criação pura de vida.

Ao propor destruir as estruturas da representação, desejava romper com a ilusão. Ilusão que, segundo ele, está localizada no próprio sujeito e nos seus corpos. Ilusão que seria criada pela acumulação de compromissos, inibições, frustrações, valores, expectativas, normatizações, etc. Pretendia inserir o espectador em “uma recepção intelectual da qual não estivessem excluídos os sentidos, mas, na qual tivesse uma função de protagonista o ser corporal em sua integridade” (SANCHEZ, 2007, p. 105, tradução nossa). De acordo com Sanchez, o critério de verdade, defendido por Artaud, afirmava a integridade do ser humano enquanto corpo em detrimento da separação intelecto/alma e corpo defendido pelo dualismo de Descartes a Brecht. Os corpos – dos atores e dos espectadores – devem ser inseridos na experiência em toda sua potência, com todos os seus sentidos, carne, voz, sangue, sêmen, vísceras, etc.

Derrida afirma que no *Teatro da Crueldade*: a) a cena não representará no sentido de não se apresentar como uma ilustração de um texto previamente escrito e que caberia a ela repetir; b) a cena não repetirá um presente (re-presentar) que está em outro tempo ou espaço; c) a cena não se apresentará como uma superfície exposta e oferecida ao olhar de curiosos. Para Derrida, a não-representação proposta por Artaud é “representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora de seu próprio espaço” (IBIDEM, p. 157). O que importa, para Artaud, não é a eficácia de reproduzir, representar uma realidade outra, mas a própria realidade da ação cênica e sua potência em criar espaços-tempos de experiência.

Artaud quer demolir o teatro em seu formato clássico, convencional. Quer combater o espelho, a representação, a repetição e a ilusão. Quer explorar a potência da presença pura, do acontecimento, do corpo na experiência. “Corpo de intensidades e afetos, de zonas e limites interpenetrados; sobretudo não submisso a poderes, mas potente; corpo em devir, pleno de Vontade e de Potência; combatente, afeta e é afetado” (GADELHA, 2013, p. 70). É um corpo

em combate. Não um combate contra o Outro, mas um *combate-entre*, como afirma Gadelha. O combate contra pressupõe a destruição completa do outro. Por outro lado, o *combate-entre* é afirmativo, é o desejo de se apossar da força do outro e fazê-la sua. “Combater é permanentemente tornar-se” (IBIDEM, p. 71). Mais uma vez, é a afirmação da potência do devir na cena, colocando em xeque todos os alicerces e as estruturas do teatro clássico. O *Teatro da Crueldade* ao desejar a potência do devir, quer criar um teatro que seja *corpo sem órgãos* (CsO) ou, como afirma Gadelha, “teatro sem órgãos, sem funções diferenciadoras ou retalhamentos hierárquicos” (IBIDEM, p. 148). É um combate contra a organização dos modelos teatrais tradicionais, visando o desmonte das dicotomias autor/texto, diretor/atores, cena/público e negando a estrutura aristotélica defendida por Wagner e a representação ilusionista dos naturalistas e realistas.

O CsO, segundo Deleuze e Guattari (1999), não é uma noção, nem um conceito, mas um conjunto de práticas. “Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu” (DELEUZE e GUATTARI, 1999, p. 10). Para criar para si um CsO é necessário substituir a interpretação psicanalítica pela experimentação antipsicanalítica. Esta experimentação se dá através de um procedimento nomeado, pelos autores, como *programa*, que produziria corpos em constante experimentação de intensidades, afetos, velocidades em circulação. “O CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades” (IBIDEM, p. 12). Deleuze e Guattari lembram que, neste movimento de experimentação constante, o grande inimigo de um CsO é o organismo e não os órgãos. “O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. É verdade que Artaud desenvolve sua luta contra os órgãos, mas ao mesmo tempo, contra o organismo que ele tem” (IBIDEM, p. 18 e 19). O que precisa ser derrotado, segundo o pensamento de Artaud, é, portanto, este modelo que impõe a estratificação, que é a acumulação, a coagulação, a sedimentação que impõe formas, funções, hierarquias. Devem ser combatidos

a superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo — senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado — senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo. Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as *n* articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significante, não interprete nunca!), o nomadismo como

movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação.) (IBIDEM, p. 20).

Ao propor um teatro que seja *corpo sem órgãos*, Artaud quer destruir o teatro enquanto organismo, significante e significado e intérprete e interpretado. Ao buscar romper com esta estrutura, propõe a experimentação constante (“nada de significante, não intérprete nunca!”), o movimento nômade e a dessubjetivação. Deseja um teatro que insira os corpos em experiência e que criem para si mesmo CsO.

Para pensar esta busca pela desconstrução da representação e o desejo de produção de um campo de experimentação de corpos na cena, realiza-se aqui uma ponte do pensamento de Artaud, Deleuze e Guattari com o procedimento artístico nomeado como *programa performativo* pela performer e pesquisadora Eleonora Fabião (2013). De acordo com Fabião, um *programa performativo* é

motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política (FABIÃO, 2013, p. 4).

Desse modo, a cena romperia com a estrutura tradicional do teatro clássico e aristotélico e criaria o CsO. “Através da sua realização o artista desprograma a si e ao meio. (...) Através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamento, modos e afetos extraordinários” (IBIDEM, p. 5 e 6). Desorganiza-se e se recusa uma organização entendida como “natural”, mas que é uma construção política, ideológica, cultural, estética. Assim, o *programa performativo* aproxima-se do desejo artaudiano de romper com a ilusão localizada no próprio sujeito e nos seus corpos, que deixam de ser entendidos como “naturais” e passam a experimentar novas relações, negociações, velocidades, circulações de afetos.

Sugiro que através da prática de programas performativos, o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco. Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo (IBIDEM, p.9).

O *programa performativo* corresponde ao enunciado de uma performance ou de um ato performativo. “Um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio

prévio” (IBIDEM, 2013, p. 4). A autora propõe que a escrita do enunciado se dê de maneira clara e concisa, sem a utilização de adjetivos e com verbos no infinitivo. Quanto mais o enunciado seguir essa proposta, mais o programa vai ganhar em fluidez, possibilitando, norteando e movendo experimentações. Por exemplo, pode-se citar os enunciados do trabalho do performer norte-americano William Pope L., analisado por Fabião: “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar”, “dispor vidros de maionese numa calçada e tentar vender cada colherada por 100 dólares”, sobre a bandeira americana esticada na calçada, comer o Wall Street Journal”. As performances realizadas por Fabião também operam a partir de *programas performativos*. O enunciado da ação nomeada “Ação Carioca #1: Converso sobre Qualquer assunto” é: “sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO. Exibir o chamado e esperar” (FABIÃO, 2015, p. 12). Já a “Ação Carioca #3: linha” é assim apresentada: “Com parta de limpeza e escovão, polir uma longa linha reta no calçamento” (IBIDEM, p. 22). Por fim, a “Ação Carioca #8: temporal” propõe: “De pé no centro do Largo com um copo vazio na mão. Esperar que o temporal encha o copo. Beber a água e me deixar secar no ar” (IBIDEM, p. 42).

“Uma casa, cinco atuantes, vinte e quatro horas: chegue quando puder, saia quando quiser”: essa era a sinopse de “Casa Vazia”, mas também podemos entender como uma espécie de *Programa Performativo*. Mesmo que não siga fielmente as recomendações de Fabião, a proposta visa a: abrir espaço para o acaso, o imponderável, o imprevisível do acontecimento; colocar em suspensão tudo que é dado, do que é hábito, do que é automático; produzir, assim, um espaço-tempo criador de novas possibilidades de corpos potentes, afetos, de circulação, de velocidades que não fossem aquelas impostas por práticas hegemônicas que anestesiam corpos e sujeitos. Neste sentido, a sinopse de “Casa Vazia” constitui um programa performativo autoficcional, na medida em que entendemos *autoficção* como processos de criação constante de si, de desarticulação de um “eu” organizado, significante e significado, intérprete e interpretado, de produção de corpos em experiência, em movimento e em circulação constante de intensidade, afetos e velocidades consigo mesmo e com o Outro, com o espaço e o tempo. Para Valeiras, durante as edições de “Casa Vazia” seu corpo

estava negociando (...) limites e possibilidades com quem estava em cena comigo (...). Eu estava negociando essas bordas entre arte e vida. Negociando afetos. E, ao mesmo tempo, estava me posicionando com muita disponibilidade e desejo para o jogo. (...) tinha uma coragem de mergulhar violentamente. Mas, não violência de agressivo. Violência de num rompante para uma coisa completamente desconhecida. Estava só correndo muito risco. Meu corpo estava correndo muito risco. Porque não tinha controle. (...) não

existia uma narrativa, não sabia qual era o final. Tinha um percurso que a gente fazia coletivamente. Muito risco de se perder neste percurso (VALEIRAS, 2019).

Essa violência, essa coragem, essas negociações vulnerabilizavam, produziam um corpo em *combate-entre* que deseja romper com sua estratificação. “Casa Vazia” constitui um programa performativo autoficcional porque permite “desorganizar essa coisa, essa construção subjetiva ‘a Mariah’, a minha linha do tempo, tempo linear. Desorganizar mesmo” (IBIDEM). Para um corpo em experiência no programa performativo, “‘organismo’, ‘sentido’ e sujeito’ são atos – nem algo, nem dados, nem plenos, nem prontos, nem repetíveis, mas atos, atos performativos – e, como tal, configurações momentâneas de aderências-resistências, modos relacionais em devir” (FABIÃO, 2013, p. 6).

A sinopse de “Casa Vazia” pode ser considerada o programa performativo principal do espetáculo, contendo dentro dele outros programas performativos secundários, nomeados como materiais, dispositivos ou jogos. Um exemplo é o “Fluxo de Fala”: “Falar sem parar. Deixar pensamento se transformar em fala sem filtrar”. Esse programa é executado individual ou coletivamente. Na segunda possibilidade, os atuantes devem ainda criar conexões entres os fluxos de fala, mas sem perder a proposta inicial de deixar a fala acontecer em fluxo. Este dispositivo visa a desorganizar a fala enquanto linguagem organizada e significante. Ela não se dá como algo dado e pleno, mas se produz no próprio ato de falar, numa experimentação de velocidades e intensidades não cotidianas e em relação constante com os afetos, as memórias e os desejos do próprio corpo e com os outros corpos (atuantes, espectadores e corpo-casa).

Em “Casa Vazia”, a cena não ilustra, nem repete um texto previamente escrito. Também não repete um presente que está em outro espaço-tempo. Nem se apresenta como um produto, uma obra, uma superfície que está exposta ao olhar dos espectadores. Do mesmo modo, os corpos das atrizes e do ator não são suportes para figurar outros personagens. O programa performativo de “Casa Vazia” ao visar a não-representação (ou representação originária), aproxima-se do desejo artaudiano, explorando a potência da presença, do acontecimento, do corpo em experiência, da relação entre corpos e da impossibilidade da repetição.

Para isso, o espaço-tempo da casa foi essencial, pois permitia tensionar e romper as fronteiras convencionais entre palco e plateia. Além disso, alargar o tempo da experiência para vinte e quatro horas, potencializou a aproximação e a relação convivial. “Casa Vazia” visava a instalação de outros modos de relação, troca e encontro que podem gerar novas percepções, novas negociações, novos desejos e novos afetos. Era um desejo estético-político de criar o que Nicolas Bourriaud (2009), a partir de Karl Marx, chamou de *interstício social*, ou seja, “espaço

de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23). Uma experiência artística dessa natureza procura romper com as imposições do sistema capitalista, que transforma tudo em mercadoria e impede modos de existência que escapem das lógicas de produção, consumo e lucro e criar “espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de contaminação’ que nos são impostas” (IBIDEM, p. 23).

Ao se propor como *interstício social*, “Casa Vazia” quer promover espaço de experiência que, segundo Jorge Larossa Bondía (2002), estaria em escassez na nossa sociedade devido a quatro motivos principais: excesso de informação, excesso de opinião, excesso de trabalho e escassez de tempo.

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**, **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**. (BONDÍA, 2002, p. 24, grifo nosso).

Experiência requer, portanto, desaceleração, suspensão, paragem, esquecer o tempo. Para a espectadora Camila Barra, em “Casa Vazia” era perceptível “uma conexão entre as pessoas e das pessoas com aquele lugar. E por um tempo, para mim, foi como se não houvesse espaço lá fora, vida além dali, e perdi completamente a noção do tempo, esqueci de ver que horas eram e também não importava” (BARRA, 2016). Promover experiência potentes corresponde também a produzir corpos potentes, não esvaziados, capazes de afeto. Peter Pál Pélbart (2007), em *Biopolítica*, nos fala do *genital inato* proposto por Artaud. Se trata de um corpo

que recusa este biopoder que se abate sobre ele e que exige, reivindica o direito de nascer de novo. Essa recusa do nascimento dado, em favor de um autonascimento, não equivale ao desejo de dominar seu próprio começo, mas de recriar um corpo que tenha o poder de começar (PELBART, 2007, p. 65).

Segundo o autor, o biopoder é o poder que toma de assalto a vida e quer dominar, controlar, submeter o corpo, reduzindo sua potência ao mínimo biológico. Retira, assim, sua capacidade de afetar e ser afetado, sua potência de experiência. Sendo *genital inato*, o corpo recuperaria sua potência de criar a si mesmo, de se experimentar enquanto CsO. Podemos entender “Casa Vazia” como um programa performativo por essa possibilidade de instauração de corpos em experiências, que reivindicam outros modos de existência ditos “impossíveis”, através do

“direito de nascer de novo”, em um autonascimento que é devir, nunca acabado, sempre em movimento e em negociação com outros corpos.

Figura 14 - Escrita no chão da casa: Clareza + Confiança = Conexão

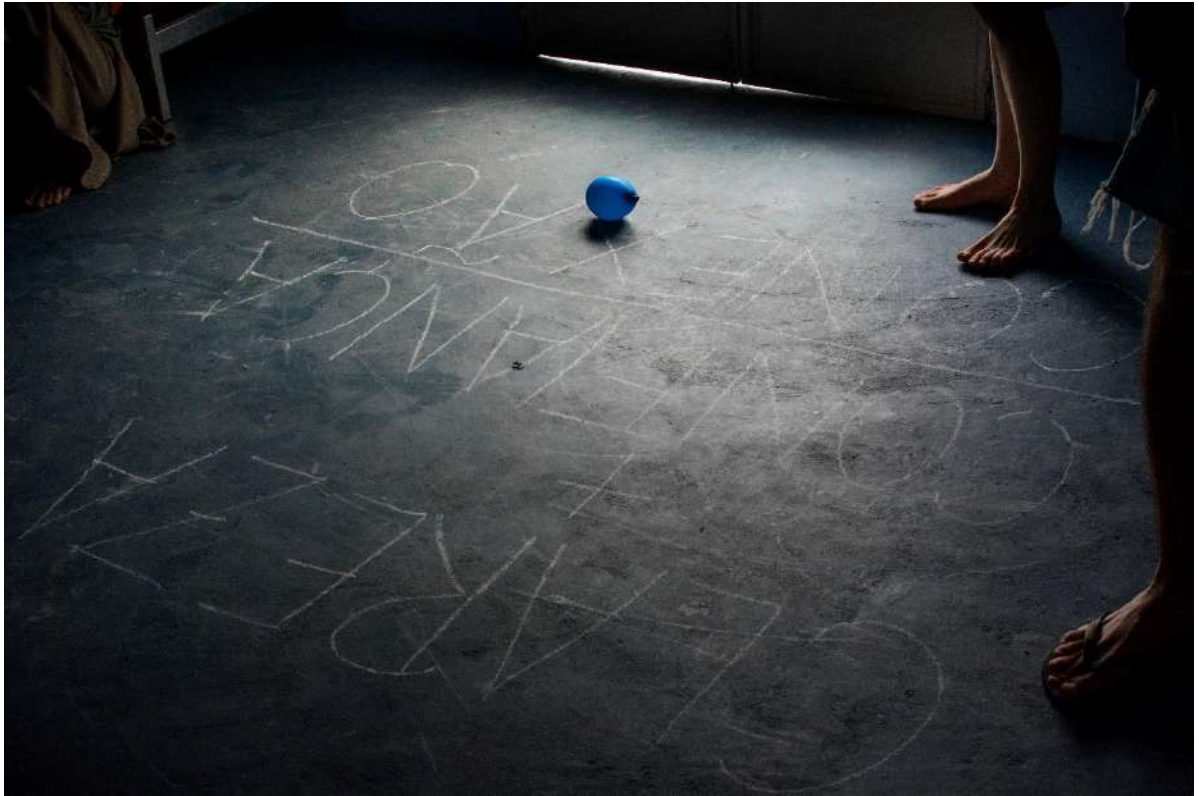


Foto: Máira Barillo

Movimento 2: você está na cozinha da casa conversando com uma mulher perto da geladeira. De repente, ela começa a apresentar a configuração da família dela usando pequenos imãs. Ela escolhe um de sapa e diz: “*Eu sou essa sapa maneira*”. Os outros animais vão representar o pai, a mãe, os cinco irmãos reais e uma outra irmã que ela inventa para deixar a história mais divertida. Em seguida, um homem que escutou a história, gosta da ideia e resolve contar a dele. Mais uma vez, os bichos são a família, que era composta por uma maioria de mulheres e poucos homens: um tio que era gay e tinha morrido em decorrência do HIV, outro tio gay, o próprio homem que ali narrava sua história e também era gay e um menino de quatro anos, que no último natal tinha pedido uma boneca de presente para o Papai Noel. Por fim, você é convidado a assumir a geladeira e os imãs e contar sua própria história. Novamente, você se pergunta: “O que está acontecendo ali é teatro? Que cena é essa? Quais os limites entre arte e vida?”.

2.3 – A Performatividade na cena contemporânea

O século XX coloca em xeque as certezas das estéticas teatrais que vigoravam até o século XIX, fazendo com que o texto dramático não possa mais garantir a teatralidade da cena, que, por sua vez, tornou-se cada vez mais independente. Segundo Josette Féral, em tal contexto, “era normal que os homens do teatro comessem a se interrogar sobre a especificidade do ato teatral, especialmente porque essa especificidade parecia, a partir daí, fazer parte de outras práticas como a dança, a performance, a ópera” (FÉRAL, 2015, p. 82). O que seria, portanto, o teatral? O que seria a teatralidade? Buscar uma definição que diferencia o fazer teatral de outros gêneros artísticos seria se “esforçar por atualizar a natureza profunda do teatro, para além da multiplicidade de práticas individuais, teorias de atuação, estéticas” ? (IBIDEM, p. 81). Sílvia Fernandes (2013), em “Teatralidades Contemporâneas”, afirma que o conceito de teatralidade constitui um instrumento importante de análise da cena contemporânea, mas lembra que o teórico francês Patrice Pavis defende a não definição normativa da teatralidade, preferindo a noção de teatralidades plurais. De acordo com Fernandes, Pavis

sustenta que para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético e erótico; ou um modo de sublinhar esse real em seu traçado obsessivo e repetitivo, que se aplica como terapia de choque para reconhecer o real e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos, mas igualmente potentes, que impede a cena de estabelecer uma enunciação estável, construída a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia da observação do mundo. A teatralidade pode ser também o discurso linear de um narrador tensionado para o final do mito, ou o canteiro de obras de um *work in progress* teatral, ou uma categoria que se apaga sob formas de performatividade, revelando campos extracênicos, culturais, antropológicos e éticos (FERNANDES, 2013, p. 115).

Como podemos ver, Pavis defende a teatralidade (ou, teatralidades) como um termo polissêmico, que depende da leitura de cada espetáculo e de cada proposta de encenação. É exatamente por esta multiplicidade que Féral considera a tentativa de definição da especificidade e da diferenciação do teatro em relação a outras linguagens artísticas um projeto ambicioso e quase irrealista. Entretanto, é exatamente nele que ela se lança, tentando estabelecer parâmetros, balizas e referências para se pensar a teatralidade.

Para a autora francesa, a teatralidade não constitui uma propriedade ou qualidade que se relaciona à natureza de um objeto específico, mas constitui um processo que, segundo ela, está relacionado a um ato do olhar que cria um outro espaço que se torna espaço do outro. Um espaço virtual, que “dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” (FÉRAL, 2015, p. 86). Este espaço pode ser produzido tanto por um ato consciente de um artista (ator,

encenador, performer), quanto de um espectador/observador, cujo olhar cria este outro espaço. “O outro torna-se ator seja porque mostra que representa (nesse caso, a iniciativa parte do ator), seja porque o olhar do espectador transforma-o em ator – a despeito dele – e o inscreve na teatralidade (nesse caso, a iniciativa parte do espectador)” (IBIDEM, p. 87). Mesmo que não haja intenção de teatro, que os sujeitos não tenham o desejo de atuar, de exhibir seus corpos para criar uma ficção, a teatralidade pode ser gerada a partir de alguém que olha e produz essa clivagem no espaço, instaurando um fora e um dentro da teatralidade. “Portanto, em princípio a teatralidade aparece como operação cognitiva e até mesmo fantasmática. É um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz. (...) Permite ao sujeito que faz, e àquele que olha, a passagem daqui para outro lugar” (IBIDEM, p. 87).

A teatralidade do teatro, a princípio, seria gerada pelo desejo e iniciativa do ator/performer/encenador e ao olhar para o objeto ou evento cênico, o espectador reconheceria a existência do teatral e afirmaria “isto é uma cena teatral!”. Há, neste processo, uma série de clivagens. A primeira separa a ação cênica do espaço cotidiano, criando o outro espaço, no qual a representação nasce. A segunda clivagem acontece dentro do espaço da representação e coloca, de um lado, a materialidade concreta dos corpos, objetos e espaço e, do outro, o que estes corpos, objetos e espaços figuram na cena. Por fim, a terceira clivagem acontece no corpo do ator e se trata do equilíbrio entre as forças do simbólico e do pulsional. De acordo com Féral, estas clivagens geram dualidades que são percebidas pelo olhar do espectador, que se movimenta constantemente de um para o outro, realizando uma operação de disjunção-unificação, ou seja, unindo e opondo estes dois universos que, simultaneamente, se excluem e se superpõem. A teatralidade do teatro opera com todos estes olhares ao mesmo tempo, mas seria a última clivagem que, para a autora, causaria “um dos prazeres mais profundos do espectador (IBIDEM, p. 111). É no tensionamento entre as forças simbólicas e pulsionais, entre ordem e desordem que estaria a beleza do jogo do ator. O espectador, ao olhar esse combate entre forças, apreenderia não apenas o que o ator diz e faz, mas também o que escapa, o que diz e faz a despeito de si mesmo. Féral afirma que é na disputa entre o simbólico e o pulsional que nos aproximamos da performatividade.

De fato, podemos perceber que a aproximação com a performatividade faz com que as clivagens existentes no processo de criação de teatralidade se tornassem mais frágeis, oscilantes e instáveis, gerando uma redefinição da relação entre atores e espectadores. De acordo com Fischer-Lichte,

O teatro deixava de se entender como a representação de um mundo fictício que o espectador observa, interpreta e compreende, e começava a se conceber

como a produção de uma relação singular entre atores e espectadores. O teatro se constitui então como possibilidade de que acontecerá *algo* entre eles. Para conseguir, era sem dúvida essencial esse *algo* que ocorria entre ele, e muito menos importante – ao menos em princípio – o que seria esse algo (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 42, tradução nossa).

A autora afirma que esta relação dicotômica, que se daria entre sujeito e objeto nos modos tradicionais e convencionais de representação, transforma-se em relação oscilante e, com isso, não é possível determinar, nem diferenciar tais posições com clareza. O giro performativo rompe com essa divisão e faz com que novas possibilidades de relação sejam agenciadas, negociadas e produzidas durante o próprio acontecimento. A manifestação performativa no teatro faz com que o trabalho não exista separado do seu produtor e do receptor. No acontecimento, produção e recepção se dão ao mesmo tempo e no mesmo espaço, no aqui e agora do evento.

Estas experiências cênicas que apresentam a performatividade no centro do funcionamento foram nomeadas por Féral como *Teatro Performativo*. Nele, haveria a contaminação radical entre procedimentos da teatralidade e da performatividade. O ator-performer transforma-se em performer, operando a partir de *verbos performativos*, que são:

1. ser/estar, ou seja, se comportar;
2. Fazer. É a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos seres humanos;
3. Mostrar o que se faz (ligado à natureza dos comportamentos humanos). Esse consiste em apresentar-se como espetáculo, a mostrar (ou se mostrar) (FÉRAL, 2015, p. 118).

São estes verbos que, separados ou combinados, fazem com que o ator/performer trabalhe valorizando mais a ação em si do que a representação. O teatro para ser performativo pode ou não atingir os objetivos visado. Pouco interessa o resultado, o que vai acontecer, mas sim o próprio acontecer. O que se coloca em cena é o processo, é o fazer. Não se propõe uma escrita organizada e hierárquica, mas opera na desconstrução, no caos, introduzindo o evento, desfazendo o sentido unívoco, instaurando a ambiguidade, o deslize de sentido, jogando com signos que se tornam instáveis e fluidos. Neste processo, “o ‘valor de risco’, o malogro, tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei” (IBIDEM, p. 122).

Além disso, “o teatro performativo toca na subjetividade do performer” (IBIDEM, p. 129). Como o ator/performer está e é na cena, sem figurar um outro, uma personagem, o que a performatividade impõe é o “diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria” (IBIDEM, p. 129). O agir negocia e agencia afetos, desejos, intensidades entre os corpos. Ao tocar na subjetividade e criar este espaço-tempo de agenciamentos e negociações, aproxima-se da *autoficção*. Toca na subjetividade e nos corpos que, na experiência, são desorganizados,

desnaturalizados e recriados incessantemente no processo. O espectador, muitas vezes, está incluído na intimidade deste agir, vivenciando o imediatismo e o risco da experiência. Ele também participa desta possibilidade de produzir autoficções e tem sua subjetividade e seus corpos tocados tanto quanto o ator/performer.

Construída nesta zona de contaminação radical entre procedimentos da teatralidade e da performatividade, “Casa Vazia”, para Cabral, “é um jogo. Um jogo performativo. (...) ‘Casa Vazia’ é uma máquina de inventar histórias sobre si, sobre o mundo. É um jogo disso” (CABRAL, 2019). Em outras palavras, é um jogo performativo que trabalha a partir da autoficcionalização das atrizes e dos atores. No começo do processo de criação, o entendimento da equipe acerca do conceito de *autoficção* se dava da seguinte maneira: existe um “eu” e daí se fabula a partir deste “eu”. Essa concepção vai ao encontro da ideia de um “eu” que é dado, organizado, essência, que está escondido e pode ser revelado. Com o caminhar da investigação, o entendimento foi se aprofundando e se aproximando daquele discutido no capítulo anterior. Ou seja, este “eu real” é impossível de ser acessado e que qualquer narrativa de si é um ato performativo, uma criação. Então, começa a interessar mais as estratégias de se narrar e menos o que se conta.

E aí, eu acho que é com isso que a gente começa a brincar. Do tipo, determinadas histórias minhas ou de outras pessoas me interessam. Determinadas visões de mundo minhas ou de outras pessoas me interessam. Isso é o bastante. Eu sou para aquele momento, em termos deste auto, de autoficção, o que eu quero, o que me interessa, o que me atrai, o que me seduz. Então, a coisa fica muito mais livre, ela fica mais engraçada, ela fica mais jogada, ela fica mais estratégica, ela fica mais aberta para o externo e não numa confabulação interna (IBIDEM).

Portanto, foram construídos materiais menos interessados numa estrutura narrativa autobiográfica, linear, teleológica. A cena autoficcional tocava na subjetividade das atrizes e dos atores, na medida em que criava o diálogo entre os corpos, agenciando e negociando desejo e afetos. Esse diálogo poderia se dar através de um material como “Corpo de Presença”, no qual a atriz Mariah Valeiras pede para que os espectadores assinem seus nomes no corpo dela, no lugar que desejam. Agenciam-se e se negociam, assim, desejo e afeto entre o corpo que assinava e o corpo suporte da assinatura. Ao escrever, a pessoa se inscrevia também no corpo da atriz, que já não era mais apenas ela, mas um acúmulo de “eus”. A *autoficção* também trata dessa especialidade *entre* o “eu” e o “outro”.

Outro material performativo que favorece o encontro e a troca é o jogo “Onde está o amor?”, no qual Cabral pede para que algumas pessoas respondam à pergunta acima em um guardanapo de papel e depois o encontrem no banheiro. Enquanto a resposta é escrita, o ator

lava o rosto. Quando todos entram no banheiro, ele pede que alguém leia um dos bilhetes. Durante a leitura, Cabral escova os dentes. O que acontece a seguir é uma conversa sobre experiências de amor e de desamor. Em determinado momento, ele pede que o segundo bilhete seja lido. Antes que a leitura acabe, o ator sai do banheiro, deixando os espectadores sozinhos lá dentro. Neste momento, o jogo está aberto ao que pode acontecer no diálogo entre aqueles corpos. Em entrevista ao programa *Estúdio Móvel*, da TV Brasil, Cabral conta que

Uma das vezes que eu fiz esse material, eu saí e eles ficaram 40 minutos no banheiro. E depois que eles saíram, uma das pessoas veio me dar um abraço muito forte e me agradecer, porque ela tinha dado um abraço em duas pessoas que ela nunca tinha visto antes e tinha podido conversar com eles sobre coisas que eram muito importantes para ela (CABRAL, 2016).

Para Valeiras, “Casa Vazia” constitui um projeto “que é aberto, que é poroso, que tem uma relação esgarçada com o espaço e com o tempo” (VALEIRAS, 2019). Isso exigiria abertura para o jogo, disponibilidade para o presente e corpos vulneráveis. Uma vulnerabilidade que pode ser potencializada com a radicalização da temporalidade. Sobre essa questão, Cabral afirma:

Mas, o ponto é isso: é você estar aberto. E aí é você passar vinte e quatro horas aberto sob os efeitos que determinadas coisas começam a dar. O cansaço. A estafa. O que eu quero dizer é: para você entrar para jogar, você tem que estar muito ligado (sic) no que você quer trabalhar, no que você não quer. Quando você vai fazer isso durante vinte e quatro horas, você começa a não ficar tão ligado (sic), porque uma hora o corpo começa a dar ruim. E aí, tem o lado bom, porque surgem coisas inesperadas, mas tem um que pode ser, eventualmente, ruim que é você começa a perder um pouco o controle das águas por onde você quer navegar e onde você não quer (CABRAL, 2019).

A vulnerabilidade tem relação íntima com este estar aberto. Abrir-se para a experiência e permitir ser atravessado por ela. A performatividade parece operar nessa vulnerabilidade. A temporalidade radical de “Casa Vazia”, a partir das vinte e quatro horas, causa cansaço extremo, tornando mais difícil manter o controle e a ordem e as forças pulsionais surgem com intensidade. É o que Cabral chama de “dar ruim” no corpo. Trata-se da perda deste controle, que muitas vezes parece dar um nó nas estruturas organizadas do sujeito.

Porque sou eu, é o meu nome, é uma parte minha... porque por mais que seja: “ah, mas tudo que aconteceu ali veio de uma fabulação”. É. Mas tem coisas que eu sei que aconteceram e coisas que eu sei que não aconteceram. E essas coisas, imagino eu, talvez estejam armazenados em lugares diferentes do cérebro, não sei, e a gente efetivamente provocava essas misturas (IBIDEM).

A cena autoficcional tem a potência de desorganizar essa ordem, desmontar os estratos da significância, da subjetividade e a organização cristalizada. A *autoficção* cria, inventa o

sujeito e produz corpos em experiência. Mas, quais os limites neste jogo de se desestratificar? Deleuze e Guattari enfatizam a importância da prudência na experimentação. Não se atingiria um *corpo sem órgãos* de maneira grosseira. Pelo contrário, seria uma vulnerabilidade sem potência, suicida, resultando na autodestruição. A indicação dos autores é

...instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra (DELEUZE e GUATTARI, 1999, p. 22).

Mais uma vez, aparece o espaço *entre* para descrever a potência da *autoficção*. Experimentar o que pode surgir *entre* um estrato e outro, na fluidez das organizações, dos significados e das subjetivações, trabalhando nesta instabilidade. Um movimento constante, que faz saltar de um lugar a outro, territorializando, vivenciando o que se oferece, para depois se desterritorializar a partir de alguma linha de fuga possível. A *autoficção* aparece no espaço *entre* um estrato e outro, sem que nenhum possa se cristalizar e produzindo um corpo que oscila e vibra em constante devir.

Um dispositivo exemplar neste processo de produção de espaço *entre* é o “Jogo do Não”, que tem a seguinte proposta: em dupla, enquanto um atuante narra uma memória ou realiza

um material, o outro testa limites (físicos, morais, psicológicos, etc.) do primeiro. Tudo é permitido até o ponto em que o atuante, que narra a história ou age, diga não. A ideia deste dispositivo é desmontar a narrativa da história ou material que poderiam estar se cristalizando.

Figura 15 - Atriz Chris Igreja em experimentação de relação com balões em “Casa Vazia”



Foto: Maíra Barillo

Uma narrativa ou material cristalizado possibilitaria que o sujeito se estratificasse. Ao colocar o corpo em risco, através de uma experimentação dos limites, vivencia-se um processo de desconstrução e construção de subjetividades, produzindo o espaço *entre*, potencializador de *autoficções*: *entre* a memória e o corpo na experiência do “Jogo do Não”, em que as narrativas e os materiais se configuram, oscilando e vibrando sem nunca se estratificarem. Não existe uma narrativa específica na qual o dispositivo seria acionado. Ele pode acontecer (ou não) a qualquer momento, tanto nos ensaios, quanto nas edições.

Na experimentação performativa, as clivagens operadas pela teatralidade se tornam fluidas, instáveis e oscilantes. O espaço do outro é territorializado e desterritorializado constantemente e surge de diversas maneiras. Como vimos com Féral, constitui um processo do olhar que identifica ou cria este espaço. O corpo em experiência de “Casa Vazia” – seja das atrizes, dos atores ou dos espectadores – oscilam constantemente entre a cena e a não-cena. Essa instabilidade e fluidez das fronteiras, que Valeiras denominará como “não-fronteira”, gerou, durante todo o processo, dificuldade de delimitar o que se estava criando. “Casa Vazia” é ou não é teatro? Que cena é esta que se produz? Porém, existia uma sensação de vivência de uma experiência potente, como podemos ver no que a atriz escreveu depois da edição de 13/14 de agosto de 2016:

Eu não sei o que a gente produziu – um material final – uma criação.
Mas o meu corpo tá (sic) vibrando ainda.

Eu costumo medir como eu vôo pelas coisas com as quais eu vou. E me senti voando Alto. Num bando grande de gaivota, que, revezando a liderança, ia abrindo espaço no céu pra (sic) gente entrar numas nuvens que não teria coragem de entrar sozinha. Na nuvem da capoeira, da bola, do pixo, do grafite, do presente de aniversário, do cajón, das crianças, da dança... Eu só entrei. Fingi que sabia e acabei sabendo (VALEIRAS, 2016).

A dúvida e o questionamento sobre o que manifestação artística também eram vivenciados pelos espectadores que, muitas vezes, perguntavam-se: “isso é cena?”. Sobre a experiência, a espectadora Camila Barra disse:

Às vezes eu não sabia se via uma cena ou não. Era tudo tão honesto, tão verdadeiro que sei lá. Foi difícil ver a construção em algumas coisas, parecia tudo improvisado, quero dizer, uma conversa que simplesmente aconteceu. (...) Parecia que cada um falava a sua história porque deu na telha falar, sei lá. Pareceu que eu só estava ali na casa de uns amigos e, às vezes, rolava umas conversas; (...) que o Ricardo e a Mariah brincaram com os imãs da geladeira só porque ocorreu deles estarem ali mesmo. Claro, que era perceptível o trabalho construído, pensado, bem dirigido. Mas sei lá, na hora a gente acredita que tá (sic) vivendo aquilo, aquele momento e só. Não parece teatro, entende? (...) Percebo, principalmente agora avaliando com calma, que foi tudo muito bem pensado, ensaiado, preparado. Mas pra (sic) gente que assistia parece só que simplesmente aconteceu! (e ainda tô (sic) encucada porque a

Cris, no banheiro, contou a mesma história que a Mariah tinha contado no jogo um pouco antes na sala, quando pegou o papel escrito “meus pais”... ainda quero saber quem que, afinal, olhava o vizinho pela janelinha do banheiro...) (BARRA, 2016).

A criação do outro espaço, em “Casa Vazia”, pode se dar de diversos modos, mas nunca de maneira cristalizada, estratificada. Alguns exemplos podem ajudar a compreender estes movimentos que permitem com que se identifique ou se crie o espaço do outro. Primeiramente, existem momentos nos quais a teatralidade parte da iniciativa das atrizes ou dos atores. A atriz Isabel Figueira tem um material que pode ser exemplar deste primeiro grupo. Ela prepara a sala da casa, acendendo várias velas e um incenso pelo espaço. Depois, vai para fora da casa e começa a cantar um ponto de erê “Eu sou bem pequeninha”⁹. Ela percorre um caminho que vai do quintal, subindo a escada de entrada da casa até a sala, espalhando cuidadosamente conchinhas durante o percurso. Todos param e olham. Pelo modo como se portam e se organizam no espaço em relação a ação de Figueira, parecem afirmar: “Isto é uma cena!”. A clivagem foi operada e o espaço do outro se estabeleceu. Havia a intenção da atriz em gerá-lo e os espectadores identificaram. Os limites estão claros naquele momento.

Outra possibilidade é quando a clivagem se dá a despeito das atrizes, dos atores e, até mesmo, dos espectadores. Retomemos ao exemplo apresentado no movimento dois. Após a mulher (no caso, a atriz Mariah Valeiras) apresentar a sua família com os ímãs, um espectador é convidado a também apresentar a si mesmo e a sua família usando os mesmos ímãs. Enquanto ele começa, outro espectador, recém-chegado na casa, vai até a cozinha e presencia o momento. Este segundo espectador pode olhar o que acontece e falar para si mesmo: “Isto é uma cena!”. Ao fazer isto, ele cria o espaço da teatralidade, mesmo que o primeiro espectador não apresentasse o desejo de atuar e estivesse apenas se imaginando numa conversa casual com Valeiras. O segundo espectador poderia, logo em seguida, perceber que quem falava era outro espectador e pensar: “Não, isso não é cena.”, desmontando o espaço do outro. Mas, por alguns instantes, operou-se a clivagem e o dentro e fora da teatralidade foram gerados. Este era um desejo da pesquisa. “A gente trabalhou muito com isso, com o olhar dando o foco. E, várias vezes, era SÓ - e esse só é com letra maiúscula porque ele é só e, ao mesmo tempo, não é só - colocar o convidado em foco. O convidado ou a convidada¹⁰ em foco” (VALEIRAS, 2019). O

⁹ Eu sou bem pequeninha / Moro no morro de areia / Minha rede balanceia / Eu sou pequeninha de mamãe / Moro no morro de areia.

¹⁰ Em “Casa Vazia”, os espectadores eram nomeados como convidados.

olhar dá foco, opera a clivagem e cria a moldura, mesmo que temporária e instável, gerando teatralidade.

Em “Casa Vazia”, os espectadores estão no meio da experiência, vivendo nos seus corpos o ato performativo de se autoficcionalizarem. Os espectadores performavam mesmo sem a presença das atrizes ou do ator. Existiam dispositivos que potencializavam essa performatividade dos espectadores. Um deles era chamado de pílulas de ação, que continham indicações para serem executados, inicialmente, pelas atrizes e pelos atores, mas, durante as edições foram apropriados pelos espectadores, que passaram a performar também durante as vinte e quatro horas da experiência. O papel “meus pais” citado por Camila Barra corresponde a uma dessas pílulas. Outro exemplo de dispositivo que impulsionou a performatividade dos espectadores era a cesta da saudade, na qual cada espectador era convidado a deixar uma saudade e levar outra consigo em troca. Com os espectadores performando a si mesmos e colocando seus corpos em experiência, Figueira afirma que

tudo se mistura. Karen¹¹ vira atriz, eu viro espectadora, casa vira atriz. O espectador joga naquela casa, ele decide o que faz, na hora que quiser. E quando ele faz, já não é mais espectador. Então, é assim. No momento em que você ultrapassa o portal, esteja pronto para não existir fronteira. Nada aqui vai estar dito e explicado (FIGUEIRA, 2019).

Seria importante analisar um último exemplo pelo qual o outro espaço da teatralidade pode surgir. Quando o espectador vai a uma experiência artística que ele supõe previamente que é teatro, ele chega acreditando que vai lidar com certas estruturas reconhecíveis do fazer teatral. Ou seja, espera vivenciar a operação das três clivagens que geram a teatralidade. Entretanto, “Casa Vazia” não apresenta, como vimos, os limites estáveis, oscilando entre cena e não-cena constantemente durante a experiência. As fronteiras são fluídas, nômades e construídas e desconstruídas num movimento incessante. Isso gera questionamento, e muitas vezes, um não saber como se posicionar na experiência. A função espectador também é desmontada e reconstruída durante o próprio ato. Durante a experiência a dúvida da espectadora Camila Barra, apresentada acima, repete-se em outros espectadores. Ao invés de afirmarem: “Isto é cena!”, questionam-se constantemente: “Isto é cena?”. Ao se perguntar se é cena ou não, o espectador, por alguns instantes, se coloca fora do que acontece e olha procurando as fronteiras. Este olhar que procura, também cria fronteiras – fluídas, efêmeras, nômades, instáveis, sutis - e, portanto, produz espaços outros da teatralidade durante a experiência.

¹¹ Referência a uma espectadora que esteve presente na 1ª edição de “Casa Vazia” em Santa Cruz, permanecendo durante as 24 horas.

Estas oscilações entre a teatralidade e a performatividade, analisadas por Féral, são observadas por Fischer-Lichte (2013) como um tensionamento entre o real e o ficcional que estaria presente em qualquer manifestação teatral, pois

é sempre em espaço reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços. Dito isso, o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator representa em geral um outro (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 14).

Para a autora, esta tensão aumenta quando as criações cênicas passam a se interessar mais pela irrupção do real na cena. Esses trabalhos tornam instável a recepção dos espectadores que oscila constantemente de uma percepção que atua na ordem da representação (campo simbólico, teatralidade, ficcional) para outra na ordem da presença (forças pulsionais, performatividade, real), sem nunca se estabilizar. Sílvia Fernandes lembra que nestas operações da cena contemporânea, o teatro vive a

oscilação entre presença e representação, performance e mimese, real sensorial e ficção, processo criativo e produto representado. É no vai-e-vem dessas polaridades que se estrutura a percepção do espectador desse novo teatro, colocado na posição instável de responder esteticamente ao que se passa em cena, como se assistisse a uma ficção teatral e, ao mesmo tempo, fosse obrigado a reagir a ações extremas, reais (FERNANDES, 2013, p. 57).

O que na vida cotidiana é separado em dois mundos diferentes apreendidos por conceitos dicotômicos (real e ficcional / vida e arte), torna-se impreciso nestas manifestações artísticas, levando o espectador a não saber como deve se posicionar: num mundo “real” ou ficcional? Se a dicotomia é abalada na experiência, o sujeito não tem como se posicionar e entra em crise. Uma crise que pode ser potente, na medida em que pode produzir corpos em experiência. Os Teatros Performativos criam estes espaços de tensionamento potente para o aparecimento da *autoficção*: *entre* a teatralidade e a performatividade; *entre* a representação e a presença; *entre* as camadas simbólicas da cena e as forças pulsionais do real.

Figura 16 - Atriz Chris Igreja e espectadores em "Casa Vazia"



Foto: Maíra Barillo

Breve movimento: você está do lado de uma cesta chamada Cesta da Saudade. Deixe uma saudade e leve outra consigo.

2.4 – O real e a cena contemporânea

A busca pela irrupção do real na cena contemporânea se radicalizou na última década do século XX e nas primeiras do XXI. José Sanchez afirma que estas iniciativas aparecem em “atuações que tentam converter o espectador em participante de uma construção formal coletiva, bem como em forma de ações diretas sobre o espaço não limitado pelas instituições artísticas” (SANCHEZ, 2007, p. 9). Para Silvia Fernandes, as experiências do real na cena contemporânea

variam de intervenções direta na realidade, espacialmente no espaço urbano, em geral referidas como *site specific*, a modos renovados de teatro documentário, comuns no panorama recente, sem esquecer a proliferação de performances autobiográficas e a inclusão de não atores em cenas disjuntas, que projetam um leque diversificado de experimentos ligados, de um modo ou de outro, a transgressões da representação (FERNANDES, 2013, p. 3).

Neste contexto, podemos inserir ainda as contaminações das camadas simbólicas da teatralidade pela presença da performatividade, como vimos com Féral.

Estas manifestações teatrais e performativas, que visam o real na cena contemporânea, foram nomeadas pela professora francesa Maryvonne Saison (1998), como *Teatros do Real*. No livro *Les Théâtres du réel*, a autora analisa espetáculos e artistas que problematizam as práticas de representação, visando a colocar o espectador em um confronto direto com o que nomeiam como o “real”. “Forçado a renunciar à representação de uma realidade explodida e caótica, o teatro procuraria se reconectar com um ‘real’ que não se dá o trabalho de construir a ‘realidade’” (SAISON, 1998, p. 41, tradução nossa).

Representar, segundo Saison, designaria o pensamento em ação, em um trabalho de tornar presente uma coisa que está ausente através de uma ação psíquica concreta, ou, como diria Fernandes, “um gesto de envio a algo que não está ali” (FERNANDES, 2013, p.4). Por exemplo, um desenho de uma cadeira ou a própria palavra cadeira representam uma cadeira e a tornam presente no pensamento, mesmo que a coisa cadeira esteja ausente. A representação distingue-se da coisa em si. Para Saison, no teatro, a representação funciona sobre este modo de envio, “tornando sensível ou designando uma realidade que nós não podemos nem perceber, nem mostrar diretamente” (SAISON, 1998, p. 12, tradução nossa) Em oposição à representação, a autora francesa apresenta a noção de apresentação, que seria fazer presente a coisa ela mesma, sem o gesto de envio a um ausente. As experiências teatrais contemporâneas questionariam os códigos tradicionais de representação, desejando a apresentação do “real” em cena, priorizando a concretização material da presença do corpo do ator, do espaço e do objeto. Elas não se contentam mais em reproduzir esquemas tradicionais, não desejam fazer referência a lugares, posições, personagens outros, ou seja, não querem se situar no nível da representação. Valorizariam, dessa forma, o caráter eventual, singular e único do fazer teatral, em detrimento da produção do que Saison chama de objeto-fetice.

A força e a pertinência das revoltas daqueles que, como Artaud, desejam preservar no teatro sua autenticidade, sua força de evento, estão na recusa da reiteração e da fetichização. Se, no interior, do mundo do teatro, e em seu sentido técnico, a representação é objeto de suspeita, é na medida onde ela se equivale a uma espetacularização (SAISON, 1998, p. 15).

À medida que a realidade, entendida como uma ilusão compartilhada ou primeira cópia, fragmenta-se, tornando inoperantes as suas representações e a espetacularização ou reprodução mimética da realidade é questionada, manifestações teatrais e performativas experimentam modos de irrupção do real, procurando fugir da via representacional e engajando-se concretamente sobre o terreno do real. O teatro apareceria como testemunha do real, ou seja, daria a ver o que é ocultado. “Isto que é pesquisado nesta questão do real está nas antípodas dos realismos tradicionais que partem do conhecimento de uma realidade dada e que solicitam a

renovação da adesão a sua definição” (IBIDEM, p. 26, tradução nossa). Os *Teatros do Real*, pelo contrário, trabalhariam com o que Saison chama de improvável, incrível, inacreditável, inaceitável; “eles rasgam o tecido disso que cremos ser o mundo” (IBIDEM, p. 26, tradução nossa) e desejam o contato direto com o real em sua presença pura.

“Casa Vazia” ao trabalhar com *autoficções*, visa a irrupção do real durante a experiência. Não produz uma representação no sentido de realizar um ato psíquico de tornar presente algo que não está ali. O tempo da experiência é a vivência real das vinte e quatro horas; o espaço é o espaço real de uma casa; as atrizes e o ator não emprestam seus corpos para figurar personagens, mas se apresentam em suas *autoficções*, a partir de suas experiências vivencias (memórias, desejos, objetos, afetos, etc.). Além disso, o espectador também performa, vivenciando seu corpo na cena autoficcional.

Porém, gostaríamos de destacar outra questão no processo de criação do trabalho. Quando se preparava para as edições em Santa Cruz, observou-se a necessidade de pensar a casa em relação às questões políticas vivenciadas na cidade. Durante o processo, as atrizes e o ator foram ao encontro da rua, a partir de práticas de deriva e de performances. A maioria delas visavam a intervenção direta no real e no tecido social da cidade como um todo, mas por se tratar de um território estranho para boa parte equipe de criação, muitas se concentraram na região de Santa Cruz, em especial na linha de trem que liga o bairro ao centro do Rio de Janeiro. É exemplar destas práticas a ação “Realizar uma festa de aniversário no trem”: a proposta era ir com bolo, chapéu de festa, balões, línguas de sogra e encontrar uma pessoa dentro do trem que estivesse fazendo aniversário naquele dia, oferecendo uma festa para ela. Não se desejava representar uma festa de aniversário, mas a realização (fazer real) de uma, através da aposta no improvável e no incrível deste encontro. Bolo, chapéu, balões, trem e passageiros estavam ali em sua presença material, sem nada figurar. Logo no começo da ação, Valeiras pediu a um vendedor ambulante que perguntasse no seu microfone se alguém ali estava fazendo aniversário. Uma mulher logo levantou a mão e a festa começou. A princípio, ela não acreditou no que acontecia; depois, pensou que se tratava de algum programa de televisão. Aos poucos, as pessoas foram entrando no jogo, enchendo balões, colocando os chapéus, cantando parabéns. Os ambulantes presentearam a aniversariante com seus produtos. Uma senhora afirmou que estava indo visitar seu filho preso em Bangu e que aquele acontecimento acalmou e esquentou seu coração. A relação se instaurou, com circulação de afetos e intensidades, produzindo corpos em experiência performativa autoficcional mesmo sem saber que se tratava de uma prática

artística. Além destas, outras práticas, como um piquenique no trem, visavam ao confronto direto com o real, sem pretender a produção de um espaço de representação.

Figura 17 - Festa de aniversário para espectadora durante "Casa Vazia"



Foto: Máira Barillo

Entretanto, Saison coloca em xeque a possibilidade deste contato direto com o real, de forma pura, na cena contemporânea, perguntando: “Que dizer da tentativa de efração, se não é a esperança ingênua de um acesso direto às coisas mesmas, sem intermédio de algum sistema?” (IBIDEM, p. 44, tradução nossa). Toda percepção pressupõe uma distância e está submetida a um código representativo, que é influenciado social, cultural e artisticamente. A partir deste questionamento, seria inútil a busca pela presença do real na cena? Como podemos entender isso que nomeiam como real? Tentaremos, a seguir, mapear algumas noções acerca deste conceito tão complexo e fugidio.

Em primeiro lugar, é importante diferenciar o real da realidade (ou realidades). Esta última, como afirma Saison, constituiria as representações do mundo, que podem ser plurais e relativas. Como vimos no início deste capítulo, José Sanchez lembra que a realidade social é uma ilusão compartilhada, sendo uma representação na qual a sociedade se concebe e se organiza a partir de certo sistema de códigos e normas que definem seus limites. A realidade, portanto, corresponde a uma representação, ou seja, a um ato concreto do pensamento. Quando dizemos que algo está no campo da realidade, estamos afirmando que se encontra neste espaço

de ilusão compartilhada. O que os realismos tentariam construir na cena, por sua vez, seria uma representação desta primeira representação, uma cópia da cópia.

Por outro lado, o real é aquilo que sempre escapa à compreensão do sujeito. ““O real (...) é aquilo que volta sempre ao mesmo lugar, a esse lugar no qual o sujeito (...) não é capaz de reencontrá-lo”” (LACAN apud SANCHEZ, 2007, p. 115, tradução nossa). Sanchez e o crítico de arte Hal Foster (2014) são dois autores que vão analisar a presença do real nas artes contemporâneas a partir do pensamento do psicanalista francês Jacques Lacan, que no começo dos anos 1960, desenvolveu um estudo importante sobre o tema. Em um seminário intitulado “O inconsciente e a repetição”, realizado em 1964, Lacan busca definir o real a partir da noção de trauma. O traumático constituiria “um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem* de ser repetido” (FOSTER, 2014, p. 128). No sentido proposto pelo psicanalista, repetição não é rememoração, nem reprodução. Rememorar e reproduzir pressupõem um conhecimento anterior do objeto que retorna. A repetição, por outro lado, “tal como havia proposto Freud, é o modo no qual o pensamento se relaciona com o real. Enquanto inacessível, o sujeito não pode rememorar nem reproduzir o real, a única coisa que pode fazer é repeti-lo” (SANCHEZ, 2007, p. 115, tradução nossa).

Dessa forma, de acordo com Foster, o real romperia o anteparo das imagens. Anteparo corresponde àquilo que faz a mediação do olhar, a partir de determinadas convenções, esquemas de representação, códigos da cultura, protegendo o sujeito do olhar do objeto. Essa noção é muito importante para Lacan, pois, para ele, o olhar, tal como a linguagem, preexiste ao sujeito, “que, ‘olhado de todos os lados’, não passa de uma ‘mancha’ no ‘espetáculo do mundo’” (FOSTER, 2014, p. 133).

Para Lacan, os animais estão presos no olhar do mundo; estão aí apenas em exibição. Os humanos não estão reduzidos a essa ‘captura imaginária’, pois temos acesso ao simbólico – nesse caso, ao anteparo como o lugar em que se faz e se visualiza o quadro, onde podemos manipular e mediar o olhar. (IBIDEM, p. 135).

O anteparo domesticaria o olhar, permitindo uma estética de contemplação das imagens do mundo. É esta pacificação e domesticação do olhar pelo anteparo que a irrupção do real rompe. Lacan nomeia essa ruptura como *tiquê*; Roland Barthes, de *punctum*. O real, o *tiquê*, o *punctum*, ““parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”” (BARTHES apud FOSTER, 2014, p. 129). Foster cria um jogo de palavras para refletir a ideia de um real traumático, associando-o à palavra *trou* que, em francês, significa buraco. É através destes buracos que os sujeitos teriam a impressão de quase tocar o real.

A cena contemporânea – e a arte em geral – ao desejar a irrupção do real, estão recusando esta pacificação do olhar através da criação destes buracos. Os estudos de Lacan sobre o real, o olhar, o trauma e o anteparo serão fundamentais para várias experiências artísticas que desejam abandonar a representação e criar espaços de experiência, que trabalham com a performatividade e com espacialidades e temporalidades não convencionais. O corpo está no centro desta experiência, na tentativa de romper com uma cena baseada em estruturas como anteparos, molduras e clivagens bem definidas. O real, quando irrompe, instala-se no corpo, não podendo ser representado, mas repetido. E o que se repete, como afirma Foster a partir de Lacan, é também o que se produz. Ele não é algo que se conhece antecipadamente, mas existe no agora, no corpo que, em experiência, vivencia a sua irrupção. O trauma repete e produz o real no corpo. Em grego, trauma significa ferida. É, portanto, uma ferida que perturba a organização do corpo e as posições de sujeito.

Foster destaca ainda outro texto de Lacan, “O estádio do espelho”, no qual o psicanalista afirma que o ego é formado “numa apreensão primordial do nosso corpo num espelho (...), uma imagem antecipatória da unidade corporal que, na infância, ainda não possuímos” (FOSTER, 2014, p. 192). Esta imagem refletida funda o nosso ego como imaginário, identificando-o, mas também o alienando. O “eu” no espelho é um outro; um outro que se confirma pela presença de um segundo “outro”, um adulto que confirma que aquela imagem vista corresponde ao “eu”. A partir deste momento, o sujeito se empenha em proteger o retorno da desorganização, do caos, de um corpo fragmentário e fluído, que existiria antes da formação do “ego”, que se transforma em armadura para proteger-se de tudo que pode colocar essa imagem em risco. Foster lembra que para Lacan, “o sujeito moderno na condição de paranoico e fascista” (IBIDEM, p. 193) blinda-se contra toda forma de alteridade. O real, como trauma, rompe com essa organização fascista e coloca o corpo em contato com os diversos afetos, intensidades e velocidades, em movimentos fluidos, desorganizados e caóticos.

Assim, propomos o real como aquilo que rompe as estruturas de representação, os estratos de organização, subjetivação e significância, criando buracos, feridas, novas possibilidades de corporeidade e experimentação. A repetição do trauma, neste sentido, seria uma das formas de permitir a irrupção deste real. Porém, podemos perceber que, na cena contemporânea, os artistas buscam outros modos de investigar essas rupturas. Uma delas seria a partir da relação radical com o outro durante a experiência. O Outro, como lembra Foster, ameaça a organização do ego e pode representar o caos. Qualquer um que não seja “eu” pode permitir a abertura para a desorganização. A cena contemporânea enxerga a desorganização e o caos como forças afirmativas de experimentação e produção de novos corpos. O trabalho

artístico, afirma Sanchez, deixa de ser um objeto de contemplação para se converter em duração, em tempos que produzem encontros. Para ele, esta prática relacional está intimamente ligada à performatividade. Um espaço e tempo de encontro radical com o outro produz subjetividades e os corpos se colocam em experiência. Bondía afirma que a experiência é aquilo que nos acontece, nos atravessa e nos toca e que “afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (BONDÍA, 2002, p. 24). Ou seja, é sempre transformadora. A espectadora Luiza Toschi enviou um áudio, gravado em um táxi, enquanto voltava para casa logo após uma das edições de “Casa Vazia”:

Eu tô (sic) aqui num táxi (...) acabei de sair da casa e eu percebi que meu olho tá (sic) diferente. (...) é como se eu tivesse descoberto uma perspectiva um pouco distante... Como se eu estivesse conseguindo olhar as coisas de longe e agora, o fato de estar na rua, com carros passando, árvores, marquises e prédios, tudo ganha um tamanho muito diferente. Como se eu estivesse numa maquete... como se isso não fosse a realidade, sabe? (TOSCHI, 2016).

Ricardo Cabral também escreveu sobre as transformações sentidas em seu corpo após às vinte e quatro horas de trocas, diálogos e agenciamentos com outros corpos:

Eu nunca, em toda minha vida, havia sentido meu corpo tão sensível ao toque. Nunca. Mesmo. As minhas terminações nervosas pareciam haver se elevado à potência mil e se espalhado por todo meu corpo, que não ficava imune à nada. Mesmo. Não me reconheci em mim mesmo e me perguntei se seria isso um rastro daquela qualidade de presença do jogo. (Ao longo do dia, três desconhecidos puxariam papo comigo em situações improváveis, como no caixa do supermercado – mais rastro?) Parei de escrever um pouquinho para me espreguiçar. Durante a noite, muitas imagens pipocavam em minha cabeça. Sonho? Lembrança? Jogo? (CABRAL, 2016).

“Casa Vazia”, experiência de vinte e quatro horas, em uma casa, ao radicalizar a proximidade e as trocas entre corpos, visa a irrupção do real a partir dos afetos imprevistos e improváveis. A atriz Valeiras lembra: “Eu casei com uma pessoa que apareceu no jogo, que chegou como convidada, eu me apaixonei e passei meses me perguntando se essa paixão era real ou se ela era desdobramento da ficção” (VALEIRAS, 2019). O real rompeu o anteparo, a moldura, a clivagem de uma relação atriz-espectadora, sujeito-objeto e produziu uma não-fronteira entre cena e não-cena, entre arte e vida. O afeto inesperado atravessou o corpo em experiência de Valeiras, ferindo uma estrutura organizada e protegida e, conseqüentemente, promovendo desterritorialização e reterritorialização.

Se as realidades se tornam caóticas e múltiplas e suas representações questionadas, Saison lembra que os artistas começaram a buscar “isso que resiste, que faz escândalo: o Outro como irreduzível. Mas não mais uma alteridade conduzindo a uma teologia ou ontologia” (SAISON, 1998, p. 51, tradução nossa). Visam, por outro lado, a alteridade do simples existir,

do estar no mundo. Um mundo que não é obra, pois não existe mais Deus. Mundo que é o espaço do existir.

Este ponto é importante na medida onde a alteridade é colocada em sua radicalidade a mais irredutível e porque, nós entendemos, ela faz aparecer uma dimensão de alteridade em nós. Este ‘existir’, os artistas a tem procurado o traço na espessura do sensível e dos corpos ou na fugacidade do efêmero (IBIDEM, p. 52)

Figura 18 - Abraço de 30 minutos no fim da edição de "Casa Vazia"



Foto: Maíra Barillo

Somente tal pensamento não metafísico seria capaz de deixar o sujeito aberto realmente para a alteridade do outro. A autora, a partir de Emmanuel Lévinas, lembra que se o rosto do outro perturba um sujeito “até a insônia” (IBIDEM, p. 53), é porque ali está presente irredutivelmente a alteridade do Outro. Os *Teatros do Real* colocariam os sujeitos em confrontação com uma alteridade que os atravessariam. “Nós estamos então, em tal concepção da experiência estética, em permanente risco do real” (IBIDEM, p. 54, tradução nossa). A cena autoficcional apresenta, portanto, a potência de se insinuar como espaço de experiência e reconhecimento da alteridade no rosto do Outro que acontece no encontro *entre* dois ou mais corpos. O reconhecer em nada tem a ver com

emitir juízos sobre o Outro. Judith Butler, que também analisa o conceito de rosto de Lévinas, lembra que “o reconhecimento muitas vezes nos obriga a suspender o juízo para podermos apreender o outro” (BUTLER, 2017, p. 63). A presença do julgamento moral cria distâncias e desigualdades no encontro, passando a existir aquele que julga e aquele que é julgado e se negando a possibilidade do reconhecimento da alteridade. Por outro lado, ao suspender o juízo, o encontro se abre para a diferença, para a singularidade de cada sujeito. “Talvez somente pela

experiência do outro, sob a condição de termos suspenso o juízo, tornamo-nos finalmente capazes de uma reflexão ética sobre a humanidade do outro” (IBIDEM, p. 64).

Portanto, uma ação performativa que se norteia pela ética do reconhecimento da alteridade, procura romper com a estrutura de apagamento do rosto, do corpo e da existência do Outro. Isto faz com que o real crie rupturas, ferindo o “eu” dado, organizado e fascista e desestratificando as estruturas de um modelo tradicional de teatro baseado em narrativas aristotélicas, ilusão e em anteparos que domesticam o olhar. Talvez por isso vemos, cada vez mais, a proliferação de espetáculos e coletivos teatrais produzidos e ocupados por sujeitos e grupos historicamente marginalizados, tornados invisíveis e excluídos dos espaços de pertencimento, fala e representação. São corpos de mulheres, negros e negras, LGBTs, entre outros, que criam trabalhos operando com *autoficções* para reivindicar o direito de aparecer e participar na vida social e política. Assim, a cena contemporânea, além de ser laboratório de criação de si e de corpos em experiência, também pode promover *dissenso* estético-político e descolonizar subjetividades, corpos, narrativas, imaginários e a própria cena teatral. Este será o assunto do próximo capítulo.

Figura 19 - Escrita coletiva realizada durante "Casa Vazia"

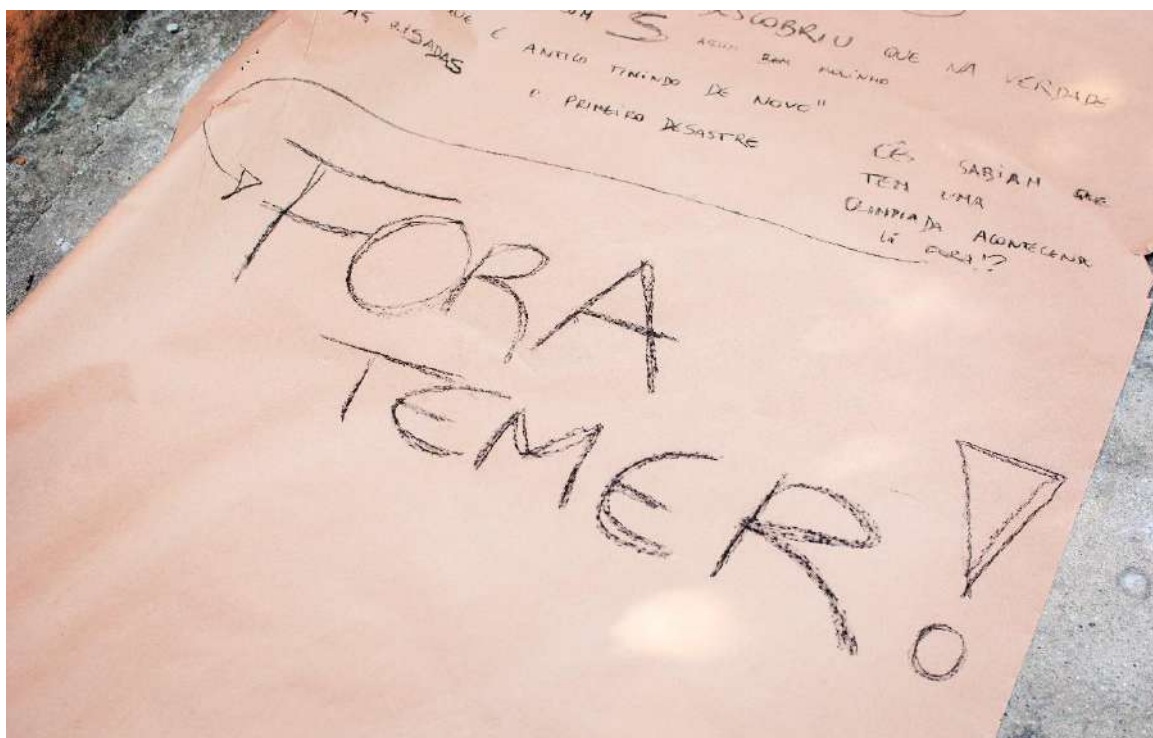


Foto: Maíra Barillo

CAPÍTULO 3 – AUTOFICÇÃO E DISSENSO ESTÉTICO-POLÍTICO EM “CIDADE CORRERIA”: DESCOLONIZANDO CORPOS, SUBJETIVIDADES, NARRATIVAS E CENA.



“Eu sou a Cidade Correria...”
(CIDADE CORRERIA, 2016)

Em junho de 2013, uma série de manifestações tomaram as ruas das principais cidades brasileiras, revelando grande insatisfação da população com a macropolítica e suas instituições. Os protestos tinham duas características que fizeram com que se tornassem extremamente heterogêneos em suas pautas e reivindicações: a) o papel importante assumido pelas redes sociais na organização e divulgação dos atos, assemelhando-se a movimentos de outras partes do mundo, como a “Primavera Árabe” e o “Movimento Occupy”, ambas ocorridas em 2011 e b) a ausência de lideranças definidas. As manifestações de junho se apresentaram, inicialmente, como atos contra os aumentos das tarifas do transporte público, porém, aos poucos foram ganhando pautas cada vez mais diversas. Manifestantes progressistas defendem “liberdades individuais; lutam pelo fortalecimento dos feminismos, contra o racismo, contra a intolerância religiosa; intensificam-se os debates sobre gênero, legalização das drogas; colocam em evidência a gravíssima crise ambiental” (ALCURE; FLORÊNCIO, 2017, p. 96). Por outro lado, nesta multiplicação de pautas, não apenas a perspectiva progressista estava presente. Foi possível constatar também a presença de representantes do conservadorismo, gerando uma polarização que se ampliou nos últimos anos e que caracteriza fortemente momentos importante da política nacional, como, por exemplo, o golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e as eleições de 2018, que levaram ao poder um candidato de extrema-direita.

Judith Butler (2019) afirma que “assembleias não são intrinsecamente boas nem intrinsecamente ruins, mas assumem valores diferentes, dependendo do motivo pelo qual se reúnem e de como essa reunião funciona” (BUTLER, 2019, p. 138) e, neste sentido, podem ser motivo para esperança ou para medo ou para os dois ao mesmo tempo. Quando um grupo de pessoas, organizando-se em assembleia, autodenomina-se o “povo” e faz reivindicações em nome deste “povo”, “maneja o discurso de uma determinada maneira sobre que está incluído e quem não está e, assim, involuntariamente se refere a uma população que não é o ‘povo’” (IBIDEM, p. 10). A polarização que caracteriza o atual contexto político brasileiro é marcada por uma luta para definir quem é o povo. Povo, segundo a autora, não é uma população definida,

mas é constituído por fronteiras discursivas, que definem quem tem e quem não tem direito a aparecer, quem pertence e quem não pertence a esse corpo político. A autora argumenta que as reuniões de corpos em assembleia apresentam ações corporificadas que “significam mais do que qualquer relato, escrito ou vocalizado, sobre aquilo de que elas tratam” e, assim, “são componentes importantes de qualquer entendimento sobre ‘o povo’” (IBIDEM, p. 14). Nem todos as pessoas pode aparecer e esse impedimento revela como aqueles que tem direito ao aparecimento produzem a esfera pública por meio de forças restritivas,

Neste contexto, há uma retomada das pautas micropolíticas, com o fortalecimento do debate sobre questões identitárias (de raça, de gênero, de classe, entre outros), a busca por romper com discursos e narrativas hegemônicas, reivindicações pelo direito de aparecer e de ter uma vida digna de ser vivida, rejeitando a precariedade induzida social e economicamente. Segundo Butler, a precariedade é desigualmente distribuída e faz com que determinadas populações estejam “diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte” (BUTLER, 2019, p. 40). Essas populações têm endereço, gênero, classe e cor bem definida, o que pode ser comprovado pelas estatísticas referentes à mortalidade, ao desemprego, à renda, ao acesso à moradia, transporte, saúde e educação de qualidades, justiça social e igualdade, entre outros. Assim, quando sujeitos destas populações aparecem, saem da invisibilidade imposta, apresentam o que Butler nomeia como *força indexical*. *Força indexical* porque funcionam como índices, ou seja, signos que apontam que são esses corpos ou e corpos *como* esses “que vivem a condição de um meio de subsistência ameaçado, infraestrutura arruinada, condição precária acelerada” (IBIDEM, pp. 15-16).

(...) quando os corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de parecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precárias. (IBIDEM, p. 17).

Entre estes espaços públicos, nos quais estes corpos estão exercendo o direito de aparecer, podemos incluir o teatro. Nos últimos anos, por todo o país, coletivos artísticos que fazem de suas criações espaços potentes para o debate identitário. Há o crescimento de uma cena teatral protagonizada por sujeitos que, historicamente, são excluídos dos espaços de representação e políticos, invisibilizados nas narrativas hegemônicas e que têm apagadas suas narrativas, saberes e experiências. São artistas moradores das periferias das grandes cidades, negros e negras, mulheres, homossexuais, bissexuais, transexuais, entre outros/as que, como afirmam Alcure e Florêncio, “aderem às opções estéticas, às linguagens, suas experiências de

vida, suas vivências de mundo” (ALCURE; FLORÊNCIO, 2017, p. 95). Nesse sentido, podemos entender que estão produzindo, dessa forma, uma cena autoficcional.

A presença de uma cena afrocentrada¹² não é recente no Brasil, apesar de não ser tão antiga também. Em 1944, Abdias do Nascimento fundou o “Teatro Experimental do Negro” (TEN), com o desejo de produzir novas dramaturgias e estéticas, que valorizassem os negros e sua cultura. Visava-se a um protagonismo negro na cena, considerando que sujeitos negros só entravam em cena para reforçar estereótipos, em papéis secundários ou pejorativos, como ainda acontece, até hoje, especialmente, nas telenovelas. Quantos atores ou atrizes que vemos na televisão são negros ou negras? Quantos personagens nas telenovelas são negros ou negras? Poucos. E quando existem, representam estereótipos racializados da negritude: o bandido, o malandro, a empregada doméstica, a gostosa do samba. Cito a novela por ser, atualmente, o principal espaço de representação e produção de imaginário nacional. Todavia, essa situação se repete nos mais variados espaços de representação, como, por exemplo, no teatro. Como lembram Alcure e Florêncio,

no espelhamento perverso da sociedade brasileira, ainda são poucos vistos nas artes da cena. No imaginário televisivo brasileiro, o olhar do espectador se habituou a ver estes corpos representando personagens subalternos, estas são as imagens hegemônicas. No contexto teatral brasileiro, quantos negros e negras vemos em cena? Como são vistos? Quantas companhias de artistas negros estão em atividade? Quantos diretores e diretoras negros? (Ibidem, 2017, p. 95).

O diretor teatral José Fernando de Azevedo (2018) afirma que, no Brasil, a escravidão produziu um regime de visibilidade que opera em uma espécie de saturação: o corpo negro está tão próximo, é tão presente, que já não é mais visto. “Estando em toda parte, o preto, contudo, não tinha lugar algum. Eis a lógica da exceção brasileira: o preto não estando ausente, é aquele a quem falta, e essa falta é uma condição” (AZEVEDO, 2018, p. 9, grifo do autor). Para o diretor, na cena teatral contemporânea, o corpo negro não constitui apenas um tema, mas também testemunho, forma, palco e cena. “A presença do corpo preto na cena torna incontornável seu poder de demonstração, já que um preto não representa um preto, um preto é um preto” (IBIDEM, p. 9, grifo do autor). A presença de uma cena que faz emergir um corpo negro e que escapa dos estereótipos racializados e das representações hegemônicas, tem força

¹² Segundo Elisângela Gomes (2016), a ideia de *afrocentricidade* foi concebida pelo professor e filósofo Molefi Kete Asante, nos anos 80, e refere-se a um “tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe as (os) africanas (os) como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE apud GOMES, 2016, p. 739). De acordo com a autora, os estudos afrocentrados surgem através da conscientização política e dos direitos civis das populações negras e têm se expandido em diversas áreas do conhecimento.

indexical, pois aponta diretamente para as experiências da negritude e seu tensionamento com/em uma sociedade racista, colonial e escravocrata como a brasileira. Diferente do corpo branco, que se misturaria à cena de modo “natural”¹³; a presença do corpo negro na cena teatral, segundo Azevedo, impõe a seguinte pergunta: que cena é esta? Ou, como questionam Alcure e Florêncio, “é possível falar de uma cena urgente, feita por um corpo insurgente que comporta dramaturgias específicas, que adquirem potências porque conectadas a corpos específicos?” (ALCURE; FLORÊNCIO, 2017, p. 95). Esta cena, que é autoficcional pois adere realidades vivenciais destes sujeitos às opções estéticas das suas criações, tem potência estético-política para produzir dissenso (RANCIÈRE, 1996; 2012) e descolonizar corpos, subjetividades, narrativas, imaginários e o próprio fazer teatral?

Muitos destes coletivos que produzem cenas autofissionais nasceram dentro de universidades públicas, especialmente a partir do aumento do acesso da população negra a estes espaços; resultado de muita luta pelo direito de ocupar, aparecer e pertencer. Em 2007, foi fundado o grupo “Os Crespos”, formado por alunos/as negros/as da Universidade de São Paulo (USP). Azevedo, que dirigiu alguns dos trabalhos do grupo, lembra que “eram alunos pretos que chegavam à Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, onde a presença preta até então não havia sido vivida como ‘presença’ e ‘ocupação de espaço’ de maneira a um só tempo individual e coletiva” (AZEVEDO, 2018, p. 6). Segundo Carol Ferreira (2010), o grupo resolveu se unir “após representarem um número significativo na universidade: de 2004 para 2005, eram 5 alunos negros numa turma de 20 e, no ano seguinte, ganharam a companhia de mais 4 colegas negros, algo inédito na história da tradicional escola paulistana” (FERREIRA, 2010, s/p). A partir daí, além de trabalharem na produção de seus espetáculos, iniciaram uma série de diálogos com o corpo docente da escola, na busca por mudanças e pela construção de uma nova realidade. “Os Crespos” passaram a procurar autores que estivessem afinados com as questões da negritude. O primeiro espetáculo do grupo foi “Ensaio sobre Carolina” (2007), dirigido por Azevedo, e criado a partir do livro “Quarto de Despejo”, de Carolina Maria de Jesus. O diretor afirma que trabalhar com o grupo fez com que ele mesmo se confrontasse com a sua própria história e se percebesse como o “professor preto, o primeiro daquele lugar”

¹³ Segundo Achille Mbembe (2018), “o branco é, sob vários aspectos, uma fantasia da imaginação europeia” que foi produzida, a partir de dispositivos tecnológicos, culturais, políticos, econômicos e institucionais, num esforço para se naturalizar e universalizar. Portanto, sempre que a palavra “natural” aparecer entre aspas neste capítulo, estarei me referindo a esta operação fabulosa de naturalização tanto do corpo branco, quanto dos modos de viver e perceber o mundo da branquitude.

(Azevedo, 2018, p. 6) e, a partir disso, sentisse a necessidade de se posicionar em relação à questão identitária.

... com os Crespos, eu era um preto dirigindo, e o fato de corpos pretos mobilizando sua *negritude* embaralhava termos, pois a ocupação daquele lugar impunha repensar a matéria, a prática e os procedimentos de representação e, com isso, tornava a própria ocupação um dado de representatividade (IBIDEM, p. 6/7)

Figura 20 - Coletivo Teatral "Os Crespos"



Foto: Mandelacrew

A questão da presença (ou ausência) da população negra nos mais diversos espaços marca a criação de vários outros grupos em universidades pelo país, como a companhia “Espaço Preto” (UFMG), o coletivo “E quem é que gosta?” (USP) e o grupo “Embarça” (UNB). Este último tinha como objetivo uma cena que interseccionasse o debate feminista com as questões étnico-raciais. Os espetáculos do “Embarça” partem das experiências de vida das próprias atrizes para construir suas dramaturgias e dar visibilidade às histórias de mulheres negras, como, por exemplo “Afeto” (2019), que visa a revelar uma sociedade racista e sexista construída sobre padrões afetivos e estéticos embranquecidos e que alterou a habilidade de querer e amar corpos negros, especialmente de mulheres negras. Com “Afeto”, a atriz Fernanda Jacob afirma que pretendem realizar “o enfrentamento desses monstros que permeiam a troca de afeto entre a mulher preta e a sociedade. A história não pode ser só essa: sem par na festa junina. Sem par para a brincadeira. Sem par para o primeiro beijo” (JACOB apud ACHA,

2019). A pesquisadora e feminista negra bell hooks (2010), argumenta que o amor é ação política, pois a ação transformadora do amor nas vidas destes corpos tem potências para alterar completamente as estruturas sociais vigentes e enfrentar o genocídio diário de pessoas negras.

Ainda no contexto universitário, em 2015, foi criado na UNIRIO, o “Projeto Prática de Montação”, com o objetivo de pesquisar temas como identidade, memória, sexualidade e gênero. O primeiro espetáculo do projeto, também nomeado “Prática de Montação” (2015), foi construído a partir das narrativas autoficcionais dos atores e atrizes, numa dramaturgia de fragmentos, para “traçar um mapa coletivo do caminho que fizeram para se perceberem e se aceitarem fora da heteronormatividade”¹⁴. Depois, o espetáculo “Dandara através do Espelho” (2016), criado a partir do diário da atriz Dandara Vital, “narra de forma poética sua vida. Da infância, quando procurava entender-se frente aos padrões sociais, passando pela percepção de que seu corpo não condizia com a sua identidade de gênero até assumir-se e aceitar-se travesti”¹⁵.

Figura 21 - Espetáculo "Dandara Através do Espelho" (2016)



Foto: Rodrigo Menezes

¹⁴ Citação retirada da apresentação do Projeto Montação. Disponível em: <https://praticademontacao.wixsite.com/modern-art-gallery>. Acesso em: 30/08/2019.

¹⁵ Citação retirada do release do espetáculo “Dandara através do Espelho”, apresentado no site do Projeto Montação. Disponível em: <https://praticademontacao.wixsite.com/modern-art-gallery/release-mxrcq>. Acesso em: 30/08/2019.

Fora dos muros das universidades públicas também podemos destacar coletivos e trabalhos importantes, como é o caso da companhia “Toda Deseo”, fundada em Belo Horizonte, em 2013, com o desejo de pensar novas possibilidades de ocupação e criação teatral a partir de questões relacionadas à identidade de gênero e orientação sexual. O coletivo produz espetáculos que se apresentam como “manifestos pelas existências dos corpos, pelas diferenças, atos de resistência, inclusão e de luta contra o preconceito”¹⁶ e que operam em zonas fronteiriças entre teatro, dança, performance, festa e, até mesmo, esporte - como é o caso do “Campeonato Interdrag de Gaymada” (2015). Ainda em Belo Horizonte, o coletivo “As Bacurinhas”, formado por artistas mulheres da cidade, tem produzido uma cena pautada por políticas, estéticas e éticas feministas. Tal como a “Toda Deseo”, o grupo apresenta experiências que trafegam em território híbridos, dialogando com outras linguagens (artísticas ou não), como, por exemplo, o projeto “PELADA – Campeonato Performático de Futebol” (2018), que coloca em diálogo o teatro, a performance e o futebol – esporte que, em uma sociedade machista como a brasileira, é considerado esporte de homens. Recentemente, o grupo criou o espetáculo “Ópera Bruta” (2018), no qual a narrativa sobre o homem, entendida como universal no mundo patriarcal, torna-se objeto de reflexão a partir do olhar e dos corpos das mulheres do coletivo. É uma tentativa de desconstrução dos discursos normativos e dos estereótipos, de descolonização, para liberar outros corpos, outras narrativas, outros imaginários, enfim, outras masculinidades possíveis, plurais e diversas.

Na cidade de São Paulo, em 2017, a atriz e diretora Renata Carvalho funda o “Movimento Nacional de Artistas Trans” (MONART) e, dentro dele, o “Coletivo-T”. Segundo afirma Carvalho, em entrevista a Urbano Lemos e Vicente Gosciola (2018), o grupo “é o primeiro coletivo artístico formado integralmente por artistas transgêneros” (CARVALHO apud LEMOS e GOSCIOLA, 2018, p. 100), ou seja, travestis, mulheres e homens trans e pessoas trans não-binárias, e procura dar visibilidade, voz e representatividade às questões trans. A irrupção destes corpos vai de encontro fortemente aos imaginários construídos por discursos hegemônicos heteronormativos e sexistas, que tem gerado reações reacionárias por todo país e, em alguns casos, até mesmo a censura de alguns espetáculos. É o caso da peça “Evangelho segundo Jesus, a rainha do céu” (2017), cancelada em diversas cidades, sob a alegação de atentar contra a dignidade da fé cristã.

¹⁶ Citação retirada da página do Facebook do coletivo “Toda Deseo”. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/TodaDeseo/about/?ref=page_internal. Acesso em: 30/08/2019.

No contexto de fortalecimento identitário, alguns espetáculos passaram a ser analisados e questionados a partir do debate da representatividade. Em 2015, o espetáculo “A mulher do trem” (2003), da companhia “Os Fofos em Cena”, foi alvo de fortes críticas por se utilizar da prática conhecida como *blackface*, no qual atores brancos pintam seus rostos de preto para representarem personagens negros. A prática é considerada pelos movimentos negros como racista, pois trata-se da representação de personagens negros estereotipados e ridicularizados. Entretanto, apesar deste apontamento, a filósofa e feminista negra Djamila Ribeiro (2018) lembra que “pessoas ligadas à companhia se justificaram dizendo que máscaras fazem parte da tradição circense. Atores defendendo a peça disseram haver exagero por parte dos militantes. Alguns alegaram que quem criticava não era de teatro” (RIBEIRO, 2018, p. 60). Diante desse cenário, as apresentações do espetáculo, que seriam realizadas no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, foram canceladas e, no lugar, a companhia decidiu realizar debates com artistas e militantes com o intuito de discutir a questão. Como resultado dos debates, a companhia compreendeu o problema apontado pelos movimentos negros e retirou o *blackface* da montagem.

Nos últimos anos, surge a expressão *trans fake*, seguindo a lógica da ideia de *blackface*, que corresponde a um ator ou atriz cisgênero que interpreta uma personagem trans ou travesti. A expressão ganhou força em 2017, quando o ator Luis Lobianco (homem cis) estreou a peça “Gisberta” (2017), que narra a história de uma transexual brasileira assassinada em Portugal, em 2006. O espetáculo foi acusado por coletivos e movimentos de pessoas transgêneros de realizar o *trans fake*. O debate entre os movimentos e coletivos e a produção do espetáculo foi intenso, resultando em protestos nos dias de apresentações, tanto nas entradas dos teatros, como nas plateias, e virou notícia em diversos meios de comunicação. O “Coletivo-T” gerou, na época, o manifesto “Representatividade trans já. Diga não ao Trans Fake”, que reivindicava mais representatividade e visibilidade para pessoas trans nos espaços artísticos.

Outro caso exemplar em relação ao debate sobre representatividade e visibilidade trans é a modificação realizada no elenco do espetáculo “Luis Antonio-Gabriela” (2011). Em 2018, depois de sete anos de apresentações por todo o país, o espetáculo passou a ter, no papel principal, a atriz trans Fabia Mirassos no lugar do ator cis Marcos Felipe. Estes exemplos apontam para uma mudança significativa, não apenas nos modos de criação cênica, mas também no processo de recepção e crítica teatral. Além da estética e da técnica, passam a ser importantes questões como representatividade e visibilidade dos corpos dos sujeitos que ocupam a cena. Por exemplo, em “Luis Antonio-Gabriela”, parece que a pergunta que interessa não é se Fabia Mirassos é melhor atriz do que o ator Marcos Felipe, mas que cena nasce quando

um corpo trans a ocupa? Poderíamos afirmar que tal como o corpo branco, o corpo cis também se mistura à cena de modo “natural”. Por outro lado, a simples presença de um corpo trans na cena, com seu caráter indexal (*um corpo trans não representa um corpo trans; um corpo trans é um corpo trans*), impõe também o questionamento: que cena é esta? O que ela (pro)move, (des)constrói de imaginário e narrativa? De que forma ela descoloniza e propõe novos modos de ocupar e pensar a cena teatral?

Esta cena autoficcional que se constrói a partir do debate identitário é múltipla e apresenta muitas camadas. Há, em primeiro lugar, uma cena que conta com corpos cuja simples presença carrega *força indexical*, para recuperar a expressão de Bulter. São corpos negros ou trans, que ao irromperem na cena teatral, antes mesmo de qualquer relato vocalizado de suas experiências de vida, abalam, questionam e descolonizam os imaginários, tornando visíveis sujeitos colocados à margem das fronteiras do que é delimitado como “o povo”. Os grupos “Os Crespos”, “Espaço Preto”, “E quem é que gosta”, o “Coletivo-T” e o espetáculo “Dandara através do espelho” são exemplares desta questão, pois a negritude ou a transexualidade, nestas cenas, não é apenas o tema, mas aparece em forma de testemunho na *força indexical*, na potência de ocupação e aparecimento destes corpos. Mas, a presença de sujeitos negros ou trans nos espaços de representação nem sempre resultam nesse movimento de ruptura e descolonização, pois muitas vezes, aparecem, nos mais variados meios (teatro, cinema e televisão), representando personagens negros e trans estereotipados e, assim, apenas reproduzem o imaginário racista e heteronormativo acerca destes corpos.

Em segundo lugar, há uma cena autoficcional produzida por corpos de mulheres, homossexuais e bissexuais que não carregam, necessariamente, uma *força indexical* inscritas em seus corpos, mas que, ao relatarem e performarem suas experiências podem produzir narrativas que escapam dos discursos hegemônicos. A presença de mulheres, por exemplo, em cena nem sempre foi permitida, porém há muitos séculos que essa questão foi superada no teatro ocidental. Da mesma forma, podemos assistir à algum sujeito homossexual ou bissexual em algum espetáculo, sem nunca desconfiarmos de sua orientação sexual. Assim, o simples aparecimento destes corpos não promove nenhuma ruptura, pois, muitas vezes, estão ali apresentando narrativas que se referem aos imaginários masculinos e machistas. Todavia, quando um coletivo, como o “Bacurinhas” ou a “Toda Deseo”, performa suas vivências tornam público temas que são invisibilizados ou limitados a esfera privada, como a vagina, a menstruação, o prazer sentido por estes corpos femininos, as formas de amar e sentir afeto não heteronormativas, a homofobia e o feminicídio, a ausência destes sujeitos dos espaços de poder, entre outros.

Figura 22 - Espetáculo "SER - Experimento para Tempos Sombrios" - Cia. "Toda Deseo"



Foto: Thais Andressa

Porém, não é possível generalizar e lidar com estas identidades como se fossem categorias universais. É preciso levar em consideração, primeiramente, as interseccionalidades entre raça, gênero e classe que compõem as subjetividades. Por exemplo, o espetáculo “Afeto”, do “Grupo Embarça”, é produzido por mulheres negras; em “Toda Deseo”, muitos dos performers, além de homossexuais, são negros; Dandara é uma mulher transexual e negra. Estes corpos podem ter, portanto, *força indexical* e a simples presença deles na cena é capaz de promover rupturas com os discursos hegemônicos. Além da interseccionalidade, outro aspecto importante é a forma como estes sujeitos performam suas identidades. Consideremos o corpo de uma mulher branca. A princípio, este corpo, como afirma Azevedo, se misturaria de modo “natural” à cena. Entretanto, se ela performa sua identidade fora dos padrões normativos, o aparecer de seu corpo também gera abalos nos imaginários hegemônicos. Mais uma vez o coletivo “Bacurinhas” é exemplar, pois os corpos em cena, apresentado, muitas vezes, nus, não são sexualizados, rompem com os padrões de beleza impostos às mulheres e performam identidades que socialmente são entendidas como ligadas a masculinidade.

Enfim, as camadas e as questões são múltiplas e seguem se abrindo quando analisamos esta cena autoficcional que apresenta como questão o debate identitário. Entendo que é

importante observar, caso a caso, os modos como estes sujeitos marginalizados aparecem e performam a si mesmos na cena teatral, investigando, assim, as potências estético-políticas de cada um destes trabalhos. Dito isso, neste capítulo, procuro analisar estas questões a partir do estudo do espetáculo “Cidade Correria”, do coletivo “Bonobando”.

3.1 – “Bonobando” na Dicro

Alcure e Florêncio narram, no artigo “Procedimentos Dramatúrgicos em Cidade Correria: Ocupações urgentes, corpos insurgentes” (2017), uma cena transmitida na televisão, no dia 25 de novembro de 2010. Trata-se da entrada do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), na Vila Cruzeiro, na cidade do Rio de Janeiro. Em determinado momento, helicópteros das emissoras de televisão filmam a fuga de diversas pessoas que, segundo a imprensa, seriam criminosos. Lembro de assistir essas imagens do apartamento onde eu morava em Belo Horizonte. Parecia estar assistindo a uma grande produção cinematográfica, mas se tratava de mais uma das ações promovidas pela Secretaria de Segurança do Estado do Rio de Janeiro, na busca por pacificação dos morros e instalação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPP’s). Como lembra Alcure e Florêncio, “essas imagens, de forte apelo midiático, tornaram-se simbólicas para o novo momento de euforia que a cidade vivia após ter sido anunciada sede do maior evento global do mundo do entretenimento esportivo: os Jogos Olímpicos de 2016” (ALCURE e FLORÊNCIO, 2017, p. 91). Além dos Jogos Olímpicos, o Rio de Janeiro preparava-se para ser sede de grandes eventos, como a Copa das Confederações 2013 e a Copa do Mundo 2014, ambos organizados pela FIFA. Além da instalação de várias UPP’s, obras de revitalização e urbanização se espalharam por toda a cidade. Mas o que essas imagens e o apelo midiático não mostravam na época era o avesso de todo este projeto: uma forte agenda neoliberal, os desejos da iniciativa privada, a expansão do mercado, a especulação imobiliária, a “higienização” da cidade, a violação de direitos humanos e uma prática policial truculenta nas mais diversas comunidades da cidade. Em algumas, onde houve a instalação das UPP’s, ao invés da tão anunciada paz, registrou-se casos de agressão, roubos e abusos praticados por aqueles que deveriam pacificar: os policiais. Em outras comunidades, consolidou-se a prática das remoções. Marcela Munch (2017) lembra que, “no Rio de Janeiro, desde 2009, mais de 20 mil famílias foram retiradas forçosamente de suas casas. Essas famílias possuem cor, classe e endereços definidos” (MUNCH, 2017, p. 9).

É fundamental perceber que essas práticas são essencialmente *racializadas*. A *racialização*, segundo o pensador camaronês Achille Mbembe (2018), opera dentro de uma

lógica do curral, ou seja, divide, organiza e distribui determinadas populações dentro de territórios mais ou menos estancos. Segundo Mbembe, o conceito de *raça*, historicamente, “permite identificar e determinar grupos populacionais em função dos riscos diferenciados e mais ou menos aleatórios dos quais cada um deles seria o vetor” (MBEMBE, 2018, p. 74). Assim, podemos entender que tanto as instalações das UPP’s, como as remoções são práticas *racializadas*, pois marcam determinados grupos, fixam seus limites de circulação e determinam quais espaços podem ocupar, assegurando que “a circulação se faça num sentido que afaste quaisquer ameaças e garanta a segurança geral” (IBIDEM, p. 74). Esses grupos são compostos, majoritariamente, por sujeitos negros que vivem nas periferias da cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de uma lógica racista, pois tem na *raça* o seu modo de pensar e agir. Quais corpos essa política serve e protege? Quais corpos são assassinados por esta política? A segurança geral de quem está sendo garantida? Quem são as ameaças que precisam ser afastadas?

Figura 23 - Espetáculo “Cidade Correria” – Cena Operações Estético-Militares no Corpo da Cidade



Foto: Ricardo Brajterman

É neste contexto de cidade que o “Coletivo Bonobando” nasce, em 2014, a partir de uma residência artística promovida pelo “Grupo Teatro da Laje” em parceria com o “Observatório de Favelas” e financiada pelo “Programa de Fomento à Cultura”, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. A residência foi realizada na Arena Cultural Dicró, equipamento da

prefeitura, que se localiza a poucos metros da Vila Cruzeiro – local de moradia da maioria dos atores e atrizes e onde se deu a cena da ocupação do BOPE que narro. O objetivo inicial da residência era um trabalho de formação e experimentação artística do elenco do “Grupo Teatro da Laje”, com duração de dez meses, sem visar a criação de um espetáculo ao final do projeto. Pouco antes da sua execução, metade do elenco se desligou do grupo. Com isso, selecionou-se novos atores e atrizes para participar da residência. Ao mesmo tempo, foram convidados outros artistas para fazer parte da equipe, como os diretores Adriana Schneider Alcure e Lucas Oradovschi. Com a entrada de novos nomes no elenco e na equipe de criação, o ator Hugo Bernardo Souza lembra que foi preciso criar “uma nova identidade para aquela parada (sic) que estava acontecendo, para aquela residência. Foi quando surgiu o ‘Bonobando’. Ele começou sendo uma junção de vários artistas do Rio de Janeiro” (SOUZA, 2019). Para Oradovschi, trata-se de um coletivo autônomo que envolve “artistas que estavam relacionados a trabalhos de outros grupos, de outros coletivos ou independentes. Essa tentativa de fazer um espaço, uma zona autônoma temporária de trabalho. A gente não sabia exatamente o que ia acontecer dali para frente” (ORADOVSCHI, 2019). O “Bonobando” nasce, portanto, da reunião de vários artistas do Rio de Janeiro, oriundos de diversas regiões da cidade (a maioria de favelas e comunidades periféricas, como a Vila Cruzeiro, o Morro do Alemão e a Cidade de Deus) e com diferentes trajetórias e experiências vivenciais.

O “Bonobando” não é, portanto, um coletivo que existe a priori, antes da residência e que decide começar um novo trabalho. Ao contrário, ele se constrói durante o próprio processo da residência, com o entendimento dos afetos, dos desejos, das trajetórias e dos modos de produção que interessavam àquele grupo de artistas. Além disso, diferentemente dos trabalhos analisados nos capítulos anteriores, o processo não se inicia nem com um objetivo de produzir um espetáculo, muito menos de trabalhar com as experiências vivenciais dos atores e atrizes. O primeiro ano da residência foi dedicado, como vimos, a experimentação artística do trabalho do ator, uma busca por aperfeiçoamento do ofício. Dentro deste trabalho, destacam-se as oficinas de bufonaria, palhaçaria e teatro de máscaras, que foram essenciais para a criação do espetáculo “Cidade Correria”.

No final do primeiro ano, a residência, apesar de não ter criado um espetáculo, produziu muitos materiais que, “aparentemente, não se relacionavam diretamente, que tinham linguagem muito diferentes” (IBIDEM, 2019) e o coletivo resolveu realizar uma mostra de trabalho que se chamou “Bonobando na Dicró”. Segundo o ator Marcelo Magano, nesta mostra já existia o “primeiro centelho, a primeira coisa do ‘Cidade Correria’” (MAGANO, 2019). E este “primeiro centelho”, esta “primeira coisa” estava atravessada por narrativas autoficcionais. Portanto, se

por um lado, o espetáculo não nasce com o desejo de trabalhar as experiências vivenciais, por outro, ele é atravessado por elas, pelas trajetórias destes atores e atrizes e suas relações com a cidade e isto moldará o processo de criação. Podemos perceber esse atravessamento nas falas da atriz Vanessa Rocha, de Oradovschi e de Magano.

...a primeira proposta, quando a gente entrou como atores, era só para ter uma formação artística. (...) até está escrito no projeto do fomento que enviaram. Era isso: de resgatar, de falar do seu lugar, do território, do nosso território. Então, desde o começo a gente apontava para essa história autobiográfica, mas de uma maneira contada a partir do nosso corpo, do nosso território e de brincar com isso. (ROCHA, 2019).

De uma certa maneira, a gente meio que (sic) foi empurrado para discutir a cidade. Como é viver numa cidade do tamanho do Rio de Janeiro, na complexidade do Rio de Janeiro, com toda herança escravocrata, genocida, colonial que a gente tem, a partir da perspectiva de jovens moradores de favela, em sua maioria, pretos e pretas. Então, foi daí. A gente começou a perceber que era isso mesmo. Era disso que a gente queria falar. Era esse material que aparecia e era disso que a gente, cada vez mais, precisava falar, né? Tinha uma urgência (ORADOVSKI, 2019).

O Cidade Correria foi um processo bem difícil da gente achar a ideia do que seria este espetáculo. Foi um processo meio que natural, mas ao mesmo tempo também doloroso porque estava na cara da gente que era isso que estava apontando, da gente falar sobre a cidade e um pouco da nossa trajetória nessa cidade, como esses atores periféricos, essas figuras periféricas, né? (MAGANO, 2019)

A percepção dessa ideia do espetáculo, da necessidade e da urgência de falar dessas trajetórias periféricas foi percebida aos poucos pela equipe de criação e pelo elenco. Antes disso, a equipe de direção propôs outros motivos dramáticos para experimentação. O primeiro mote de criação para o trabalho foi a tragédia “As Bacantes”, do dramaturgo grego Eurípedes. “A história de Dioniso fazia muitos paralelos com uma espécie de dramaturgia imanente na residência” (ALCURE; FLORENCIO, p. 92, 2017). Jovens atores, oriundos de territórios populares e com trajetórias periféricas ocupariam a Arena Dicro, desafiando Penteu, que, por sua vez, seria a metáfora dos projetos de governo historicamente privilegiados de cidade. “Na residência, esses atores, em sua maioria negros e moradores de favelas, podiam experimentar seu lugar de cidadãos-artistas, atritando as políticas culturais excludentes e desiguais, centradas em lugares específicos da cidade” (IBIDEM, p. 92). Em seguida, procuraram relacionar a tragédia de Eurípedes à tradicional Festa da Penha que, desde o início do século XX, tornou-se a segunda maior festa popular do Rio de Janeiro. “Paralela à festa sagrada, milhares de populares se reuniam ao redor da Igreja em rodas de samba, de capoeira, de expressões populares e de religiosidade afro-brasileira” (IBIDEM, p. 93). Existe na festa,

portanto, um tensionamento entre o sagrado e o popular que interessava à equipe de criação¹⁷ investigar naquele momento. A partir disso, pediu-se que os atores e atrizes recolhessem testemunhos de família e moradores da região sobre a festa e criassem personagens a partir dessas histórias.

Entretanto, a festa da Penha não capturava por inteiro os desejos e questões dos jovens atores. Havia ali uma distância temporal, geracional, que impedia uma aproximação mais vigorosa com pulsões e movências contemporâneas destes jovens. Era preciso desvendar a presença individual destes atores para dilatar as conexões com os múltiplos territórios da cidade (IBIDEM, p. 93).

Assim, as experiências vivenciais dos atores e atrizes, suas trajetórias e relações com a cidade se tornaram materiais de criação. A sala de ensaio estava impregnada do dia a dia de todos os integrantes e pelo tensionamento com o próprio o espaço da Arena Dicro. A Arena foi construída, em 2012, no parque Ary Barroso, que fica localizado no bairro da Penha, bem próximo à Vila Cruzeiro. O parque correspondia a um importante espaço de socialização, onde historicamente as pessoas da comunidade se encontravam para passear e brincar. A Arena foi colocada no meio do parque, “atrás de um quartel da UPP, do lado de uma UPA. De repente, a praça, em alguns anos, mudou completamente. Parou de ter vida social, né? Parou de participar do dia a dia das pessoas ali do entorno e passou a sediar um quartel da UPP” (IBIDEM, 2019). Segundo Oradovschi, os soldados mantêm o costume de ir almoçar na cantina da Arena, muitas vezes armados, e isso gerava tensionamento com a pesquisa e com o processo de criação do “Bonobando” no espaço.

E a gente experimentava isso, muitas vezes, ao ar livre, espalhados pela arena; muitas vezes nesse contato direto com a tropa enorme de PM's com fuzil que ficavam lá. E aí, tinham várias complexidades também. Muitos desses policiais eram policiais que patrulhavam a Vila Cruzeiro, que é a favela onde morava, onde mora ainda boa parte do elenco. Então, eles conheciam os policiais. Eles tinham uma relação já de medo, de receio... E aí essa relação foi se tensionando. (...) E aí com o genocídio do povo preto de favela. Toda hora alguém morria. O amigo de alguém morria. Primo de alguém morria. Conhecido de alguém morria (IBIDEM, 2019).

Este tensionamento com a UPP e com os policiais que, muitas vezes, eram espectadores das experimentações realizadas na residência, foi se tornando questões a serem trabalhadas dentro do processo. Alcure e Florêncio afirmam que havia uma fricção entre os corpos de jovens negros que demandavam ocupar a cena e os modelos de ocupação policial da UPP's e que, “neste combate de ocupações, as dinâmicas de territorialização mostraram-se cada vez mais

¹⁷ Alcure e Florêncio lembram, em nota de rodapé do artigo, que estes motes de investigação foram propostos por Veríssimo Junior, coordenador da residência e diretor do “Grupo Teatro da Laje”.

prementes no processo de criação coletivo do grupo” (ALCURE e FLORÊNCIO, 2017, p. 92). Há, neste combate, uma busca por descolonização, pois enfrenta a *lógica do curral*. Ou seja, a demanda por ocupação da cena teatral por esses sujeitos negros é um desejo de escapar dos espaços estanques que um Estado *racializado* cria através de práticas policiais violentas que limitam a circulação e a potência de aparecimento e pertencimento.

Além deste tensionamento, ou “combate de ocupações”, outro elemento que atravessava o processo de criação eram os deslocamentos para chegar à Arena. Souza divide estes deslocamentos em três grupos: os moradores da Vila Cruzeiro, os moradores de outras comunidades periféricas da cidade e os moradores do Centro-Zona Sul. O primeiro deslocamento seria aquele realizado pelos atores e atrizes moradores da Vila Cruzeiro em direção a um lugar ocupado pela UPP, no caso, a Arena Dicro. Assim, para fugir de um confronto direto com os policiais, davam a volta por cima, por dentro da Vila Cruzeiro, evitando passar na frente da UPP. Entretanto, às vezes, a circulação

era impedida porque eles [os policiais] estavam pelo caminho de cima dando tiro lá dentro da favela. Tinha um caveirão passando no nosso percurso. E era sempre muito traumatizante chegar na sala de ensaio. Muitas vezes, a gente estava atravessado por tudo aquilo que a gente viveu. Eu moro numa rua que em cima é a UPP, a outra sede da UPP e, embaixo, é uma boca de fumo. Então, eu estou no fogo cruzado. Eu estou no fogo cruzado sempre. Muitas vezes, eu não conseguia chegar na sala de ensaio por causa disso” (SOUZA, 2019).

Em seguida, temos os atores e atrizes moradores de outras favelas e que precisam se deslocar para o território de outra favela. Em uma cidade marcada pela luta entre facções, estes deslocamentos não são realizados sem a existência de algum grau de receio ou tensionamento. “Eu moro na Vila Cruzeiro e, quando eu vou no Complexo do Alemão, é a mesma facção, mas eu tenho medo das pessoas quererem me questionar: ‘de onde que você veio?’ e eu falar e elas não acreditarem” (IBIDEM, 2019). Por outro lado, Souza afirma que este grupo, de certa forma, identificava “a configuração, as práticas, os costumes como semelhantes aos dos territórios em vivem” (SOUZA, 2018, p. 31). Souza destaca ainda a entrada dos integrantes da equipe que são moradores do Centro e da Zona Sul, espaços historicamente privilegiados em relação a políticas públicas na cidade, em um território de favela. Segundo o ator, na favela, existe um histórico de projetos e cursos de teatro, “de curta duração e com o objetivo de ocupar o tempo do jovem favelado” (IBIDEM, p. 30), evitando que ele cause problemas à sociedade. Estes projetos afirmavam estar levando a cultura para a favela, como se ela ali não existisse. A chegada dos artistas oriundos do Centro e da Zona-Sul da cidade estava contaminada, de certa forma, por uma desconfiança oriunda de experiências passadas. “A construção de um espaço de trabalho baseado na horizontalidade foi um dos desafios do Bonobando no processo de residência,

entendendo que a desconstrução desses valores se vê diariamente no fortalecimento de uma escuta coletiva (IBIDEM, p. 30). Além disso, tanto o terceiro grupo, quanto o segundo diariamente cruzava uma cidade em obras, preparando-se para os grandes eventos, enfrentando a violência urbana, para chegar à sala de ensaio. Para Alcure, circular pela cidade, sair da sua casa ou do seu trabalho e ir para um outro espaço da cidade, saindo da zona de conforto, é um ato político pois “significa, talvez, romper com estratégias macropolíticas que fazem com que a gente fique estabelecido numa área da cidade” (ALCURE apud IBIDEM, p. 31).

Então, quando junta toda essa circulação na cidade, outras favelas, centro, zona sul, em um território, qual é o caldo que dá? Sabe? Eu acho que isso é uma parada (sic) que deixa potente o nosso trabalho. São várias escutas de diferentes espaços tentando se entender. Tentado conversar, dialogar. E qual o tipo, qual é o jeito, qual é a minha linguagem artística? Qual a sua linguagem artística? Vamos encontrar uma linguagem em comum? Um lugar em comum? Acho que é muito isso (SOUZA, 2019).

É a partir desse “caldo”, dessa mistura de trajetórias que o “Bonobando” nasceu e “Cidade Correria” foi sendo construído. Aos poucos, os primeiros motivos dramaturgicos foram deixados de lado e se explorou as experiências de vida dos atores e das atrizes, com o desejo de falar da cidade sob a perspectiva das vivências deles. Porém, como lembra Magano, apesar de ter sido um processo natural, pois a sala de trabalho era, desde o início, atravessada por essas realidades, ao mesmo tempo, foi doloroso, já que existia um questionamento constante sobre o lugar da autobiografia e da representação dos sujeitos negros e marginalizados. Entendia-se que as narrativas de si, a princípio, abriam um campo de trabalho, de possibilidade, de visibilidade, mas que também podia ser um lugar que demarcava, restringia e rotulava. Como escapar, portanto, de uma representação estática? Como escapar de uma representação de fragilidade das trajetórias periféricas? O material pessoal passou a interessar apenas na medida em que criava conexão com campos políticos mais amplos, especialmente em sua relação com a cidade. “A auto-biografia não era suficiente ao que se buscava como caminho para o espetáculo. Era preciso encontrar procedimentos que dilatassem a pessoalidade, de modo a escapar a um possível naturalismo redutor” (ALCURE; FLORÊNCIO, 2017, p. 94). A comicidade, o trabalho com a bufonaria, a palhaçaria e as máscaras, nesse momento, foram fundamentais para dar o salto desejado pelo coletivo. Rir de si mesmo, de suas trajetórias, seus traumas e de suas perdas.

...a gente acredita que como a nossa trajetória é uma trajetória periférica, as pessoas esperam que a gente esteja sempre chorando com aquilo ou falando daquilo que comovam as pessoas sempre pelo olhar da tristeza, pelo olhar da comoção. E a gente se comove. A gente apresenta esse olhar. Mas, ao mesmo tempo, a gente subverte. A gente faz disso uma pegadinha. Porque a gente está em outro lugar. A gente quer que você entenda o que está acontecendo na

favela. Saca (sic)? É isso. A favela é a cidade. A cidade é você. A nossa trajetória não pode ser uma trajetória distante do que você vive. Sacou (sic)? Então, ser panfletário é fácil. Reivindicação. A gente não quer reivindicar. A gente quer que você olhe para a parada. Que crie uma empatia real. Empatia real é a gente mostrar que, cara, a gente está rindo dessa porra. Sabe? É risível. Essa trajetória é ridícula. E é isso. Esse nosso cuidado, o cuidado da direção, o cuidado da gente como ator, que entendeu que este era um dispositivo importante, foi o que fez a gente colocar o espetáculo em outro lugar. Sabe? Da gente rir primeiro da gente, das nossas questões e zoar a porra toda. Zoar todas as trajetórias possíveis. E isso é o trunfo do “Cidade Correria” para gente (MAGANO, 2019).

Portanto, a criação de “Cidade Correria” se deu neste tensionamento. De um lado, a constatação do atravessamento das experiências vivenciais dos atores e das atrizes no processo e a urgência de falar sobre a trajetória desses corpos e sua relação com a cidade. Do outro, o desejo de dilatar a pessoalidade, de escapar de uma representação estática e frágil destes sujeitos periféricos. Este tensionamento aponta para o desejo de romper com as representações estereotipadas, *racializadas* e hegemônicas de um sujeito negro e de periferia. Se, diferentemente de “Laura” e “Casa Vazia”, “Cidade Correria” não nasce como um espetáculo autoficcional, nem se afirma depois como tal, é inegável que a realidade vivencial destes corpos foi crucial na criação e que se produziu uma cena autoficcional. Os dispositivos de criação produziram ficções de si ou, parafraseando Doubrovsky, ficções de fatos, eventos, trajetórias e experiências estritamente reais. Por outro lado, a presença daquele coletivo em cena, composto por sujeitos, em sua maioria negros e negras, apresenta *força indexical*, apontando para corpos marcados racialmente, fixados em determinados espaços, ao mesmo tempo que são impedidos de ocupar outros (incluindo, a cena teatral) e têm sua circulação pela cidade limitada e controlada por um Estado policial violento. Porém, é uma cena que investe o lúdico, o poético, o sarcasmo, o lúdico e a comicidade, para produzir novos imaginários e novas vivências possíveis para estes sujeitos, e que está, seguindo as palavras de Mbembe, “em luta para sair da fixação e da repetição, desejosa de entrar num movimento autônomo de criação” (MBEMBE, 2018, p. 94), criação de potentes ficções de si, de autoficções.

3.2 – Escapando das representações estáticas

A escritora e teórica Grada Kilomba (2019), lembra que o racismo é, acima de tudo, discursivo, produzindo uma cadeia de imagens e representações *racializadas*, que organizam o imaginário social, construindo as diferenças, criando valores hierarquizados entre essas diferenças e incluindo uma relação de poder entre elas. Esta relação de poder é revelada “através

de diferenças globais na partilha e no acesso a recursos valorizados, tais como representações, ações políticas, mídia, emprego, educação, habitação, saúde, etc.” (KILOMBA, 2019, p. 76). Quais sujeitos são representados nos debates políticos, são retratados nas mídias? Quem determina quais questões devem ser colocadas, como analisar um fenômeno, como conduzir as pesquisas, em quem acreditar e confiar? Nessa dimensão de poder, os corpos negros se tornaram, ao longo da história, objetos de análise, classificação e representação de uma ciência colonial branca. De acordo com Kilomba, objetos são aqueles que têm suas realidades, identidades e histórias definidas por outros. A história, os saberes e as experiências daqueles que são objetificados são definidos apenas em relação àqueles que são sujeitos. Sujeitos, por sua vez, são aqueles que têm direito a definir suas próprias realidades, identidades e histórias. Na estrutura de poder racista, só os brancos podem ser sujeitos.

Esta objetificação dos corpos negros deu origem ao que o teórico e sociólogo jamaicano Stuart Hall (2016) chama de *regime racializado de representação*, que atravessa os discursos, as narrativas e os imaginários hegemônicos até hoje. De acordo com Hall, este processo se inicia no século XVI, com o começo dos projetos colonialistas europeus, nos primeiros encontros entre “comerciantes europeus e os reinos da África Ocidental, fonte de escravos negros durante três séculos” (HALL, 2016, p. 161). Já Mbembe lembra que a Era Moderna corresponde ao momento decisivo da produção destes discursos sobre o negro. Durante os séculos da expansão colonial europeia, o negro foi descrito em mapas, desenhos, gravuras, fotografias, ilustrações, livros de viagens, diários, tratados eruditos, relatórios oficiais e romances. Elaborou-se uma “ciência colonial”, exposições, museus, coleções para se pensar e classificar os novos mundos e as diversas populações. Entretanto, Mbembe argumenta que este processo “com frequência recorreu a procedimentos de fabulação” (MBEMBE, 2018, p. 31). O discurso colonialista produzia representações da África e seus habitantes, que se apresentavam como reais, certas e exatas, mas que, muitas vezes, eram inventadas, fabuladas, escapando “justamente o objeto que buscava apreender, mantendo com ele uma relação fundamentalmente imaginária” (IBIDEM, p. 31).

Os europeus imaginaram a si mesmos com o ponto máximo da evolução civilizatória, como os mais avançados da espécie, capazes de desenvolvimento intelectual, requinte, aprendizagem, conhecimento, razão, presença de instituições, governos e leis. Por outro lado, imaginaram as outras populações negras, como inferiores, ligadas ao instinto, dominados pela emoção e pelos sentimentos em detrimento do intelecto, incapazes de produzir qualquer instituição civil, governos organizados, leis, moral, boas maneiras, ciência, filosofia e religião. Segundo Kilomba, a branquitude identificou o negro como o objeto ruim: “o *sujeito negro*

torna-se então a tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo” (KILOMBA, 2019, p. 37). Desse modo, os *sujeitos negros* são ligados a características reprimidas e transformadas em tabu na sociedade branca, como a agressividade e a sexualidade e, assim, coincidem com “a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável” (IBIDEM, p. 37).

A construção deste *regime racializado de representação* reduziu o sujeito negro e suas culturas à natureza, ou seja, naturalizaram a diferença. Para Hall, a naturalização responde a uma lógica simples. Se as diferenças entre negros e brancos fossem entendidas como culturais, elas estariam aptas a serem modificadas. Mas, na medida que são vistas como naturais, são permanentes (HALL, 2016, p. 171). Ao naturalizar, fixa-se a diferença para sempre, criando representações estáticas. Segundo o autor, a escravidão produziu representações racializadas do negro que tendiam a se aglomerar em três grupos. No primeiro, encontrava-se a ideia de que os negros são “naturalmente” aptos para serem subordinados, que nasceram para a escravidão e, ao mesmo tempo, são preguiçosos e indispostos a trabalhar. O segundo grupo tem como tema o primitivismo e a falta de refinamento civilizatório dos povos negros. Esta ideia é que faz com que projeto sociais queiram levar cultura para às favelas, por exemplo. O terceiro grupo, ambigualmente tolerado, mas não admirado, era composto pelos que eram chamados de “nativos felizes”. Eram

os artistas negros, menestréis, tocadores de banjo que pareciam não ter cérebro, mas cantavam, dançavam e fazia piadas o dia todo para entreter os brancos; ou os ‘malandros’, como o tio Remus, que eram admirados por suas maneiras engenhosas de evitar o trabalho duro e por suas histórias mirabolantes (IBIDEM, p. 173).

Kilomba lembra que o racismo e seu *regime racializado de representação* apresenta o sujeito negro como: infantil e que não pode sobreviver sem um senhor; primitivo, o selvagem, atrasado e que está mais próximo da natureza; incivilizado, o outro ameaçador, o que está fora da lei; animal, outra forma de humanidade ou fora da humanidade; e, por fim, erotizado, com apetite sexual violento, prostituta ou estuprador (KILOMBA, 2019, p. 79). Com essas imagens, criadas a partir de procedimentos de fabulação, como lembra Mbembe, o racismo acaba por “substituir aquilo que é por algo diferente, uma realidade diferente” (MBEMBE, 2018, p. 69). De acordo com o sociólogo jamaicano, os vestígios dessas representações racializadas atravessaram os séculos e persistem até hoje. Neste sentido que Frantz Fanon, ao ir ao cinema, espera por aquilo que ele não é. Segundo Kilomba, ele espera “pela/o *negra/o* selvagem, pela/o *negra/o* bárbara/o, por serviçais *negras/os*, por *negras* prostitutas, putas e cortesãs, por *negras/os* criminosas/os, assassinas/os e traficantes” (KILOMBA, 2019, p. 38).

Que alienação, ser forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como *brancos*, e rejeitar os inimigos, que aparecem como *negros*. Que decepção, ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es. Que dor, estar presa/o nessa ordem colonial (IBIDEM, p. 39).

Então, portanto, como escapar deste *regime racializado de representação*? Como romper com essas representações estáticas? Como se libertar dessa ordem colonial? Para Kilomba, quando os sujeitos negros escrevem a própria história estão praticando um ato político, pois deixam de ser objetos de discursos feitos por outros e passam a ser sujeitos. “Enquanto escrevo, eu me torno narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história” (IBIDEM, p. 28). Trata-se de um ato de descolonização, pois quem escreve está escrevendo contra o discurso colonial, reinventando a si mesmo e (re)nomeando uma realidade que não fora nomeada ou fora nomeada erroneamente. Mas, a partir de bell hooks, Kilomba lembra que se opor a ordem colonial não basta; é necessário criar novas representações e imaginários fora dela. É nesse sentido que a cena autoficcional de “Cidade Correria” descoloniza corpos, subjetividades, narrativas, imaginários e o próprio fazer teatral, pois, por um lado, vai contra o *regime racializado de representações* e, por outro, inventa novas narrativas e representações sobre aqueles sujeitos e suas relações com a cidade.

Em uma das primeiras cenas de “Cidade Correria”, os atores e atrizes afirmam que querem fazer uma peça “foda” (sic). Mas em seguida se perguntam: “afinal, qual é a peça”? A pergunta inaugura uma longa discussão com várias proposições de motivos dramaturgicos: realizar uma peça de apelo autobiográfico; criar um espetáculo semelhante ao de Abdias Nascimento no “Teatro Experimental do Negro” ou ao espetáculo “Salinas”, do “Amok Teatro”; montar uma peça de Samuel Beckett ou de Nelson Rodrigues. Há um tom de humor e deboche durante toda a cena. Por fim, o ator Thiago Rosa afirma que é preciso fazer um espetáculo tal como propõe o teórico alemão Hans-Thies Lehmann. Diz o ator: “uma peça não-aristotélica, onde a história é contada por um recorte de imagens, em colagem e a plateia é levada ao entendimento a posteriori do que a gente está dizendo. Você entendeu”? (CIDADE CORRERIA, 2016). O elenco se olha, não entendendo muito bem o que isso quer dizer, mas, apesar da comicidade, podemos dizer que “Cidade Correria”, de fato, aproxima-se do que Rosa sugere. É um espetáculo que não apresenta uma estrutura aristotélica, uma narrativa linear, mas sim um conjunto de quadros independentes entre si, que são organizados em uma estrutura de colagem. Estes quadros se relacionam entre si tanto através da linguagem construída na residência (bufonaria, palhaçaria, máscaras), quanto por se tratarem todos de olhares sobre a cidade e sobre a relação destes jovens atores e atrizes com ela. Selecionei três quadros para

analisar a presença das experiências vivenciais, os dispositivos criativos usados e de que maneira eles se apresentam como possibilidades de fuga e rompimento do *regime racializado de representação*.

Quando “Cidade Correria” começa, o ator Igor da Silva está sozinho na cena, sentado em um sofá velho e vermelho, apresentando-se. Conta que: tem 19 anos, mora na Vila Cruzeiro, mais especificamente num lugar chamado Vacaria, que ele chama de: “a favela da favela”; seu pai, um dia, foi embora e nunca mais voltou; o sonho da sua mãe era que ele trabalhasse em “grandes empresas internacionais de sucesso”, tais como *McDonald’s*, *Burger King*, *Subway* ou *KFC*. Mas o ator lembra que não queria ser apelidado como o “garoto *fast-food*” ou o “garoto gordura”. Então, participou de vários projetos, nos quais pôde fazer diversos cursos: cabeleireiro, eletricitista, informática, inglês, entre outros. Silva fala que seu grande sonho era fazer teatro e foi exatamente o curso que salvou a vida dele. Este relato se aproxima do modelo de representação autobiográfica tradicional descrito por Philippe Lejeune, ou seja, uma narrativa retrospectiva, em prosa, que uma pessoa faz de sua história individual, em especial, a história da sua personalidade. O ator está fazendo exatamente isso: fala de onde ele veio, dos obstáculos e desafios que passou até encontrar sua superação e salvação no teatro.

À primeira vista, parece que veremos um espetáculo que caminha por este tipo de narrativa. Entretanto, antes do quadro acabar, o ator é interrompido pelo resto do elenco, que invade a cena, desmontando-a e, assim, dá início a discussão sobre qual espetáculo querem fazer. Silva diz que já estava com o espetáculo todo pronto, com uma proposta de apelo emocional, que iam ganhar patrocínio e fazer temporada pelo mundo todo. Mas não é este tipo de narrativa autobiográfica que interessa ao elenco de “Cidade Correria”. Ao interromper a cena, revelam exatamente o que desejam com o espetáculo: escapar de uma representação estática. A narrativa apresentada por Silva, segundo Magano e Rocha, apresenta uma representação estereotipada das populações negras e periféricas bastante comum: o lugar da fragilidade.

MAGANO: Essa fragilidade: o pretinho da favela, que mora no lugar mais fodido da favela.

ROCHA: Que o teatro salvou ele.

MAGANO: E que o teatro salvou ele! Que ele tem um sonho. Esse lugar que é vendido na tv. Esse estereótipo (MAGANO e ROCHA, 2019).

Vamos percebendo, a partir da interrupção e com o decorrer do espetáculo, que este quadro inicial se trata de um deboche tanto com o modelo tradicional de representação autobiográfica, quanto com o que estamos acostumados (colonizados) a esperar de um trabalho

com a presença de atores e atrizes, negros e negras que, em sua maioria, moram na periferia. Este estereótipo foi nomeado pelo grupo como “Sujeito-ONG”. Oradovschi lembra que o elenco sempre se referia a esse tipo de representação, rindo de si mesmos e de suas trajetórias por ONG’s e projetos sociais. Segundo o diretor, o ator Patrick Sonata, na mostra “Bonobando na Dicro”, apresentou uma cena, na qual narrava sua formação em ONG’s, no Tablado, na UNIRIO, na Casa de Artes de Laranjeira (CAL), no Afroreggae. A partir desta brincadeira e do material de Sonata, a direção pediu para que cada ator e atriz levasse, para a sala de ensaio, uma narrativa sobre sua trajetória de “Sujeito-ONG”.

Cada um prepara e conta sua trajetória. A gente colocou um gravadorzinho debaixo da poltrona. Era uma poltrona que estava lá, uma poltrona vermelha, toda carcomida, velha, que depois virou cenário. Botei o celular gravando e cada um mandava. Depois, a gente pegou esse material todo, que era enorme, e fizemos uma edição, transformamos em um texto. (...) Não sei se chegou a ter um pouco de cada um... Mas, tinha bastante coisa de muitos. (...) Então, tem esse momento que estamos fazendo autobiografia, mas estamos definitivamente rindo de si. Satirizando isso. (ORADOVSCHI, 2019)

Figura 24 - Quadro “O Sujeito-ONG”



Foto: Davi Andres

O que vemos, portanto, não é uma narrativa autobiográfica em seu modelo tradicional, mas uma transgressão dela, com o objetivo de satirizar e ridicularizar uma representação estática do sujeito negro, muito comum no *regime racializado de representação*: o negro, sendo frágil, primitivo e infantilizado, precisa ser civilizado, educado e salvo pelo missionário-colonizador, representado pela ONG e pelo curso de teatro. Não se trata também de uma

narrativa composta pela história individual de apenas um sujeito, mas pela tessitura de várias narrativas pessoais, em um processo de autoficcionalização. Consequentemente, o “eu” desta autoficção corresponde a um “nós”. Esta é uma característica que atravessa todo o espetáculo, que apresenta um texto “criado coletivamente, a partir de diversas metodologias de composição dramatúrgica, combinando escritas da cena e escritas textuais automáticas que perpassaram o processo de criação para o espetáculo” (ALCURE, 2017, p. 60).

Essa prática de pedir que os atores e as atrizes trouxessem determinadas narrativas para a sala de ensaio se tornou muito importante na criação de vários quadros do espetáculo. Um desses quadros nasceu das seguintes perguntas: O que te move?, O que te leva a fazer o que você faz?. Segundo Vanessa Rocha, o elenco recebia as perguntas, levava para casa e precisava respondê-las de alguma forma cênica. No caso da atriz, por exemplo, o que a movia era o incômodo que sentia em relação ao egoísmo das pessoas, com a falta de olhar para o outro, em especial para as crianças.

Fui ver as guerras e quem morre mais são as crianças. Sei lá. Não sei quantas mil crianças mortas. E isso começou a me impactar, me impactar, até que eu vi uma foto. Uma foto de crianças mortas. E aí, uma amiga minha estava do meu lado e falou assim: ‘nossa, engraçado que quando matam homens, tem jeans, branco, preto. Quando mata criança parece um monte de flor morta, porque tem muito colorido’. E eu fiquei com isso na cabeça e foi na semana - eu morava no Complexo do Alemão - na semana que estava dando muito tiro e eu tive que dar um jeito de sair de casa para ir pra Dicro fazer a residência, porque era a mostra de trabalho. Estava dando tiro e minha sobrinha botou a mão assim no ouvido e falou assim: ‘Tia, cuidado, tá (sic) dando muito tiro!’. Ela tinha dois anos na época. Aí eu fiquei assim: ‘Cara, o que me move é isso.’ Sabe? O que me move são as crianças (ROCHA, 2019).

Com essa questão lhe movendo, Rocha, inicialmente, levou, para a sala de ensaio, estatísticas de crianças mortas pelo mundo. Entretanto, a atriz lembra que foi provocada a colocar essa questão no corpo e que não sabia exatamente como fazer isso. Um dia, estava passando por uma rua e percebeu alguns meninos que brincavam de guerra. Cada criança tinha em sua mão uma arma feita de fita crepe. Elas haviam dividido a rua no meio e cada grupo era dono de um lado.

Aí eu falei assim: ‘Caramba, é isso!’. Sabe? A gente brinca. As crianças brincam. Elas não vão pensar na guerra, no tiro. Elas brincam. Elas brincam com a arma, elas brincam com a agressão. Sabe? É isso. E foi aí que nasceu (IBIDEM, 2019).

Além do tiroteio no dia da mostra “Bonobando na Dicro” e das brincadeiras infantis de guerra, Hugo Bernardo Souza lembra que a cena de Rocha também teve como ponto de partida outra vivência: “ela viveu isso de ver uma pessoa morta e um familiar da pessoa se desmontando” (SOUZA, 2019).

Na cena, Rocha não se apresenta como ela mesma, mas como uma criança. Ela entra trazendo um carrinho de brinquedo e algumas bonecas. O carrinho é uma réplica do “caveirão” do BOPE. Como uma criança que brinca de ser a mãe de suas bonecas, repetindo, provavelmente, as palavras que escuta de sua própria mãe, briga com as filhas, mandando-as dormir. Para cada atitude errada que ela percebe nas filhas-bonecas, ela diz: “Eu vou mandar o pai de vocês meter a porrada em vocês!”; “Cala a boca!”; “Faz o que eu mando!”. Em determinado momento, a criança começa a brincar de perseguição do “caveirão”, que atropela tudo e todos, inclusive ela mesma e as bonecas, que morrem. Por fim, a criança brinca de ser a mãe que chora as mortes de seus filhos. De repente, uma ruptura: Rocha se distancia da figura da criança e fala com força, olhando para a plateia: “Mataram os meus filhos!”. O tom não é mais o da brincadeira, mas de dor real de mãe. Logo em seguida, a atriz volta a ser criança e brinca de enterrar os filhos mortos e a si mesma. Rocha afirma que tentou fazer o que as crianças fazem. “A minha cena, eu fui compondo ela de acordo com meu trajeto. (...) Foram cenas que eu vi onde eu morava. De frase, de coisas de criança que eu via. Então, isso é tudo. Tudo que está ali sou eu, meu trajeto até ali” (IBIDEM, 2019).

Figura 25- Vanessa Rocha Como Criança No Espetáculo Cidade Correria



Foto: Ricardo Brajterman

A estratégia de autoficcionalização se dá, especialmente, através da criação da figura da criança que permite brincar e rir de uma situação de violência e trauma vivenciada por Rocha. A sua trajetória é atravessada tanto pela violência, como pelas crianças que brincam dessa violência. Para Souza, a figura da criança permite criar um deslocamento, sair do lugar traumático de reviver a situação e se ficcionalizar a partir de um personagem para representar o que passou. Esta noção de personagem não se apresenta como figuração de um outro, mas se trata de uma espécie de bufão ou de máscara que permite ficcionalizar a si mesmo, rir de si e da violência e performar/narrar a situação sem que isso entre no terapêutico ou em um naturalismo redutor. Por um momento, Rocha arranca essa máscara e revela a dor: é o momento da ruptura, do grito da mãe pela morte de seu filho. Porém, a sua dor não é a dor de um “eu” autocentrado, individual, mas de uma coletividade que vê diariamente suas crianças serem assassinadas por um Estado policial racista e genocida.

Por fim, a ação de escapar ou o desejo de escapar das representações racializadas e estáticas de sujeitos negros é performada, de uma maneira mais evidente, no quadro “Ruas e Vielas”, que se apresenta como “o *reality game* de maior audiência de todos os tempos”. O ator Hugo Bernardo Souza entra em cena como o apresentador do programa e diz que, neste jogo, o público será espectador e também participante. Logo em seguida, pede que sejam selecionados 16 voluntários da plateia e depois levados para o palco onde formarão quatro filas com quatro pessoas cada. Neste processo, Souza deseja que sejam selecionadas apenas “Pobres Soberbos” que, segundo o ator, são aquelas pessoas que não tem dinheiro para nada, mas que trabalham “para arranjar um dinheiro para comprar roupa de marca” (SOUZA, 2019). Essa imagem nasce a partir de um dispositivo de criação, proposto pela direção, que foi nomeado como “Tribo¹⁸”. As perguntas que guiavam este dispositivo eram: Qual é a sua tribo?, Quais são os rituais e costumes desta tribo?, O que se come nesta tribo?, Como ela se veste?, Qual a contribuição desta tribo no mundo?. O trabalho com as tribos, segundo Oradovschi, vem do desejo de dar um salto, escapando, mais uma vez, de um relato autobiográfico convencional e naturalista e encontrar um caráter mais autoficcional. Os atores e atrizes escolhiam as tribos a partir de suas próprias vivências e experiências e, portanto, autoficcionalizavam-se com a criação das tribos, das figuras que vivem nestas tribos.

¹⁸ Alcure e Florêncio (2017) lembram que este dispositivo foi desenvolvido pelo diretor Natã Ferreira Lamego, durante o curso de Direção Teatral da UFRJ, em seu processo de encenação de “Macunaíma”, em 2014. O espetáculo teve orientação de Alcure e foi dali que ela o levou para a sala de ensaio de “Cidade Correria”.

A tribo da Jardila... (...) Foi a tribo das Guetes. São as piriguetes e estão sempre saindo, comendo batata maluca, que é uma refeição típica da favela, que é uma batata com um monte de coisa em cima. Acho que a tribo da Lívia foi alguma coisa de África (...) a Lívia é a mais ancestral, mais ligada a ancestralidade e turbante. Ela fazia turbante em todos nós, que só podia entrar na casa dela quem estivesse de turbante, quem tivesse com símbolos africanos de resistência e tudo mais. (...) A tribo da Dani foi das Roqueirinhas, que é roqueira, mas também não é. Que fica se fantasiando de roqueira para bancar alguma coisa (SOUZA, 2019).

Para Oradovschi, “Cidade Correria”, por ter sido criado em dois anos de trabalho, apresenta muitas camadas, sendo que algumas delas estão apenas implicitamente na cena. Uma destas camadas corresponde ao trabalho com as tribos. Ela não é evidente em todo o espetáculo, mas foi fundamental para a composição dos figurinos e dos mascaramentos daquelas figuras, por exemplo. Entretanto, em “Ruas e Vuelas”, a tribo de Souza aparece de maneira explícita no quadro, em especial, na primeira parte dele. Sua tribo era a tribo dos “Pobres Soberbos”:

Meu ritual era, tipo, a gente não tem um dinheiro para comprar roupa original da Nike que é 200 reais, mas a gente pode pegar uma falsa e costurar uma etiqueta em outra camisa. Então, meu ritual foi todo em torno disso. O pobre que quer um cordão, quer usar um cordão de ouro, vai parcelar de (sic) 12 vezes. Só quer andar com gente que está com relógio. Mas o relógio todo ali primeira linha. É nessa *vibe* que eu trabalhei. Foi em cima disso (IBIDEM, 2019).

É por este motivo que há o desejo de selecionar espectadores que fossem considerados pobres soberbos. Além disso, a questão do ritual da tribo aparece no momento em que Souza realiza a “Oração dos Pobres Soberbos”, uma paródia do “Pai Nosso”, que foca nos desejos, pedidos e deuses dos pobres soberbos:

Cartão de crédito que estais no bolso, ilimitado sejais seu limite. Venha a nós desconto e cupom. Débito de cada dia não nos falte. Não esqueceremos Bilhete Único, nem RioCard, assim como eles não esquecem as parcelas e os juros de atraso. Por Calvin Klein e Steve Jobs, nossos deuses amados, Axém! (CIDADE CORRERIA, 2016).

Após a oração, tem o início o que podemos considerar como a segunda parte do quadro. O apresentador chama ao palco o participante do jogo naquela noite: Igor da Silva, 19 anos, morador da Vacaria: a favela da favela. O estereótipo da fragilidade apresentado no primeiro quadro é recuperado nesta apresentação. Mas Silva entra em cena como o oposto dessa imagem. Sua energia é forte, de luta, como quem vai para uma batalha diária. Os espectadores-voluntários, em cena, são o “palco” do jogo: quando estão de mãos dadas, olhando para a plateia, formando linhas horizontais, são as ruas; quando estão de mãos dadas, com o corpo virado para a direita da cena, formando linhas verticais, são as vielas. As mudanças entre ruas e vielas seguem os comandos de voz do apresentador do programa, ou seja, de Souza. Pelas

ruas e vielas, Silva, que passa a ser chamado apenas de “negro” no quadro, terá que escapar de quatro figuras: a fundadora da “Fundação Roberto Marinho”, uma apresentadora de “programa de periferia”, um pesquisador do IBGE e antropólogo formado no IFCS/UFRJ e, por fim, um policial. O que vemos na cena é, portanto, uma metáfora do desejo de fugir do *regime de representação racializada*. Essas figuras são exemplares na relação de poder do colonialismo, que tentam capturar os sujeitos negros, tornando-os objeto e construindo representações estáticas, como vimos, o negro como infantil, primitivo, exótico ou violento e agressivo.

Figura 26 - Q uadro "Ruas e Vielas"



Foto: Ricardo Brajterman

O “negro” vai escapando de cada uma das figuras, menos da última: o policial. Ao capturá-lo, o policial manda os espectadores “circularem”, expulsando-os da cena. A seguir, manda desligarem os celulares porque a polícia vai trabalhar. Por fim, pergunta ao “negro”: “Você trabalha, crioulo?”. Silva responde: “Eu sou ator, senhor!”. A esta resposta, o policial comenta de maneira debochada: “Caralho, agora preto faz teatro!”. Após o comentário debochado, o policial manda o “negro” mostrar a sua “pecinha”. A partir disso, Silva começa a dançar e realizar uma espécie de *strip-tease*. Porém, a cada roupa que ele tira, outra se revela e cada uma dessas roupas são, na verdade, uniformes relacionados a profissões que, em uma sociedade racista, espera-se que o sujeito negro tenha: construção civil, garçom, policial militar,

empregada doméstica, etc. Silva vai retirando as “camadas de si”, mais uma vez, numa tentativa de escapar do *regime racializado de representação*.

O quadro “Ruas e Vuelas” foi criado a partir de uma experiência vivenciada por Souza. Ele estava voltando de uma oficina que participava na Arena Dicro, em um momento de guerra entre facções e a UPP na Vila Cruzeiro. Era um período que existia um toque de recolher: às dez horas todo mundo deveria estar em casa. No dia, ele havia saído tarde da Arena e teve que desviar do percurso normal que fazia até sua casa, pois estava tendo tiroteio em um determinado lugar deste caminho. Quando entrou em um dos becos da favela, que o levaria até perto de casa, deparou-se com 12 policiais. Eles perguntaram de onde Souza estava vindo e quando escutaram que era da aula de teatro, tiveram a mesma reação debochada e cruel que o policial na cena de “Cidade Correria”: “Caralho, agora preto faz teatro!”. O ator afirma que é necessário falar desta repressão policial, mas que queria brincar com essa situação. Foi dessa forma que surgiu o “Ruas e Vuelas”. No quadro, além da presença da bufonaria, a autoficcionalização se dá através de outra estratégia. Não é Souza quem performa a experiência traumática que vivenciou. Ele cria o personagem do apresentador e, de certa maneira, narra a experiência de longe. Dessa forma, não precisa confrontar diretamente o trauma da violência policial vivida. Esse deslocamento para fora através da criação do apresentador e o desejo de não reviver a situação tornam-se mais evidente no momento da entrada do policial no jogo. Nesta hora, o apresentador foge da cena, entendendo que a situação ficou tensa e perigosa para sujeitos que, como ele, são negros.

O quadro constrói-se, portanto, como um jogo a partir da realidade vivencial do ator Hugo Bernardo Souza, seja a partir do dispositivo das tribos, como também da experiência traumática de violência policial. Porém, novamente, trata-se de um quadro que fala da vivência de um “eu” que aponta para um “nós”, pois revela a estrutura racista e colonial da sociedade. A fala dos policiais revela a *lógica do curral*, já mencionada, pois revela que, no modo racializado de dividir, organizar e distribuir determinadas populações pelos espaços, os sujeitos negros não estão autorizados a ocupar a cena. Quais sujeitos estão autorizados a fazer teatro? Quais espaços sujeitos negros estão autorizados a ocupar a cena teatral? O deboche cruel e violento do policial ao escutar a resposta de Souza aponta para um Estado policial genocida que enxerga, nos sujeitos negros, o perigo e a ameaça. Por isso, precisam ter seus movimentos limitados, reprimidos, fixados em determinados espaços, sob o risco de serem presos ou mortos. Como consequência, como lembra Vanessa Rocha, a polícia “não é proteção. É ameaça o tempo inteiro” (ROCHA, 2019). Portanto, quando os negros ocupam a cena, apresentam a potência estético-política para revelar as estruturas coloniais, racistas e policiais, mas também para

descolonizar corpos, subjetividades e imaginários, escapando das representações racializadas e estáticas e, assim, produzir o que Jacques Rancière (1996; 2012) chama de *dissenso*. Policiais negros = capataz

3.3 – “*Eu sou a cidade correria!*” - Lugar de fala como criação de *dissenso* estético-político.

O filósofo francês Jacques Rancière (1996; 2012) faz uma crítica ao discurso oficial que vincula a racionalidade política e a democracia ao princípio de *consenso*. De acordo com o autor, essa noção habitual entende que a política acontece por processos que “operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, distribuição dos lugares e das funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996, p. 372). O *consenso* define uma imagem de mundo homogêneo, com seus discursos e imaginários hegemônicos. A realidade assim seria uma configuração possível daquilo que é dado como nosso real, como objeto de percepção, tratando-se, portanto, de uma ficção, uma construção do espaço que entrelaça o visível, o dizível e o factível. A realidade consensual, entretanto, é aquela que nega seu caráter ficcional e se apresenta como natural. Ao fazer isso, faz com que determinados sujeitos, corpos e modos de perceber e conhecer o mundo permaneçam no espaço de invisibilidades.

A proposta de Rancière é nomear essa política consensual com outro nome: *polícia*. Propõe uma noção de *polícia*, ampliada de seu sentido habitual, procurando dar um sentido neutro e não pejorativo, “ao considerar as funções de vigilância e de repressão habitualmente associadas a essa palavra como formas particulares de uma ordem muito mais geral que é a da distribuição sensível dos corpos em comunidade” (IBIDEM, p. 373). A lógica consensual opera como *polícia*, pois organiza a distribuição sensível dos corpos, determinando as partes, os papéis, as capacidades e as incapacidades para determinadas funções. Para exemplificar essa ordem policial, Rancière recupera o trabalho de Ballanche, pensador francês do século XIX, que reescreve “à sua maneira o relato de uma das grandes narrativas fundadoras da querela política, a narrativa da secessão dos plebeus romanos no monte Aventino” (IBIDEM, p. 373). No relato original de Tito Lívio, o patrício Menênio Agripa explicava aos plebeus revoltados, a partir de uma fábula, a ordem social. Nela, a cidade seria um grande corpo cujas partes eram todas solidárias: os plebeus eram os braços e o centro vital eram patrícios e as duas partes eram igualmente necessárias, mas não igualmente dignas. Rancière afirma que essa fábula se trata de uma fábula policial, pois ela organiza as partes em seus lugares e funções. Entretanto, para o

filósofo francês, Ballanche vai além e altera o argumento da narrativa, transformando-a num debate no qual a questão é saber se os plebeus falam ou não.

Os plebeus, em seu relato, exigem um acordo com os patrícios. Os patrícios intransigentes respondem que isso é impossível, por uma razão muito simples. Um acordo liga duas partes que comprometem sua palavra. Mas, para comprometer sua palavra, é preciso tê-la. Ora, os plebeus não falam. É verdade que houve um emissário que foi ao local e assegura tê-los ouvido falar. Mas seus colegas lhe provam que é uma ilusão de seus sentidos, já que eles não podem falar. Sua pretensa fala não é mais que um som fugaz, uma espécie de mugido que é o signo da necessidade e não a manifestação da inteligência (IBIDEM, p. 374).

O aprofundamento de Ballanche revela que a ordem policial não apenas define as funções e as capacidades das partes de uma comunidade, mas também quem é considerado parte dessa comunidade e esta decisão depende de quem tem ou não a capacidade de fala. Em uma passagem do livro I da *Política*, de Aristóteles, Rancière recupera a seguinte questão: a voz seria algo em comum entre o homem e o animal, mas somente o primeiro teria a capacidade da fala e, assim, poderia manifestar o útil e o prejudicial, o justo e o injusto. “Mas, na prática, uma outra coisa é menos clara: como se reconhece exatamente como um discurso aquele ruído que o animal diante de nós faz com sua boca? Esse reconhecimento não é, justamente, natural” (RANCIÈRE, 1996, p. 373). Não há reconhecimento do mundo dos plebeus pois não há reconhecimento da sua fala, ela não entra na ordem do visível e do dizível. Em relação ao mundo dos romanos, o mundo dos plebeus não existe. É uma estrutura policial que determina a incapacidade destes corpos de falarem e, portanto, de se tornarem sujeitos políticos. O não reconhecimento da fala do Outro, leva a seu apagamento, nega sua subjetividade e seus direitos de pertencer e aparecer na comunidade política. Exatamente por essa questão que, para Rancière, a lógica consensual e policial está inseparável de irracionalidades como guerras étnicas, xenofobia e racismo, para citar algumas, que passam a determinar quais corpos valem e quais corpos não valem; quais podem viver e quais devem morrer.

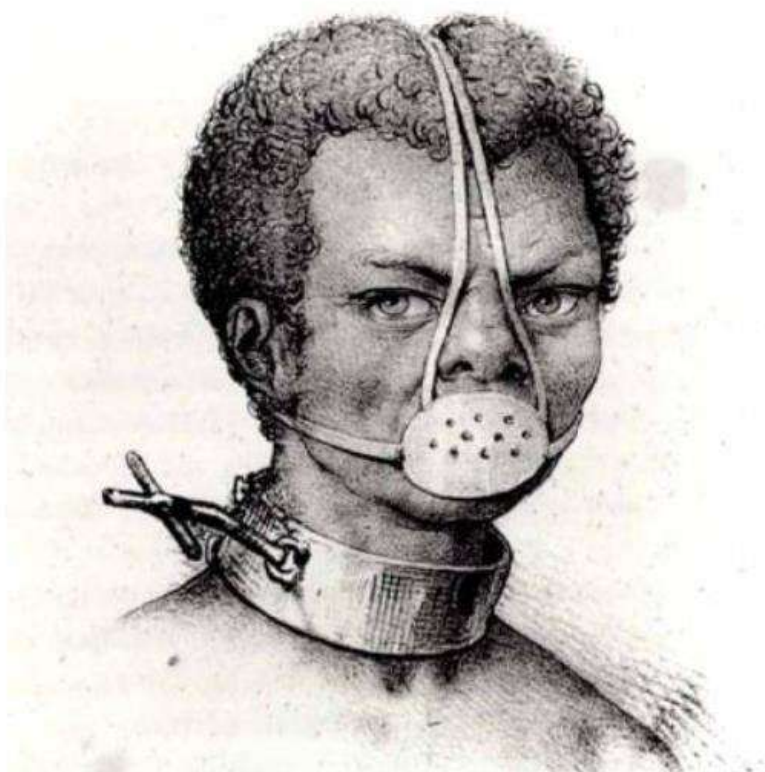
A lógica colonial também opera policialmente, tendo produzido um imaginário racializado que deslegitima a fala dos sujeitos negros. Como afirma Kilomba, trata-se de “uma longa história de silêncio imposto. Uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares em que não podíamos entrar, tampouco permanecer com nossas vozes” (KILOMBA, 2019, p. 27). O colonialismo e a escravidão produziram tecnologias de controle da voz dos sujeitos negros. Uma dessas tecnologias, segundo Kilomba, representaria o colonialismo como um todo: a máscara do silenciamento.

Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta

por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura (IBIDEM, p. 33).

A máscara não é apenas um exemplo, mas uma metáfora da ordem policial que determina quem pode falar e quem não pode falar. Quando o policial se surpreende com um sujeito negro que faz teatro, ele se surpreende com a ausência da máscara de silenciamento naquele sujeito. Ele responde à lógica que silencia vozes e que produz uma ordem do visível e do dizível consensual, na qual sujeitos negros não tem direito ao espaço de aparecimento, não devem ter suas vozes ouvidas e devem permanecer na invisibilidade.

Figura 27 - Retrato da "Escrava Anastácia"



Mas o que acontece quando os sujeitos negros ocupam a cena e falam de suas experiências? Em oposição à *polícia* e à lógica consensual, Rancière propõe pensar a racionalidade política a partir do conceito de *dissenso*. Segundo o autor, o *dissenso* “não é o conflito de ideias ou sentimento. É o conflito de vários regimes de sensorialidade”

(RANCIÈRE, 2012, p. 59). Dessa forma, a política acontece quando se rompe com a distribuição consensual dos espaços, papéis, partes, competências e incompetências. O *dissenso* se dá quando

seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos (IBIDEM, p. 60).

Quando, portanto, sujeitos, que não são autorizados a aparecer, ocupam espaços como a cena teatral, mostrando o que não se via, falando o que não se ouvia, apresentam potência para produzir o *dissenso* e rompem com a estrutura policial. O trabalho da ficção, para Rancière, não se trata da criação de um mundo imaginário, mas da realização do *dissenso*, alterando “os modos de apresentação do sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (IBIDEM, p. 64). Com isso, alteram as percepções, os imaginários e os afetos. A ficção tem potência política na medida que fratura o real consensual e multiplica novas configurações daquilo que pode ser dado como real “Cidade Correria” tem potência estético-política para produzir *dissenso*, pois, a partir de uma cena autoficcional produzida por sujeitos negros e periféricos, inventa e reinventa subjetividades, corpos, narrativas e imaginários que rompem com a ordem policial racializada, gerando, assim, novas possibilidades de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos.

Ao se autoficcionalizarem, os atores e atrizes de “Cidade Correria” dão, portanto, visibilidade ao *lugar de fala* de sujeitos negros e periféricos. Djamila Ribeiro (2019) argumenta que ao pensarmos a ideia de *lugar de fala* não podemos reduzir às vivências individuais. É preciso dar ênfase ao lugar social e coletivo que se ocupa. Segundo Ribeiro, se um sujeito negro for reacionário ou afirmar que nunca sofreu racismo, nem por isso ele deixa de vivenciar a opressão racista; por outro lado, por mais que uma pessoa pertencente a um grupo privilegiado combata as opressões, ela não deixa de se beneficiar estruturalmente das opressões. “O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (RIBEIRO, 2019, p. 69). “Cidade Correria” abala o regime do sensível hegemônico justamente por problematizar a cena contemporânea “por meio de dramaturgias que correspondem, por potência, a determinados corpos e não a outros” (ALCURE e FLORÊNCIO, 2017, p. 95). Quando os atores e atrizes de “Cidade Correria” ocupam a cena e se autoficcionalizam apontam para um grupo de pessoas

que ocupam a mesma localização social e compartilham da mesma forma os efeitos das relações do poder policial, do racismo e da distribuição desigual da precariedade.

Há uma cena, logo no início do espetáculo, que é exemplar. Após o longo debate sobre qual espetáculo desejam criar, o elenco forma uma espécie de navio e o ator Patrick Sonata fala o seguinte texto:

Eu sou a Cidade Correria! Nasci dessa emboscada. Primeiro eles chegaram de caravela, começaram com espada, mosquete e canhão. Depois vieram com terçado, porrete e carabina. Aí vieram com cano, escopeta, AR-15, três oitão (sic), granada e comeram geral, comeram geral na bala. Eu sou a Cidade Correria! Nasci dessa rajada de bala me comendo, nasci do estupro de uma bala, uma saraivada. Eu nem sei quem é meu pai, parece que nasci de chumbo grosso, abrindo buraco na minha carne, abrindo buraco nas malocas, nas palafitas e nos barracos. E eles entravam assim, abria tudinho (sic), o roçado, os tapiri e a gente toda, aqui, no Macurenén, na Caixa d'água, no Curequeté, na Chatuba, Mamburu, Merindiba, Envira, Vila Cruzeiro, Tarauacá, Parque Proletário. Vieram abrindo buraco nas narinas, nos olhos, na boca, no ventre, na gengiva, na garganta, no útero. Eu sou a Cidade Correria! Foi assim que eu nasci, os caboclo brabo (sic) foram tudo morrendo na bala, também morreram muitos com sarampo, tosse braba, malária, catapora, gripe e tuberculose, não tinha remédio, não tinha nada, mas a maioria morreu na bala mesmo, bala a doido, o resto que escapou correu, se meteu dentro de buraco de tatu canastra, dentro de canal de esgoto e se escondeu e depois correu, correu, correu e correu. Eu sou a Cidade Correria! Bagulho (sic) doido! Foi assim que nasci. Eu sou cria dessa emboscada. Foram inseminando bala dentro de mim, no caldeirão do meu corpo, tipo assim, um caveirão em plena operação entre os becos, as ruas. Foram penetrando na calada da noite, de mansinho, até estourarem uma, duas, três artérias. E aí o arrombo foi geral! Era meu corpo todo furado na bala, jorrando fluxo sanguíneo da cidade para todo lado, tudo tangido na bala, da emboscada, do cativoiro. Partiram para grupo de extermínio, milícia e esquadrão da morte. Eu sou a Cidade Correria! Já derrubaram a maloca dos meus bisavós, a palafita dos meus avós e o barraco dos meus pais, agora querem me derrubar? Eu, a Cidade Correria? Tô (sic) preparada pra morrer a qualquer minuto, tô (sic) aí acumulando capital social da violência, quem quiser me encontrar não precisa de mapa, eu sou o mapa sem percurso, eu sou bala solta no dia a dia, me procura aí, no sufocamento, na avançada do caveirão! Me procura aí! No rolezinho (sic), no arrastão, na mesa de operação do BOPE, na mesa de operação do ibope, da bolsa de valores, na mesa de cirurgia dos médicos urbanistas e dos empresários, operando a cidade. Me procura aí! Eu estou entre o fogo cruzado e o campo minado, atravessando a rua sem mãe, deportado de mim mesmo! Correria! Eu sou a correria! Eu sou a cidade! Eu correria! Eu sou a cidade correria! Na correria, na correria, na correria! (ALCURE, 2017, p. 59).

Figura 28 - Quadro "Eu sou a Cidade Correria!"



Foto: Máira Barillo

Na cena, o navio que os atores e atrizes formam remete a diáspora de africanos escravizados, mas o texto trafega por temporalidades e espacialidades distintas, revelando os genocídios de determinadas populações no Brasil. A palavra “correria”, segundo Alcure, faz menção ao tempo das Correrias, no início do século XX, quando a produção da borracha na Floresta Amazônica tornou comum a seguinte prática: “os seringalistas enviavam ‘soldados’, capangas armados para adentrarem áreas indígenas e matarem a esmo os índios ali residentes, de forma que esses locais pudessem ser esvaziados e assim fosse viabilizado o estabelecimento da produção de borracha” (ALCURE, 2017, p. 60). Para a diretora, tudo parece indicar que continuamos a viver o tempo das correrias. A atemporalidade é característica marcante do racismo, dando a ele o caráter de trauma. Como lembra Kilomba, nele “um evento que ocorreu em algum momento do passado é vivenciado como se estivesse ocorrendo no presente e vice-versa: o evento que ocorre no presente é vivenciado como se estivesse no passado” (KILOMBA, 2019, p. 223). Desde as caravelas até a entrada do BOPE, passando pela escravidão, políticas policiais de invisibilização e não pertencimento, pela distribuição desigual da precariedade, nos mais diversos espaços e lugares do país, o tempo das correrias/da escravidão/do colonialismo, baseado no racismo, continua a matar – literal ou metaforicamente – sujeitos marcados racialmente como diferentes e inferiores. O racismo cotidiano não

corresponde somente a um evento violento na biografia de um sujeito, mas “o acúmulo de eventos violentos que, ao mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial” (IBIDEM, p. 215).

Alcure afirma que, ao ler o texto da cena em voz alta, sente um estranhamento. “Parece-me que o mesmo não cabe em minha voz, em meu corpo. Ou, melhor dizendo, ele se torna mais potente quando dito por bocas específicas” (ALCURE, 2017, p. 60). Isso se deve porque como lembra Kilomba, devido ao racismo, a experiência é vivenciada, interpretada, avaliada e questionada de modo diferente por sujeitos negros e sujeitos brancos. Há, muitas vezes, como afirma Ribeiro, uma confusão entre *lugar de fala* e *representatividade*. Ela argumenta que “uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans a partir do lugar que ele ocupa” (RIBEIRO, 2019, p. 82). Alcure pode teorizar e pensar a lógica policial racista, mas não ocupa o *lugar de fala* de quem sofre a opressão racista. O “eu” que afirma ser a cidade correria pertence a outro *lugar de fala*, o daqueles que sofrem e são violentados pelo racismo. É um “eu” coletivo, um “nós”. O “eu” não é o ator Patrick Sonata. Ou não é apenas ele. É um “eu” que se refere ao *lugar de fala* vivenciado por Sonata e outros sujeitos negros. O sujeito que diz “eu sou a cidade correria” tem *força indexical* de apontar para todos os outros sujeitos que sofrem com a ordem policial racista. Trata-se do *lugar de fala* do “corpo que é perseguido. E que é caçado. E que é realmente o corpo que, na cidade, é o que é mais abatido. É o que sofre de alguma forma” (MAGANO, 2019). Por isso, Alcure, sendo branca, sente estranhamento quando diz este texto em voz alta. O que está em jogo aqui não é a qualidade técnica de uma atriz, mas que o texto se refere a uma experiência de uma população específica, que vivencia aquela realidade e que tem urgência por falar dela.

MAGANO: É a gente acordar cedo, é a gente ter que correr pelas ruas da favela quando dá tiro, é a gente correr pelas ruas da cidade quando tem que pegar um ônibus e tem que chegar rápido naquele lugar. Sabe? É a gente ter um olhar atravessado. É toda essa questão né? Então, realmente, no Cidade Correria, a gente consegue falar a partir de uma perspectiva de um grupo de pessoas, que é essa galera que atravessa a cidade para poder viver: seja minha mãe que vai ser diarista em alguma casa, seja meu pai que vai fazer um trabalho como mecânico em algum lugar, ou seja eu que sou artista e que vou atravessar a cidade para poder apresentar na zona sul. Eu acho que é exatamente isso.

ROCHA: Corpos que precisam falar né? Aqueles corpos vivem aquilo e precisam falar. Eu acho que quando ela fala que é urgente, é urgente que a gente fale. É urgente que a gente coloque. É urgente que o nosso corpo fale aquilo. Porque eu acho que a Adriana fala de não sentir a mesma coisa que

talvez a gente sentisse o texto "Cidade Correria". E a gente sente porque a gente está falando da gente, do nosso corre do dia a dia, do olhar atravessado das pessoas brancas quando a gente está num lugar que normalmente não é nosso, sabe? (...) Acho que é o lugar destes corpos precisam falar, tem que dar espaço. Porque todo mundo fala, todo mundo pode falar. É um texto legal, é um texto bonito e todo mundo pode estar falando ele. Mas, quem precisa falar? Quem são esses corpos? Quem é a minha mãe, a mãe do Marcelo, o meu pai, a minha sobrinha? Quem são estes corpos que precisam falar através de mim que talvez não falem através de outros corpos? (MAGANO e ROCHA, 2019).

O *lugar de fala* presente em "Cidade Correria", não apenas no quadro "Eu sou a Cidade Correria", mas em todo o espetáculo, desestabiliza e cria fissuras, fazendo surgir não apenas um discurso contra-hegemônico, mas criando novos discursos potentes esteticamente e politicamente que são construídos a partir de outros referenciais, geografias, realidades e vivências.

Porém, é preciso não romantizar a potência da fala daqueles que são historicamente invisibilizados e excluídos do espaço de aparecimento e pertencimento da comunidade política. "Pode o subalterno falar"? É o que se pergunta a pensadora indiana pós-colonial Gayatri C. Spivak, em livro homônimo à pergunta. E, como lembra Kilomba, sua resposta é direta: não, o subalterno não pode falar. "É impossível para a subalterna falar ou recuperar a voz e, mesmo que ela tivesse tentado com toda a sua força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder" (KILOMBA, 2019, p. 47). O subalterno não pode falar porque as estruturas não permitem, nem proporcionam espaço para tal. O ato de falar é uma negociação entre o sujeito que fala e o sujeito que escuta. "Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida" (IBIDEM, p. 42). Quando a voz não é ouvida, o sujeito passa a ser aquele que não pertence à comunidade política. Se não pertence e não tem a voz ouvida, o subalterno não pode falar, tal como os plebeus na fábula reescrita por Ballanche,

Entretanto, para Kilomba, a afirmação de Spivak não pode ser tomada de modo absoluto. Em primeiro lugar, pois atribuiria um poder absoluto aos dominantes brancos, entendendo os subordinados como identificados incondicionalmente com os senhores, não tendo uma interpretação independente da opressão. Além disso, a ideia da incapacidade de fala pode significar que os grupos subalternos são menos humanos e, portanto, não capazes de falar por si. Por fim, a afirmação, tomada de modo absoluto, vai ao encontro da noção de que diz que estes grupos não teriam motivação para o ativismo político. "No entanto, grupos subalternos – colonizados – não têm sido nem vítimas passivas nem tampouco cúmplices volutárias/os da dominação" (IBIDEM, p. 49). Então, o que Spivak está alertando, de acordo com Kilomba, é para o perigo da romantização da fala dos sujeitos que resistem às opressões e a uma hierarquia violenta que determina quem pode ou não falar.

Por outro lado, a margem onde os subalternos são colocados não pode ser vista apenas como um lugar de perda e privação, mas é também espaço de resistência e possibilidade. A margem, segundo Kilomba, é um espaço de opressão e resistência ao mesmo tempo, “porque onde há opressão, há resistência. Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência” (IBIDEM, p. 68 e 69). Na resistência, novos discursos criativos são possíveis. É nela que “as fronteiras opressivas estabelecidas por categorias como ‘raça’, gênero, sexualidade e dominação de classe são questionadas, desafiadas e desconstruídas” (IBIDEM, p. 68). Retomando a imagem da máscara do silenciamento, Conceição Evaristo, em entrevista a Ribeiro, afirma: “(...) eu tenho dito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é um símbolo nosso, porque nossa fala força a máscara” (EVARISTO apud RIBEIRO, 2017). Ao estilhaçar a máscara, o ato de fala cria espaços e rompe com o regime de autorização da fala que o impedia de falar, promovendo *dissenso*. “Necessariamente, as narrativas daquelas que foram forçadas ao lugar do *Outro* serão narrativas que visam trazer conflitos necessários para a mudança” (RIBEIRO, 2019, p. 78).

Pensar a potência estético-política de “Cidade Correria”, a partir de uma cena autoficcional construída por atores e atrizes negros e negras, periféricos e periféricas, é pensar uma cena que força a máscara, que estilhaça a ordem policial, criando e imaginando novos espaços, mundos e discursos nos quais os sujeitos marginalizados possam falar. Essa ocupação não se dá de forma pacífica, mas sim em um enfrentamento, literal e metafórico, da estrutura policial. Sem romantismo. Há resistência porque a opressão segue cada vez mais dura e cruel. Ocupar é forçar a máscara para criar novos espaços de aparecimento e pertencimento. Como afirma Rocha, “a gente precisa de espaço para falar. A gente está criando este espaço. Se não tem, a gente cria” (ROCHA, 2019).

Para terminar, outra imagem: jovens atores e atrizes tomam o palco da Arena Dicró, dançando e brincando de soltar pipa. Uma música invade o espaço. Há uma coreografia da liberdade daqueles corpos. De repente, o fundo do palco se abre e vemos a cidade. Mais especificamente, vemos a Vila Cruzeiro. Os atores e atrizes continuam a soltar pipa e dançar, levando seus corpos para fora. É preciso não apenas ir contra a estrutura racista e descolonizar as narrativas, subjetividades, corpos e a cena. É urgente imaginar e criar novos mundos possíveis, nos quais haja liberdade para falar, brincar e dançar!

Figura 29 - Cena final "Cidade Correria"



Foto: Máira Barillo

CONCLUSÃO

Ao analisarmos a utilização das narrativas de si na cena teatral, estamos relacionando-a à explosão do *espaço biográfico*. Há a intromissão do “eu” não apenas nas literaturas autobiográficas, mas também nos mais variados discursos midiáticos, nas produções epistemológicas e nas linguagens artísticas. Neste contexto, encontramos ainda muita desconfiança acerca do uso das realidades vivenciais dos artistas nos processos de criação. Isso se deve ao fato de que, muitas vezes, o processo de transformar em cena o que é da ordem do privado e do íntimo responde a desejos narcísicos, produzindo cenas que apresentam a pura exibição vaidosa de si mesmo, indo ao encontro da cultura egocêntrica e exibicionista muito presente na sociedade contemporânea, percebida nas redes sociais e nos *reality shows* televisivos.

Entretanto, ao longo dessa pesquisa de mestrado, concluo que, a maioria dos artistas, que fazem de suas experiências vivenciais matéria-prima para as suas criações, produzem cenas que são atos estético-políticos potentes. Os espetáculos analisados - “Laura”, “Casa Vazia” e “Cidade Correria” – são apenas três exemplos de um campo de pesquisa amplo que nomeei *Teatro Performativo Autoficcional*. O objetivo foi o de mapear, selecionar e analisar tais trabalhos. Trata-se de um território vasto, híbrido e fronteiro, que abarca espetáculos com múltiplas linguagens e estéticas, utilizando-se de diferentes modos das narrativas autoficcionais, ao criar espetáculos política e esteticamente potentes. Tal multiplicidade de propostas artísticas faz com que este campo ofereça inúmeros caminhos possíveis de pesquisa e questionamentos.

Uma *autoficção* pode ser definida como uma “ficção de eventos e fatos estritamente reais” (DOUBROVSKY apud GASPARINI, 2008, p. 15). Ficção não se trata, neste sentido, da criação de um mundo imaginário, mas da construção de novas relações entre aparência e realidade, singular e comum, visível e significado (RANCIÈRE, 2012). Ela projeta novas formas de enunciação, novas organizações de volumes, escalas, ritmos, gestos, ações e narrativas. Neste sentido, narrativas autoficcionais são espaços de projeção de novos sentidos e formas à vida e à subjetividade. Uma *autoficção* opera criando espaços intervalares: *entre* a vivência, o processo de criação e a narrativa; *entre* a memória, a imaginação e o momento da narração; *entre* o “eu” que narra e o “eu” narrado; *entre* o “eu” e o “outro”; *entre* o “eu”, o espaço e tempo.

A *cena autoficcional* constitui uma *cena performativa*. Nela, o corpo do ator/performer está presente no aqui e agora, sendo espaço da experiência e do encontro com o outro, com o

risco e com o acaso. Ele não pretende figurar um outro; na cena, performa a si mesmo. A *performatividade* toca na subjetividade do ator/performer, impondo o diálogo, o agenciamento e a negociação dos afetos e desejos de todos os corpos envolvidos na experiência. Um corpo compõe-se de infinitas partículas e das relações de movimentos e pausas, intensidades e velocidades entre essas partículas e um corpo tem capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos (ESPINOSA apud DELEUZE, 2002). Novos corpos surgem quando novas relações e agenciamentos de afetos *entre* corpos são produzidos. Um corpo pode ser o corpo do ator/performer, dos espectadores, mas também o espaço, o tempo, os objetos; as memórias também são corpos. A *cena autoficcional* opera, portanto, criando espaços *entre* corpos, *entre* corpos em experiência.

Nesta potência de criação dos espaços *entre*, o *Teatro Performativo Autoficcional* pode ser ato estético-político de: 1) invenção de novas subjetividades, transformando-se, a cada apresentação do espetáculo, em uma espécie de laboratório de construção de “eus”; 2) criação de espaços-tempos de experimentação de novas corporeidades e modos de existências e relação *entre* corpos.

Há ainda uma terceira potência estético-política da *cena autoficcional*, relacionada ao surgimento, nos últimos anos no Brasil, de espetáculos e coletivos teatrais protagonizados por negros/negras e/ou pessoas LGBTTQA+ e/ou com perspectiva feminista, enfim, corpos que, historicamente, estão excluídos dos espaços de aparecimento e pertencimento, tendo suas narrativas invisibilizadas pela narrativa hegemônica. Defendo a ideia de que estes trabalhos criam uma *cena autoficcional*, pois aderem suas experiências de vida às suas escolhas estéticas e de linguagem. Nestes trabalhos, o “eu” corresponde a um “nós”, ou seja, a uma localização social e coletiva que ocupa. Trata-se de um “eu” que aponta para corpos que, assim como ele, sofrem com a distribuição desigual da precariedade, com a opressão violenta do estado e da política e com o não-pertencimento a comunidade política. Esta *cena autoficcional*, ao promover a irrupção destes corpos no espaço de aparecimento, institui-se como um ato estético-político de: 3) produção de *dissenso* e de descolonização de narrativas, imaginários e da própria cena teatral. Importante ressaltar que tais espetáculos também trazem narrativas individuais, ainda que o sentido coletivo da experiência seja “o carro-chefe”. Experiência dupla: de vida e de (re)criação na cena.

Para a análise deste terceiro ato estético-político, minha escrita focou no estudo do espetáculo “Cidade Correria”, do coletivo “Bonobando”. Entretanto, devido a relevante proliferação desta *cena autoficcional* intimamente relacionada ao debate identitário, considero fundamental uma pesquisa mais aprofundada sobre os variados modos de produção e criação

de linguagem e estética que têm sido produzidos pelos diversos coletivos no Brasil. Entendo que este é o novo caminho que desejo seguir no amplo território do *Teatro Performativo Autoficcional*, provavelmente em uma pesquisa de doutorado.

As três respostas investigadas, sem pretensão de exaurir a questão, desejam abrir espaço para novos questionamentos, pesquisas e criações artísticas. A divisão delas em três capítulos constituiu apenas um esforço metodológico para melhor me aproximar de cada uma, a partir da análise dos espetáculos selecionados. Entretanto, esses possíveis atos estético-políticos estão interligação e, *entre* eles, criam-se, muitas vezes, zonas de contágio, sobreposição e atravessamento. Quando descolonizamos narrativas e imaginários, estamos inventando novas subjetividades, experimentando novas corporeidades e modos de existência. Por outro lado, inventar novas subjetividades e corporeidades é se permitir escapar dos discursos consensuais e normativos sobre como um sujeito e/ou um corpo devem ser.

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 80). Termino essa dissertação com a epígrafe de Rosa. Eu tinha dezessete anos quando li, pela primeira vez, o livro “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa. Para mim, o real, a qual Riobaldo se refere, é o constante devir das coisas e das vivências. Não há saída, nem chegada, mas um constante estar no meio da travessia, um permanente espaço *entre*, que é o aqui e o agora.

REFERÊNCIAS

ACHA, Renato. **A peça “Afeto” trata das afetividades em torno da mulher negra**. 2019. Disponível em: <http://www.achabrasilia.com/afeto/>. Acesso em: 30/08/2019.

ALCURE, Adriana Schneider. Inversões, invenções e outros modos de produção em Cidade Correria. IN: FLORES, Livia & Sommer Michelle (org). **Cadernos Desilha**. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ; Editora Circuito, 2017. (59-66). Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/desilha-michelle-sommer-e-livia-flores-org/>. Acesso em: 19/08/2019.

ALCURE, Adriana Schneider & FLORENCIO, Thiago. Procedimentos dramatúrgicos em Cidade Correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes. IN: **O PERCEVEJO ONLINE**, 2017. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/6885>. Acesso em 16/08/2019.

ANTUNES, Arnaldo; ORTINHO. **A Casa é Sua**. São Paulo: Rosa Celeste. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=82aj1Bg8FpA>. Acesso: 01/06/2019.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/artaud-o-teatro-e-seu-duplo.pdf>.

AUTOBIOGRAFIA. In: **Michaelis**. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa On-Line. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/autobiografia/>. Acesso em: 09/12/2019.

AZEVEDO, José Fernando B. **Eu, Crioulo**. São Paulo: n- 1 Edições, 2018.

BARRA, Camila. Depoimento da espectadora Camila Barra. In: **Casa Vazia: do lado de dentro**. Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 2016. Disponível em: <http://colecaocasavazia.blogspot.com/2016/01/depoimento-de-camila-barra-sobre.html>. Acesso em: 01/06/2019.

BERNARDO, Hugo. Resistência na correria do Coletivo Bonobando. In: **Ciclorama – Cadernos de Pesquisa da Direção Teatral**, v. 6, 2018, p. 29-36. Disponível em: https://issuu.com/ciclorama/docs/ciclorama_v6_2018_issuu. Acesso em: 12/11/2019.

_____. Entrevista com o ator Hugo Bernardo concedida a mim, em 26/10/2019, no campus da Praia Vermelha, da UFRJ, na cidade do Rio de Janeiro. APÊNDICE VII.

BETHÂNIA, Maria. **Debaixo D’água**. São Paulo: Biscoito Fino. 2006. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zqdTN6a_yFE. Acesso em: 03/06/2019.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira da Educação**. Nº19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BROOK, Peter. **A porta aberta:** reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BROWNELL, Pamela. Dramaturgia das (auto)biografias no teatro documentário de Vivi Tellas: O processo de construção de Mulheres Guias. Tradução: Davi Giordano. In: **Revista Questão de Crítica** Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgia-das-autobiografias-no-teatro-documentario-de-vivi-tellas/>. Acesso: 11 de maio de 2014.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas:** Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

_____. **Relatar a si mesmo:** crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CABRAL, Ricardo. **Da performance a arte interativa.** Rio de Janeiro, TV BRASIL, 27 de outubro de 2016. Entrevista ao Programa Estúdio Móvel. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/estudiomovel/episodio/da-performance-a-arte-interativa>. Acesso em 02/06/2019.

_____. Demorei a entender que dia é hoje. In: **Casa Vazia:** do lado de dentro. Rio de Janeiro, 18 de agosto de 2016. Disponível em: <http://colecacasavazia.blogspot.com/2016/08/demorei-entender-que-dia-e-hoje.html>. Acesso em: 02/06/2019.

_____. Entrevista com o ator Ricardo Cabral concedida a mim, em 18/03/2019, no bairro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro. APÊNDICE III.

Casa Vazia – Espetáculo. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j7L5VsPom-A&feature=youtu.be>. Acesso em: 27/11/2019.

Cidade Correria no Sérgio Porto. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/168166194>. Acesso em: 28/07/2019.

DESCARTES, René. **Discurso do método.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. Espinosa e nós. In: **Espinosa: Filosofia Prática.** São Paulo: Editora Escuta, 2002, p. 125-135.

_____. **Literatura e Vida.** Disponível em: http://www.rogerioa.com/resources/Opt_Lit/Deleuze---Literatura.pdf. Acesso em: 21 jan 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 8-27.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos:** a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Ações:** Eleonora Fabião / Eleonora Fabião; ensaios Adrian Heathfield... [et al.]; organizadores Eleonora Fabião, André Lepecki – Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

_____. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. In: **ILINX Revisto do LUME**. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP: #4, 2013, p. 1-11.

FACÓ, Álamo. **Mamãe**. Niterói: Editora Cândido, 2018.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. In: **Revista Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas, v. 13, nº. 2. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2013, p. 3-13.

_____. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Carol. **Ensaio sobre os Crespos**. 2010. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/ensaio-sobre-os-crespos>. Acesso em: 20/08/2019.

FIGUEIRA, Isabel. Entrevista com a atriz Isabel Figueira concedida a mim, em 03/04/2019, via chamada de vídeo no Whatsapp. APÊNDICE V.

FISCHER-LICHTE, Erika. Fundamentos para uma estética de lo performativo. In: **Estética de le performativo**. Madrid: Abada Editores, 2013, p. 215-240.

_____. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. In: **Revista Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas, v. 13, nº. 2. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2013, p. 14-32.

FOSTER, Hall. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

FOUCAULT, Michel. La culture de soi. In: **Qu'est-ce que la critique? suivie de La Culture de soi**. Paris: Librarie Philosophique J. Vrin, 2015.

GADELHA, Carmem. **Corpo, espaço, tempo**: indagações sobre poética do teatro. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GASPARINI, Philippe. **Autofiction**: une aventure du langage. Paris : Éditions du Seuil, 2008.

GIORDANO, Davi. **O teatro documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade comum**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

GOMES, Elisângela. Afrocentricidade: discutindo as reações étnico-raciais na biblioteca. In: **Revista ACB: Biblioteconomia**. Florianópolis: v. 21, n. 3, p. 738-752, ago./nov., 2016.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOOKS, bell. **Vivendo do Amor**. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em: 20/08/2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

Laura. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4J4-3eCq0IE&feature=youtu.be>>. Acesso em 14 de janeiro de 2019.

LEITE, Janaína. **Autoescrituras Performativas: do diário à cena.** 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMOS JR., Urbano; GOSCIOLA, Vicente. Representando a representatividade: Identidade e Gênero no Teatro Brasileiro Contemporâneo. In: **Revistas Aspas** – PPGAC/USP, v.8, 2018, p. 98-107.

MAGANO, Marcelo; ROCHA, Vanessa. Entrevista com o ator Marcelo Magano e a atriz Vanessa Rocha concedida a mim, em 20/09/2019, no Largo da Prainha, na cidade do Rio de Janeiro. APÊNDICE VI.

MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra.** São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MORAIS, Gabriel. (Auto)biografia: a escrita de si (do outro) na cena. In: **Ciclorama** – Cadernos de Pesquisa da Direção Teatral. Ano 1, nº 0. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2013, p. 67-74.

MOSER, Fabrício. Entrevista de Fabrício Moser, concedida a mim, em 07/12/18, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. APÊNDICE I.

_____. Entrevista de Fabrício Moser, concedida a mim, em 16 e 17/01/2019, via Whatsapp. APÊNDICE II.

MUNCH, Marcela. **Direitos Humanos e a Colonização do Urbano: Vila Autódromo na disputa.** Rio de Janeiro: Lumem Juris, 2017.

ORADOVSCHI, Lucas. Entrevista com o diretor Lucas Oradovischi concedida a mim, em 30/09/2019, na Escola de Comunicação da UFRJ, na cidade do Rio de Janeiro. APÊNDICE VIII.

O Projeto. Prática de Montação. [2015?]. Disponível em: <https://praticademontacao.wixsite.com/modern-art-gallery>. Acesso em: 30/08/2019.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. In: **Sala Preta** – Revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP #7. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas: ECA-USP, 2007, p. 57-65.

QUILICI, Cassiano Sidow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si.** São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. IN: **A crítica da razão.** São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996, p. 367-382. Disponível em: <https://imagemdissenso.files.wordpress.com/2010/07/o-dissenso-jacques-ranciere.pdf>.

_____. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Release. Prática de Montação. [2015?]. Disponível em: <https://praticademontacao.wixsite.com/modern-art-gallery/release-mxrcq>. Acesso em: 30/08/2019.

Representatividade Trans Já – Diga Não ao *Trans Fake*. 12 de janeiro de 2018. Facebook: Representatividade Trans. Disponível em: https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1996303693972530?__tn__=K-R. Acesso em: 20/11/2019.

RIBEIRO, Djamila. Conceição Evaristo: ‘Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio’. In: **Carta Capital**, 13 de maio 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>. Acesso em: 19/11/2019.

_____. **Lugar de fala.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

_____. Repúdio ao blackface. In: **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 60-62.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAISON, Maryvonne. **Les Théâtres du Rêel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain.** Paris : Éditions L’Harmattan, 1998.

SANCHEZ, José A. **Prácticas de lo real en la escena contemporânea.** Madrid: Visor Libros, 2007.

TOSCHI, Luiza. Depoimento em áudio de Luiza Toschi sobre a experiência em Casa Vazia. In: **Casa Vazia: do lado de dentro.** Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 2016. Disponível em: <http://colecaocasavazia.blogspot.com/2016/01/depoimento-em-audio-de-luiza-toschi.html>. Acesso em 02/06/2019.

VALEIRAS, Mariah. Apresentação magnética. In: **Casa Vazia: do lado de dentro.** Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 2014. Disponível em: <http://colecaocasavazia.blogspot.com/2014/12/apresentacao-magnetica.html>. Acesso em 02/06/2019

_____. Entrevista com a atriz Mariah Valeiras concedida a mim, em 24/03/2019, no bairro de Santa Tereza, na cidade do Rio de Janeiro. APÊNDICE IV.

_____. Mariah 13/14. In: **Casa Vazia: do lado de dentro.** Rio de Janeiro, 16 de agosto de 2016. Disponível em : <http://colecaocasavazia.blogspot.com/2016/08/mariah-1314.html>. Acesso em 01/06/2019

APÊNDICES

APÊNDICE I

Entrevista com ator Fabrício Moser, concedida a mim, em 07/12/18, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro

(Fabrício Moser começou a falar sobre o trabalho antes da gravação ser iniciada. No encontro, ele apresentou três objetos importantes para a criação: o retrato da mãe feito por um tio, a moldura do espelho e o fluxograma que ele produziu durante o processo.)

Fabrício Moser (F): Eu entendo que a peça fala do Rio Grande do Sul, de um sujeito que cresceu no Mato Grosso do Sul, e hoje está no Rio de Janeiro. O estar aqui é a maior relação, ou seja, eu só me senti capaz de fazer a peça foi por estar no Rio de Janeiro, pela realidade, por tudo que vi de arte, por que vivi de arte aqui. Então, a relação com o Rio de Janeiro maior é neste sentido e por todos estes espaços. Mas a peça é muito mais uma peça que está comigo. E vai para onde eu for. Agora, dos objetos, eu separei 3 coisas que eu achei que seriam importantes. Esse desenho que eu uso na peça é um desenho feito pelo meu tio. Que é a minha mãe. É um desenho de 1987, de janeiro de 87, feito pelo irmão da minha mãe, que foi um artista a vida inteira, fez cartazes e faixas e ele teve também a escola de samba, com esculturas e desenhos, e pinturas... então assim, esse desenho apareceu depois de começar o processo, e quando ele apareceu, eu também achei ele muito importante, porque ele também é um dos únicos... uma das únicas obras que sobreviveu a meu tio. Meu tio era muito pobre. Ele morava lá naquela casa, teve sete filhos... Então, assim, a gente não sabe mais nada. Cadê as pinturas? Cadê as esculturas que ele fez? Isso é realmente uma das únicas coisas que ainda existe que ele produziu. Então, tem um valor, né? Esse é um dos objetos. E também porque é bastante simbólica aquela conversa que eu tive com a minha mãe, que deu um start em todo o processo, a permissão dela, então o desenho acabou servindo como um dispositivo para realizar aquela cena. Foi uma coisa muito importante, eu achei, entre outras coisas. Mas tem muitas outras coisas importantes, mas me veio a ideia de trazer isso. A outra coisa é a moldura com o espelho, que é um objeto que também surgiu depois de ter começado a fazer a peça - e são dois objetos que carregam história e são catapultados da realidade. O espelho, eu acho, que é uma grande chave da peça. Então, depois que ele apareceu e o objeto começou a ser ressignificado dentro

da dramaturgia da peça, ele adquiriu uma importância enorme. Porque ele é um portal, ele é uma máscara, ele também é coroa de flores. Então, assim, ele vai no decorrer da peça adquirindo vários sentidos. Ele é o meu duplo. Ele pode ser a minha avó. Ele pode ser os vários personagens que através do reflexo dele eu assumo me olhando no espelho dentro do jogo teatral. Então, assim, são esses dois objetos. Um terceiro objeto, ou objetos, que eu quis trazer hoje e também talvez porque estou vivendo este momento de construção dessa peça nova foi, o que eu queria mostrar para você, são os organogramas que eu construí. Eu acho que você já viu, não viu?

Gabriel Moraes (G): Não sei.

F: Eu não sei se você viu...

G: A questão do espelho, eu tenho pensando muito neste espelho, pensando em Laura. Até para pensar o que é a autobiografia como este espelho. É a imagem, mas é outro...

F: Exatamente. Eu acho, assim, toda vez que vou... foi uma coisa que foi acontecendo de maneira natural. Mas, toda vez que alguém assisti, me fala uma nova percepção do espelho. O espelho assume uma posição naquele momento da dança, na coreografia com a água, que eu compreendo como um processo de nascimento ali também e, no final, a minha vó se torna o espelho e eu entro no espelho para assumir essa conexão com a minha vó. Então, realmente, eu acho... eu ainda estou em busca de qual vai ser o objeto mais icônico... aqui ainda não apareceu... mas sem dúvida sem o espelho a peça não seria a mesma. Laura realmente é o espelho. Bom, durante o processo criativo, eu fiz muitas das coisas que eu estou fazendo agora... Eu também pensei assim vou desencavar isso daqui porque eu estou vivendo este mesmo momento, que eu fiz vários organogramas para descobrir a estrutura. Eu acho que colocar tudo isso no papel. Ir colocando e refazendo mesmo o papel de outra maneira, eliminando coisas... Foi um modo de descobrir jogos, de entender a estrutura da peça, de conectar as coisas que pareciam não ter relação. Não sei se vou lembrar realmente qual é a ordem. Esse aqui é que deu origem ao cartaz. Foi um dos primeiros que eu fiz... Projetor no chão com mapas. Eu imaginava usar isso na peça: "Recortar o corpo de Laura no chão ao invés de giz". Eu tinha outras ideias que acabaram não acontecendo. "Lugar do afeto". "Falar da Laura como afeto". "Ir além dos fatos". "O espelho chegou a mim e trouxe a história. Algo que se...". "O jornal". "Busca da história". "Afastamento e aproximação da morte". Deixa eu ver aqui deste outro lado. "O segredo está no nosso próximo encontro" - isso aqui entrou. É aquela frase que eu coloco escrita no baile. É o cartaz do baile. Esse aqui foi o organograma em que eu botei a morte da Laura. A data... Então eu fui botando ao redor. Tipo assim, eu fazia alguns e depois eu ia deixando para trás e pegava só o que realmente ficava daquele, né? "Memória de nós". Isso aqui foi uma peça, acho que eu assisti. "Qual a metáfora?". "Eu e ela". Baile, música, fotos.... Aí eu já comecei,

olha! Fotos que eu passo quando vou para o baile. Laura, Fabrício, Cruz Alta, centro social, centro social urbano... foram se conectando. Certidões, 9 meses... aqui eu fui riscando, porque, por exemplo, telefone? Eu não sei o que significa. Ah tá! Esse telefone eu lembro o que foi. Isso aqui é porque minha mãe... eles não contaram pra minha mãe... ela morava longe e eles não contaram inicialmente para minha mãe. Foi ligado para Dourados para avisar da morte da minha avó e meu avô estava lá. E meu avô paterno falou com meu pai e eles, durante uns dias, não... demoraram a contar para ela. Então, eu ia colocar esse fato no jogo, mas não botei, né? Piso do local... O boneco... Candoca. A perspectiva do Candoca que é o assassino. O chapéu. O revólver. Eu ia botando. A foto do local. O vídeo do trajeto que eu tinha feito com *IPad*. Eu imaginava... Certidão de óbito. Mapa. Internet. Que daí foi o que eu fiz, olha. Coletei os trajetos... testemunhas, autópsia, inquérito policial... Depoimentos: João, Sandra, Paulo. Não tem a carta... quando não tinha, né? Editar vídeos. Jornais imprimir. Cruz Alta. Urgente. Os dois jornais foram esses. Daí as coisas vão se juntando. As perspectivas. Eu, do João e da Sandra que são os que contam. O Paulo. As pessoas do inquérito. Centralizar tv, *IPad*, eu e o PC e os materiais. Modelo de representação. Baile e confusão. Dança. Fuga e dança. Eu ia estruturando assim. Esse aqui é o dois. Eu tinha dado o número de dois porque viria depois do que de fato se tornou dois. Vou ver se eu acho o um aqui. Esse é o um. Essa aqui já é a maior porque é bem a primeira. Então, você vê aqui. Eu investiguei o mito, o chamado a aventura, que é uma questão da lógica do herói mítico, né? Aí, já fui. Mito de Narciso que era uma coisa que eu fiquei, porque ele tem uma relação com espelho que eu também tenho. A autobiografia é uma coisa meio também egoica, né? Então... autoficção, autobiografia, micro-história, ego-história. As cortinas. Aqui a minha irmã falou das cortinas, que é a primeira frase que entra. "Fabrício, casa da vó não tinham portas, eram cortinas". E eu fiquei investigando um pouco sobre as cortinas. Aqui a gente tem a moldura. O espelho. O retrato. Eu já comecei a perceber a mudança que isso foi tendo. Na mão de uma pessoa era retrato, depois na mão de outra pessoa virou espelho, na minha mão virou o negócio... ou até tudo na peça. Aí eu ia buscando simbologias. Por exemplo, o espelho é o reflexo de quem sou. Se observarem com atenção as memórias importantes como essa pipocarem no vazio das ideias. Na infância, eu lembro de um evento... ah, essa cena eu até tinha criado. Eu lembro de uma cena na infância... eu até escrevi... Eu tinha muito cabelo e isso dificultava fazer um corte ou um penteado que me agradasse, e eu ia botar minha foto 3x4 e daí, quando de frente para o espelho, eu reclamava, passando escova: "eu odeio meu cabelo...". Daí eu botei, pode ser alguém, a juba, a ideia de juba, de leonino que sou. E minha mãe dizia: "você não tem que dizer isso. Você tem que amar o seu cabelo.". Enfim, ela falava coisas assim. O símbolo da cortina no teatro, me lembrou. Que o fato de desvendar a cortina. A primeira fase

é a cortina. Então, afastar a cortina é avançar para uma inferioridade, ou aprofundar-se num arcano. Aí, eu já ia buscando, no livro dos símbolos, o significado da cortina num sonho. O estranho do Freud. Isso aqui acho que foi... isso aqui foi alguém que escreveu... da equipe. Isso aqui...

G: Talvez tenha sido Gabi.

F: É a letra dela.

G: Quando falei pra Gabi a questão do espelho em Laura, ela falou assim: "Você já leu o estranho, do Freud?".

F: Exatamente. Porque aqui esse primeiro que eu abri, eu lembro... olha! isso aqui não foi eu não. Foi ela também. Rilke. Espanto. Silenciar, contemplar a vida diante da vida e da morte. Então, tem coisa que os seis foram escrevendo também. Aí, vai aparecendo milhares de coisas. Vínculo entre o espelho e a alma. O espelho do Machado de Assis, ele tem conto. Ser e aparecer. Desejo e máscara. Público e privado. Arquitetura dos espelhos serve para ampliar ou aprofundar o espaço reduzido. Corrige, não sei o quê, do espaço.

G: Recepção?

F: Pode ser. Aí eu ia juntando as coisas. Aqui é o teatro, o espaço do outro, a imagem do espelho. O espelho... Que isso aqui? Do latim... daí eu pegava, e ia indo atrás das palavras. A magia do espelho, segundo Umberto Eco, é possibilitar vermos como os outros nos veem. Aqui tem outra... O espelho é um símbolo solar, na medida em que reflete a inteligência suprema, mas também é um símbolo lunar porque a lua funciona como espelho da luz do sol. Espelho símbolo da pureza, da verdade, da sinceridade, traduz o verdadeiro conteúdo dos corações dos homens e também sua consciência. O espelho é também sinal de sabedoria, conhecimento, iluminação no oriente. Instrumento de adivinhação, pois permite ver além da realidade aparente. O espelho é usado no julgamento dos mortos na tradição hindu-budista. Nas lendas tem a função adivinhatória de prever o futuro. Espelho mágico. Como também do próprio "espelho, espelho meu". Aí, comecei espelho, sombra, Artaud, cortinas. O que sou? Quem sou? Embora o projeto seja mais antigo, que o fato, a vó Laura é apenas um auxílio sobrenatural para enfrentar a perda dos meus pais. Pirandello: cem, nenhum, cem mil. A questão de serem vários do mesmo. O espaço autobiográfico, da Arfuch. Foi a Gabi que acho que me indicou. Retrato para o espelho. Ensaaios de ego-histórias. Eu já usava. Enfim, água, espelho, bacia. Espelho-alma. Multiplicar espelhos, antes eu pensava. O duplo. A questão do duplo. O contato emocional. Agora é que vem: os autorretratos existem desde a antiguidade. Quando o espelho se torna uma barreira que esconde ao invés de revelar a identidade. Simbolismo. O espelho como objeto de fetiche. O espelho como memória. Envolvimento... enfim, ia trazendo várias ideias. O conhecimento se

reflete na mente como um espelho. Eu ia estudando. O jogo do espelho. O duplo ser simultaneamente o que olha e o que é olhado. Sujeito-objeto. Realidade-ilusão. A água que Narciso vê é a fuga. Imagem refletida é móvel. Enfim... Aí eu vi filmes. O baile. Porque eu pensava na questão do baile, aí eu fui olhar o Eltore Scola. Sobre os espelhos e outros ensaios. É Umberto Eco. O espelho reflete a direita exatamente onde está a direita e a esquerda onde está a esquerda. É o obter valor que por identificação imagina que é o homem dentro do espelho e se dá conta que traz por exemplo um relógio no pulso direito, mas o fato é que só o traria se ele o observador fosse aquele que está dentro do espelho. Eu um outro? Ele começa a perguntar. Outro filme: Tarkovski. Ana Mendieta. Francesca Woodman. Isso sugestão. Suicídio, silhueta, imagem. Basicamente, no início, muito apareceu de espelho. O que na verdade ficou mais depois. Foi para depois. Mas, também apareceu coisas, algumas questões que puderam iluminar. Isso foi o que me chamou para a aventura. Mas o espelho vai aparecer mais tarde. (Mudança de fluxograma) Receber o público perguntando sobre o Pedro. Eu me imaginava que no início eu estaria perguntando se as pessoas conhecem a Laura. Como eu fiz... Então, eu não ia girando, mas ia fazer com o público. Assassinato, nascimento, retorno. Figurino: sobreposição de peças e o jogo entre elas. Que era a ideia que eu ouvi da minha irmã e da minha prima que a vó ia colocando uma roupa sobre a outra. O que não foi dito? Nove luas, que foi o período que passou entre uma coisa e outra. Divergente, o filme. Usar bastão e pano. Bethânia, Cecília Meireles. Não sei porque que tinha Cecília Meireles. Preto, as costas, asas. Reflexo do sol ao nascer. Então, depois eu virei e comecei a fazer coisas mais práticas. Provavelmente aqui eu já estava experimentando de maneira prática e, por isso, produzindo estes textos. Depois de um tempo viajando com relação as ideias. (...) Ah, nasceu. Isso aqui é quando eu queria entender a vida dela. Aí vai juntando tudo: as doenças que ela teve, a vida, a história das avós do pinico... aqui uma metragem de horário em que o tio fala da atuação política dela. Sanpaku. Isso foi uma coisa que a Gabi falou que minha avó tinha, que é uma pessoa que não cola a parte debaixo dos olhos e que daí tem uma tragédia na vida, tem umas coisas assim. Cartomante, benzedeira e carta. Costura. Xaropes, barata. Funcho, erva doce. Aqui eu fiquei estudando umas ervas né? Orvalho. Entrevistas. Fotos a mostrar. "O que falaria com ela?". Eu também ficava pensando nisso. O que eu ia botar a cadeira na minha frente no final ou eu ia sentar no lugar dela e as pessoas iam me fazer perguntas que gostariam de fazer para ela e eu ia responder improvisando. João. Mais uma coisa. Peças de alumínio. As fotos da árvore. Explicando o aniversário que eu explico com o espelho. A história que ela teve 16 irmãos. O nome. A idade. Quando que faleceu a mãe dela. O pai quem foi? Na certidão quem aparece. O segredo do dia a dia. Cruzar os tempos. Coroas. Algo em continuação que se contempla. Construir uma coroa. Imaginava que

ia construir uma coroa na peça. Cantar para fazer a coroa porque ela cantava. Fuscão Preto que era uma música... tomate, pé de laranja. Enfim, aqui são coisas da vida. A morte eu fiz de um lado e a vida do outro. Cenas contadas e representadas. Os filhos. A idade, quanto cada um tinha quando ela morreu. Espanhol, segundo marido. A primeira geração de filhos. Primeira, segunda, terceira. Netos. Vestido rosa, tamanco, a gaitada, que é a risada. Criação com a sombra. Porque, daí, quando eu botei as luzes vermelhas, aí já comecei a pensar - eu fiz essa anotação - bom, eu tenho que cuidar das sombras, porque eu tenho mais, além do reflexo, a sombra projetada. (Muda de organograma). Aí, esse aqui já é mais uma ideia de concepção de cenário. Eu imaginava antes que as pessoas iam entrar e passar pelas cortinas para entrar no palco. Pelas cortinas que tinham na casa da vó. E o espelho, inicialmente, ia ficar pendurado entre as cortinas e as pessoas iam todas se olhar naquele espelho e depois eu ia tirar o espelho daqui. Então, eu imaginava também uma mesa, que eu falo, "eu imaginava uma mesa", que eu falo no texto, onde as coisas iam ficar para as pessoas mexerem. A mesa se transformou no tabuleiro do chão. Mas, eu imaginava, antes, ela assim. Eu ainda falo isso no texto. Cadeira. Uma blusa, aqui, iluminando como se fosse um museu. Aqui é a rosa. A imagem da minha avó. Os olhos abertos. O chapéu. (Muda de fluxograma) Aqui já tem mais ou menos uma estruturação, né? Primeira cena: as cortinas, o espelho e o mito de Narciso. Segunda cena: a morte. Depois vem a dispersão, fatos, jornais, mãe, outras perspectivas, objetos e as fontes iluminados para despertar a versão que teremos. Terceira cena: o silêncio. Imaginava isso. Tipo, a felicidade, a morte, o silêncio. E a fala: a quarta cena. A vida da Laura. As fontes. E, por quinto, o baile. Não ficou exatamente assim. Mas tem alguma coisa daqui na peça. (Mudança de organograma). O dia que ela morreu. Stella do Patrocínio começou a aparecer aqui. Depois a depressão pela ausência. Vieram os bailes. Que é um texto que eu falo do dia da morte. Isso aqui virou uma fala. Anotação que eu escrevi. Definição do Centro Social Urbano. Laura vai para frente do espelho, se anuncia, coloca o vestido branco de *petit poá*, vai para o baile, no Centro Social Urbano. Eu estava anotando coisas que eu colhi, já estava mais estruturado. Fazer vídeos do Centro Social Urbano. Fazer o trajeto todo no chão e materializar. Eu imaginava que ia ficar fazendo desenhos no chão dos caminhos. Não ficou assim. Fazer o cabelo. O mínimo de passos. Música do Teixeira. *Google Maps*. Convidar as pessoas a dançarem. Jogar com ser eu e ser ela através de tirar e pôr o vestido. Não ficou isso. Chegada da casa da Branca. Jornais, Candoca, saída para atravessar, flashes do jornal... não entraram. Eu ia botar flashes do jornal na trajetória. Depoimento da Sandra, que existe. Morte e desenho de giz no chão. Bombinhas, que é uma coisa que eu carrego junto e nunca usei. Na verdade, algumas pessoas falaram: "ai meu deus, não vai ficar muito alto o barulho dentro da sala fechada"? E alguns

acharam um pouco perigoso. Eu queria soltar bombinhas para fazer os tiros. Acender na frente do público, porque eu pensei que as pessoas iam fazer a mesma atitude diante do assassinato, que é uma coisa que dá medo, né, quando ver alguém que vai atirar em alguém e jogar as bombinhas no chão. Aí falaram: "Ah, bota as bombinhas dentro do pinico", mas daí eu fui tomado por este medo e eu nunca fiz as bombinhas, mas eu sempre carrego elas. E comprei milhares. Falo: o segredo está no nosso próximo encontro. Autópsia. Mapa, certidão. Aí as coisas foram... as laranjas com casca, pinico, Cruz Alta. Coisas da vida. Minha conversa com Laura. "O que falaria para ela hoje?". Benzimento, a cartomante. Dente de ouro, ela tinha um dente de ouro. Eu ia botar um negócio quando eu olhasse no espelho, mas não fiz. Primeira e terceira pessoa: brincar com isso. Eu brincava mais, no início. Eu ficava brincando com primeira e terceira pessoa. Não faço mais tanto. Chega de saudade. Invenção da solidão, Paul Auster. Estudei. Clarice Lispector, Maçã no escuro. O espaço autobiográfico, da Leonor Arfuch. Esculpir o tempo, Tarkovski. Amo. Li muito. Existe uma memória e o que eu me esforço para construir é a história. A máquina... ah, isso aqui é outra pessoa que botou, olha: a máquina da memória, o teatro da memória. Foi Francisco. Memória do estilo visual: sombra, foto, reflexo, água. Era uma vez... eu ia usar o era uma vez, né? (Muda de fluxograma). Esse aqui a gente já viu, né? Não. Esse é outro. É uma ideia, quase a mesma. Aí, é o espelho, a moldura, eu e as cortinas. Dois: a morte de Laura, o silêncio, o silenciamento, o verbo, a palavra, a fala, a morte... o outro eu, o baile. Aí eu ia fazendo espelhamentos. Ou eu, o espelho e as cortinas. Espelhado no outro eu que viria depois. A morte. Dois. A vida da Laura. O silêncio, a fala. E o baile encerrando tudo. O espanto, silêncio imposto. Invenção da solidão, Paul Auster. Catarse. Isso aqui já é quando a gente fez o Catarse. Aqui as possibilidades de onde estrear. (Mudança de fluxograma). Ah, isso aqui deve ser lá dos inícios que não rendeu muito não. Os jornais que eu já botei nos outros. Infância... Entendeu? Ia passando... Assassinato de Laura, Fabrício nove meses. Eu, minha mãe. O baile e a morte. É... Isso aqui é uma coisa... É... Eu iria colocar mais coisas da infância, mas aí... Na verdade, eu sempre quis botar muita coisa, e eu botei muita coisa e as pessoas do grupo sempre diziam: "Fabrício, diminui. Você está querendo colocar tudo o tempo inteiro". Que é uma dificuldade. Filho... João filho. Isso aqui ainda era uma perspectiva do depoimento. A carta, o canto, a música. A morte dos pais. Fabrício com 33 anos. A conexão do nascimento, da morte, das idades. Isso aqui, vamos lá.... (Muda de fluxograma). Externa, interna. O que das avós há em nós? Gravar depoimentos das pessoas. Eu imaginava, no início, que eu ia fazer as perguntas, gravar... conversar com as pessoas lá fora, e depois ia projetar as respostas. Olhando para o nada e o além. O futuro... não sei o quê, não sei o quê. Ah, o zero e o infinito. Obstáculos, precipícios e a criatura que vai caminhando... ah, isso

aqui...um do andarilho já. Ritual de Laura. O louro. Jovem. O louco. Andarilho. O lobo. Desequilíbrio. O infinito. Um passo em direção ao precipício. Alegre e despreocupado. Aí eu já começava a colocar os elementos da carta para cada cena. Que tem também no meu roteiro na peça escrita, antecede cada situação, uma série de percepções que eu tive sobre aquela carta e que aí me motivam na ação dentro daquela situação. Inquietação, desequilíbrio, o infinito, processo, passado, as vozes, objetos, a trilha... Estreito, sinuoso...Estreito, sinuoso é uma orientação de experimentação de movimentação. Aparentemente perdido. Instinto e racional, inocente. Então, isso aqui era a situação um. Dois: o mago. A mesa, o espelho, as coisas. Adolescente, um louco caminho. Início. A caminhada espiritual. Objetos simbólicos. Coreografia do espelho. Já botei aqui na ordem, olha. Que vinha na sequência. Mesa e objetos simbólicos. Poder, material, bem, inteligência, isso aqui são coisas da carta do mago. A sacerdotisa. O templo. Ah, eu tinha que ter anotado a data de cada coisa. Seria legal para entender como os papéis foram construídos, porque eu não lembro a ordem não. Pilares. Pilares branco e preto. Isso aqui já são elementos da sacerdotisa. Aprender os passos de ideia e moldá-los em novas ideias prontas. Para nascer. Véu ao fundo. Distinguir... ouvir o som do silêncio, ver o invisível. São elementos dessa carta. A lua, filha da lua, detentora dos saberes divinos. Depois, veio a imperatriz. Inconsciente. A defesa da mãe. Atravessar a morte para encontrar Laura. Realização. A razão e comunicação, separação, iniciação e retorno. Então... Poesia gaúcha. Porque eu fui campeão brasileiro, né, então eu ia usar mais vezes a declamação, mas não usei...

G: Campeão brasileiro de declamação?

F: É. Daí, cinco: o imperador. Planejamento, racional, controle, pá, pá, pá. Seis: hierofante. Improvisação. Venda... eu ia fazer as perguntas vendado. Porque eu ia dar um pouco voz a intuição. Então, eu também imaginava... eu não sei porque eu imaginava... os olhos vendados... ah, talvez um pouco por causa que não tem olho em algumas coisas. Eu imaginava isso um pouco da visão. Que é como eu não vi ela, eu tinha que não confiar na visão tanto. Daí o baile. Os amantes. Colocar o vestido. Pá, pá, pá. Isso aqui foram, tem uma sequência de movimentos que eu experimentei, mas acabaram também deixando frouxo, que são poses das cartas do tarô. Eu assumia cada uma delas no início... eu assumo ainda no início. No louco eu vou e faço a posição do louco. Aí, o mago eu vou e falo das coisas na... daí, depois na sequência, a imperatriz... a sacerdotisa. Que daí eu tomo a posição das cartas. Enfim, depois vem o imperador que é o desenho. Depois o papa que é virado de frente. Então, tem realmente, eu repito essas posições aí. (Muda o fluxograma) O último. Laura... Esse aqui também foi um dos primeiros junto com aqueles outros que eu não... Laura, vida e morte. Assassinato e depoimento.

Fabrizio 33 anos. Sempre botando ela e o meu. Paulo, o sapateiro, vizinho, marido da tia Laura, as pessoas... de novo o jornal. Depoimento. Alcides, meu avô. Padrasto, avô, irmão, pai. Eu fui conectando. A minha tia Tereza. Meu tio. Minha irmã. Minha mãe. O baile. O artesanato que ela encontrou no baile né? Assassinato. O meu pai. Daí eu botei minha irmã, minha prima. As várias pessoas que conectavam. Os conflitos das lápides. Jornal. Tia. Filha. Mãe. E desse outro lado o Candoca. Toda a família de um lado e o assassino... Assassino, amante eram as coisas que levavam a ele. (Muda de fluxograma) Aqui, olha só, aqui já aparece a mesa e o espelho ao fundo. No desenho que eu fiz. Ah, aqui! Chapéu, louças, vestidos, tamancos. Aqui, eu estava estudando como eu ia dispor as coisas no chão. Mochila, ela ficou aqui mesmo. A mesa. Aquela mandala inicial. Foi muito bom colocar assim no papel e ter feito desenhos, ter feito essas coisas no processo criativo. E agora eu estou fazendo no outro. Porque, antes, eu trabalhava tanto com a dramaturgia, que ela pareceu a única coisa plasmada concretamente e daí e você só tinha palavras ali, né? E anotações para fazer a partir disso. Quando eu comecei a fazer desenhos... eu já fazia cenários. Mas, sempre vinham de uma coisa pré-concebida dramaturgicamente. Agora, como se tem que criar tudo, é muito mais interessante pegar aquela coisa vazia e dar uma viajada assim. E eu acho que essa forma de conexão, de organograma, ajudou e muito a tomar decisões e misturar as coisas na cena. A própria sobreposição das falas. Deixa eu tentar me focar numa cena. No início, a própria colocação dos áudios, das falas em áudio, por cima da música do Teixeira, mostra um pouco disso e que, na verdade, a música do Teixeira e nem as falas, nada tem a ver, não teria a ver com a ação do louco de caminhar continuamente. Mas, daí parece que as coisas vão se encaixando organicamente através de uma justaposição. Coisas que pareciam não ter sentido, adquirem sentido, um novo sentido, pela... Igual fazer uma comida e ir jogando as coisas no mesmo prato e ver, né, o que que vai dar. Tirei, deixei coisas, né? Mas...

G: Muito bom ver essa material.

F: Eu adoro isso aqui.

G: Clareia um tanto o pensamento também.

F: É. Eu acho que esses desenhos, sabe? Fazer... sabe? Isso me inspira, né?

G: Parece o mecanismo da própria memória também.

F: Exato. As gavetas que você vai abrindo.

G: E umas relações de contágio e vizinhança que podem ser feitas ao infinito. Fabrizio, queria fazer uma pergunta que ficou na minha cabeça desde a última vez que a gente conversou: como que você partiu desse desejo de começar a fazer Laura, de falar da sua vó?

F: Olha, eu acho que isso é mais antigo do que aquele dia em que pedi para minha mãe. Claro, quando pedi para ela eu já queria fazer. Eu acho que quando eu vivi a experiência do Duo, em que eu vi o poder da realidade... Eu acho que o Duo me rendeu muitas chaves de pensamento enquanto artista. Me tirou deste lugar de ator de teatro ou diretor de teatro e me empurrou para um outro lugar. E ao mesmo tempo que me levou para este outro lugar, e agora o que que eu faço? Que material eu tenho para trabalhar se eu quero de alguma maneira sair daquele modelo antigo da dramaturgia, dos atores, dos ensaio e treinamento de uma linguagem, de um cenógrafo, de um iluminador. Eu só tinha a minha vida. Então, assim, eu percebi também nas outras artes que isso já era mais aceito. O pintor que pinta seu autorretrato ou o retrato da sua família ou os lugares que viveu. A pessoa que escreve sobre as suas memórias. A música feita com uma paixão que o cantor teve. Então, eu percebi assim que o teatro guardava um espaço que não aceitava muito essa coisa do pessoal. A gente pensa assim, né, que Shakespeare criou um monte de personagens. Na verdade, muitos personagens que ele criou devem ser ele. Mas, a gente pouco fala disso. A gente... Existe sempre acho que uma valorização da ideia criativa como se fosse assim uma criação do nada. E nunca é do nada. Então, assim, no teatro parece que as pessoas aceitam... o teatro convencional aceita muito mais essa produção de personagens considerados unicamente ficcionais. Nelson Rodrigues fez aquelas histórias. Se faz alguma relação com o que Nelson Rodrigues era, ou com o que aconteceu na vida dele, a gente acontece ver isso. O assassinato que aconteceu no jornal com o irmão dele. Mas é uma coisa que a gente não assume muito que ele botou isso nos trabalhos, porque são personagens com outros nomes. Então, eu pensei assim: o que que eu vou fazer? Eu tenho que achar inspiração para a criação a partir de mim.

G: Então primeiro veio o desejo de fazer uma criação a partir de você e daí você descobriu Laura?

F: Não. Eu já tinha esse evento da morte, do assassinato dela muito forte na minha vida. Era algo que um pouco me assombrava talvez. Sempre voltava. Então, quando eu fui percebendo que aquelas histórias que estão no Duo eram histórias mais simples, menos dramáticas, e tinham provocado efeito de identificação com o espectador e permitido a eles se exporem como eu estava me expondo, eu rapidamente pensei: "nossa, qual é a minha história mais trágica, ou mais dramática da minha vida que poderia dar uma peça de teatro talvez?" Eu tenho vários outros episódios familiares que poderiam render espetáculos que levariam a questões ancestrais, essenciais, filosóficas. Eu lembro a história de um menino que sofreu um acidente do meu lado de cavalo e ele perdeu a respiração. Eu tinha 11 anos. Ele tinha 7. Dois moleques. Rodou em cima de um cavalo e caiu no chão, e ele e entrou em coma. Eu tinha 11 anos e precisei fazer

respiração boca a boca nele. Nem sabia o que estava fazendo. Me deu desespero. E o menino viveu de um minuto, voltou assim a vida. Ficou com algumas sequelas. Mas, eu nunca me esqueço que eu estive diante da morte ali. Até penso que isso apareça neste próximo trabalho. Então, assim, vivi muitas coisas. Eu acho que todo mundo viveu. Com a infância tem as coisas que parecem muito assustadoras e que ficam na gente. Constroem a gente. A memória né? Então, eu pensei que a primeira coisa que eu tinha que ajustar na minha história era a questão da minha avó. E eu achei que ela dava uma peça. Então, a motivação e a satisfação com o resultado do Duo, com o que a gente tinha feito... Não totalmente como Laura que eu lido completamente com minha realidade. No Duo, é um momento da peça que isso acontece. Eu percebi que aquele momento da peça era divertidíssimo de fazer e que eu não tinha vergonha das minhas histórias e que as minhas histórias eu deveria fazer uso delas mesmo. Que o artista é aquele que usa da sua história mesmo para fazer com que as pessoas pensem as épocas. Então, que eu deveria ter essa atitude se eu quisesse acelerar o meu processo de amadurecimento artístico, ter mais resposta do sistema teatral que a gente tem hoje. Eu precisava mudar um pouco o modo de fazer e de pensar o teatro. E isso começou no Duo. Então, Laura foi um grande experimento dessa proposta: eu vou trabalhar através de mim e vou inventar um modo de fazer.

G: E quantas versões Laura já tem?

F: Eu acho que, na verdade, a estrutura é basicamente a mesma. Eu acho que dentro de cada carta as coisas foram mais buriladas. Toda vez que fazia uma nova temporada - não aconteceu isso na última. Agora, eu não faço mais isso... Mas eu acho que tiveram quatro versões. Eu tenho no computador a primeira versão, a segunda versão. E daí a data de que eu reescrevi, do que eu mudei na ordem. Eu acho que tem quatro versões. É. Depois, na quinta temporada, eu não fiz mais uma nova versão no papel. Mesmo porque ficou muito mais calejado e hoje eu sinto muito mais livre para fazer a peça com for, porque realmente as pessoas, como estão diante de uma coisa que não conhecem, elas não sabem se eu estou fazendo ou se não estou fazendo tudo que de fato tem na peça. Então, toda vez que eu faço e fico puto comigo mesmo porque ou eu esqueci um momento ou eu esqueci de ligar uma luz ou botar uma música ou fazer alguma coisa ou quando pulei uma parte sem perceber, as pessoas falam: "nossa, foi ótimo!", aí eu falo: "nossa mas eu não fiz aquela parte...". Mas, eu acho que a peça... uma coisa que Laura também me mostrou, enquanto artista, é o risco do teatro e a incapacidade de repeti-lo tal qual. Então, assim, as memórias que vem a cada noite não são as mesmas. Então, assim, elas também influenciam na forma, no tom que eu dou. Então, eu fui aceitando aquilo. Durante um tempo, eu fui pensando: "ai, para com isso! Está tudo bem se hoje eu não consegui ter tanta gana de

fazer a coreografia da dança como eu normalmente faço. Essa é a peça que a gente tem hoje.". Uma peça que a cada noite está suscetível a novos erros e novos acertos.

G: Você estava falando do Duo, da questão que você foi percebendo uma certa potência do falar de si. Gostaria que você falasse um pouco mais sobre isso. Como você vê essa potência?

F: Eu acho que é uma questão de empatia. Que é um mecanismo genuinamente teatral. Que é a capacidade de se enxergar no outro e de vendo no outro aquilo que eu também já vivi ou posso viver, me encoraja a também me colocar naquele lugar de risco. Porque no Duo o mais surpreendente era ouvir as histórias que as pessoas contavam. As pessoas soltando alianças de ouro na peça. As pessoas voltando com malas. Então, o que parecia um pretenso jogo dentro da peça, que ia preencher um momento da dramaturgia, se tornou um mecanismo muito interessante. O menino entrou lá e tirou a cueca na frente de todo mundo, abandonou a cueca. As pessoas chorando e contando as histórias. Aquele momento era muito legal, de ver aquele efeito teatral acontecendo no espectador. Então, eu acho isso foi uma coisa que eu fui vendo no Duo. Nas outras partes do Duo não tem interação. A coisa acontecia mais dentro da nossa estrutura e o espectador ali só a contemplar e intelectualmente se relacionar. Afetivamente e sensorialmente também. Mas, no momento que a gente abria para o público: *pá!* (sic), alguma coisa acontecia, que a gente fazia e quando via falava: "meu Deus, chega das pessoas falarem, porque a peça tem que acabar. Já faz uma hora que a gente está aqui!". Então, me chamou muita atenção aceitar, valorizar, evidenciar a capacidade interativa do teatro. Não o diálogo, onde eu falo e o outro escuta. Mas, uma ideia de ritual, onde o outro vai passar também por aquilo que eu estou passando. No Duo, no dossiê, eu tenho cinquenta comentários de Facebook de pessoas que deram depoimentos. A gente anexou alguns. Falando que: "nossa, cheguei em casa e já tenho duas sacolas de roupas para jogar fora.". E pessoas que fizeram poesia, que se relacionaram com a peça, que mandaram música, que fizeram desenhos para abandonar, que fizeram lista de problemas e botaram no outro dia, falando: "olha, eu estou abandonando isso". Tudo isso me fez... nunca eu tinha vivido... eu já tinha vivido outro tipo de relação com o espectador, de recepção, com relação as outras festas que eu fiz, que eram: "nossa, a peça foi boa!". Mas, nunca uma coisa em que as pessoas passassem por algo tão transformador. Que não fosse só no plano intelectual, mas que transformasse a história delas mesmo. As pessoas agora me falam: "nossa, eu também não conheço minha avó. E vendo você fazer a peça agora, eu estou percebendo que eu nunca me perguntei quem é que foi minha avó". O teatro com o Laura e o Duo deslocam as pessoas. A capacidade de interação... talvez isso não tenha só a ver com um trabalho que conta a minha história. Mas o modelo, como a encenação acontece, tira as pessoas do lugar. Faz com que as pessoas deem um passo a diante e não só sofram uma coisa

intelectual e mudem... não sei como falar... talvez eu possa estar fazendo uma comparação que não existe... tendo uma tentativa de separação que não existe. Mas, é isso. Se a pessoa viu uma peça lá de um texto tradicional: "ah, muito legal ver tudo isso, esses problemas!" Mas, o que será que essa pessoa fez depois disso. Mas, no Duo, as pessoas vão abandonar as coisas. Aquilo muda. Acesso uma chave. Deixou uma aliança. Mudou algo de forma objetiva e concreta. No Laura, a mesma coisa. A leitura das cartas, as pessoas falam: "Agora vou tomar uma decisão". Ou: "Vou buscar a história da minha avó". Ou, choram: "Vou voltar para casa agora e vou dar um abraço muito forte na minha avó". Então parece que esses trabalhos provocaram um movimento concreto em direção a ação.

G: E essa pergunta: "O que das avós tem em nós?" é muito provocadora também, né?

F: A gente sequer se questiona se temos. A gente só está pensando para frente, para frente, para a frente e sequer pensamos no que temos dos que nos antecederam.

G: É uma pergunta tanto imaginativa e criativa, pois gera a possibilidade de pensar quem é esse eu através da avó.

F: Eu acho que ali eu tive uma possibilidade de viver uma coisa que um estigma que o teatro vive muito, que é a ideia da encarnação. "Ah, você encarnou o personagem!". E aí, quando a gente encarna uma pessoa que foi real e morta? E que a minha carne veio da carne dela. Então, parece um jogo assombroso, bobo... Você fala: "Mas o Fabrício colocou a roupa da vó dele!". Não é tipo o Fabrício colocou a roupa da Julieta. Ele está se fazendo passar por Julieta. Que é uma personagem que a gente imagina. Porque a primeira vez que eu apresentei, a mãe da Natália disse: "Aquela hora que você colocou a roupa, balançou a cortina, você viu? Era a sua vó." Então, isso gera um tipo de expectativa, de relação com o mito do teatro, que é essa coisa de "desceu um corpo". Eu aceito isso. Eu chamo minha avó. Eu falo: "vem em mim agora, vó". E isso dá uma coisa nas pessoas. Elas falam: "meu Deus do céu, ele está fazendo isso aqui mesmo? Isso aí não vai dar certo!". Tem um cara que ele é babalorixá, não sei como se diz, ele é pai de santo, que ele falou para mim: "Fabrício, não use o inquérito. Eu senti e você não deve usar esse inquérito. Que ela não gosta não." E ele ficou dizendo. E eu disse: "Mas por que?". E eu conversei com ele. "Mas, gente, o jornal mostra ela morta e caída". "Não, mas é o inquérito. Acho que não é bom você ficar usando este inquérito não, ele não é bom não.". Então, tipo assim, provoca uma coisa mística, mágica, aproxima a gente do que o Artaud fala: de energias que a gente não pode mensurar. Não é que o sujeito vai parar de maltratar um morador pobre que mora na rua. Acho que tem muito mais a ver com chaves e pensamentos filosóficos, existenciais...

G: E como você vê essa questão dos duplos? A gente estava antes conversando do espelho, dos espelhos. Porque você falou da encarnação e o teatro tem essa coisa do duplo. Quando você está ali: você com relação a si mesmo, com relação a sua vó. Como você vê, em Laura, essa questão dos duplos?

F: É. Eu estudei o Artaud e o Artaud está sempre aí. E eu acho que tem sim. Ela é um duplo na peça. E o espelho é, sem dúvida, a chave que desdobra e que recria outros duplos. Então, também experimento, como neste novo trabalho, estes duplos. O Fabrício-sujeito, o Fabrício-ator trabalhando sobre a história do Fabrício-sujeito e o Fabrício-sujeito influenciando o Fabrício-ator. Se é que a gente consegue fazer essas cisões. Mas, eu enxergo no espelho o grande símbolo dessa duplicidade. Porque o espelho é também uma coisa teatral. As pessoas se maquiam. A gente sempre tem um espelho como um objeto...

G: E o próprio teatro é um espelho, né?

F: Exatamente. Isso aí. E daí eu me olho. Eu boto o espelho para as pessoas se verem. Eu me arrumo diante do espelho. Eu entro no espelho. O espelho sai de mim. O espelho é uma tentativa, é um objeto que, através das possibilidades de duplicidade, vai se desdobrando.

G: Uma coisa também que interessa e eu quero ver como você lida com isso, é com o processo de ficcionalização. Se você enxerga se isso acontece? Se isso acontece, como você vê isso acontecendo?

F: Olha, uma coisa que eu fiquei pensando que talvez tenha relação com isso é o quanto a repetição gera esse processo aí. Uma espécie de outra identificação com a sua realidade. A medida que eu fui repetindo, eu também me livre do trauma e também a comecei a entender o poder teatral daquela realidade. Eu ficava pensando isso: quando eu ia contando a história, parece que aquela realidade perde um pouco da dor da pessoa que realiza e ela passa a ter uma força dramática e teatral que é de você perceber mesmo que se você dar aquele tempo entre as falas o impacto será outro.

G: Então, tem um tanto da linguagem e da estratégia...

F: É. Você repete tanto que você é capaz de reproduzir aquilo, talvez sem qualquer motivação interna, mas externamente lançar sobre o público efeitos de atuação que vão fazer o mesmo efeito como se tivesse. Aquilo meio que perde um pouco de força de orgânica e ganha um pouco de força artificial.

G: Sim. E você consegue enxergar de algum modo a ficcionalização no próprio processo de construção?

F: Ah, claro. Eu acho que sim. O processo acontece porque... E também essa altura do campeonato eu já não sei mais o que eu inventei e o que eu não inventei disso tudo. Mas, eu

acho que há um processo de ficcionalização que, por conta das escolhas estruturais, acontece muito mais por combinação, como contágio como a gente falou, e não por uma tentativa de organização da história. De início, meio e fim. "Oi, gente, olha, eu estou aqui...". O tempo. Tem uma relação com o tempo. Com a estrutura temporal. Que talvez a estrutura clássica seria: eu pequeno, daí eu adulto, e daí....

G: Como eu me tornei o que sou, né? Porque quando eu vejo esses seus organogramas todos, eu só consigo pensar nestas escolhas, do que você seleciona, do que se omite, do que provavelmente não lembrou, do que você teve acesso, do que você não teve, das coisas que foram chegando. E, obviamente, o tanto de voz que está aí na sua memória. Que não é sua, né?

F: Exatamente. Coisas que me foram faladas e que daí eu pensava: "É verdade!". Mas, será que é verdade? Que eu lembro mesmo? Ou eu criei?

G: Ou que as pessoas podem ter criado. Porque eu fiquei pensando em quantas Lauras tem nessa Laura?

F: Eu sempre fico pedindo para o meu tio falar assim, Gabriel. "Uma coisa que eu queria perguntar para vocês era como era a voz dela". Como era a voz dela? A voz dela era algo que eu gostaria de conseguir imitar. É uma coisa que eu não tenho rumo algum, porque toda vez que eu pergunto, as pessoas me dão elementos que são só... Como deveria ser? Será que era uma voz assim? (Fabrício faz uma voz baixa e fina). Ou será que era uma voz assim? (Fabrício faz uma voz mais grave). Entende? Acho que a voz é um elemento... Aí, eu acho que a estrutura e o modo como as coisas se justapõem, facilita para que existam várias vozes um pouco mais integras enquanto matéria. Porque daí elas são justapostas tais quais elas são. Entra a voz com uma música, mas não tem... Existe uma edição. A própria edição tem a ver com o modelo da autoficcionalização. Mas que por conta de não ter uma resposta de uma dramaturgia clássica, permite a ter muito mais interpretações.

G: Uma criação poética também. Eu penso que não existe a Laura. Existem infinitas Lauras...

F: Que eu represento a cada noite e que as pessoas têm nas suas ideias...

G: E a que seus familiares que falaram para você da Laura e essa Laura que surge na conversa com seu tio, a Laura da sua infância...

F: ...contado na vida adulta. Mas, olha só, um primo meu, que a mãe viveu com a Laura, por dois anos, foi casado com um tio meu... Eu usava muito o termo namorada. A vó Laura era namorada, minha mãe falava. Ou alguém falou uma vez e ficou na minha cabeça. Porque ela teve três maridos e depois ela ainda estava com outro cara. E aí, ela se envolveu com vários homens. Ela era uma mulher livre. Daí eu usava o termo namorada, porque era um termo que usavam para designar ela. Quando eu pedi para eles gravarem uma fala com essa tia minha, a

visão que elas tinham de namoradaira é tipo biscate. Tentaram defender de todo jeito na fala. "Vocês ouviram falar se a vó Laura era namoradaira?". "Não! Era uma mulher respeitada!". Sabe? Mas, não era essa ideia de namoradaira que eu estava falando. Eu quero até um dia conversar com um primo, falar que eu vi que eles tinham ficado ofendidos. Como se eu tivesse falando mal da minha vó por dizer que ela era namoradaira.

G: Eu fico me perguntando qual a potência política da autoficção na cena? E eu respondo ela de três modos. A primeira é de criação de si mesmo, a possibilidade de criar a si mesmo. E Laura está neste lugar. Que eu acho que é uma potência você poder se criar.

F: Mas, você não acha que é a força poética e não política? O político aparece pela força poética. Porque eu penso que quando você põe a palavra política na frase principal, é um elemento difícil de falar disso aí, sobre política. E, talvez, a poética que é uma coisa mais da arte e também a poética que permite viver lá a relação com o antepassado, o assassinato e o feminicídio. E é um termo que você domina mais. Eu penso que a gente domina o conceito de política. Mas... O efeito é político, mas a construção é poética.

APÊNDICE II

Entrevista com o ator Fabrício Moser – parte 2, concedida a mim, via *Whatsapp*, nos dias 16 e 17 de janeiro de 2019.

Gabriel Moraes (G): Oi Fabrício, tudo bem? Uma dúvida: Como veio a ideia de trabalhar com seis colaboradores? E como isso operou na criação de *Laura*?

Fabrício Moser (F): Oi, Gabriel! É que eu achei que era um número viável de pessoas. Achei que poderia dar um jogo interessante essa quantidade de pessoas. E eu também sempre tentei pensar em uma divisão três mulheres e três homens. Comigo sendo o sétimo componente. Tem uma questão numerológica também. De maneira funcional, eu achei que com seis pessoas era possível eu me comunicar e até reunir, às vezes, durante o processo criativo. Outra coisa que fossem equiparados homens e mulheres. E como isso operou na criação do *Laura*? Funcionou. Alguns tiveram mais presentes no início, outros mais no fim. Alguns encontros do *Laura* eu consegui reunir toda a equipe. Talvez uns quatro encontros. E o restante trabalhei individual, dupla, trio. Acho que isso tem a ver com a mudança da ideia de trabalho. Acho que isso operou legal, porque as pessoas vieram ajudando, colaboraram sempre baseados na vontade e no desejo. E foi interessante.

G: Mas, por que a escolha desta estrutura? Como se relaciona com esta outra ideia de trabalho? Por que o desejo por essa estrutura?

F: Você diz que tipo de estrutura? Numerológica? Eu acho que a questão de ter três pessoas de cada gênero é para dar um equilíbrio para o trabalho. E a questão do número sete, a questão de eu ser um sétimo, isso também tem a ver com a jornada do herói, com a organização das cartas do Tarô. Porque, segundo esses estudos, uma parte da jornada tem sete momentos, sete fases. Então, as primeiras sete cartas do Tarô representam uma primeira fase da jornada do herói, as segundas sete cartas, a segunda fase, que daí dá um total de 21. Por isso que 21 é um número que também é considerado cabalístico. Então, foi por esse objetivo. Imaginei que de alguma maneira sete seria um número suficiente de situações a criar para um trabalho. Então, foi dessa maneira que a estrutura acabou se dando. O número sete é um número cabalístico, sete representa uma parte da jornada do herói e eu pensei que, passando por sete situações, seria o suficiente para a construção de um trabalho artístico. Algo possível de mostrar em um trabalho.

Então, foi mais ou menos através dessas associações. E também eu consegui o número sete em número de pessoas envolvidos na criação: três homens, três mulheres e eu.

G: Entendi. Na verdade, a minha pergunta é no sentido de entender por que trabalhar com colaboradores e não com uma estrutura tradicional com diretor, cenógrafo, figurinista, etc.?

F: Eu acho, Gabriel, que é porque a estrutura tradicional está mais próxima do mercado. Se eu definir a função que cada um vai usar, me parece mais complexo de fazer a coisa chegar ao final. A coisa realmente acontecer. Porque se eu coloco alguém para trabalhar como diretor e eu não tenho recurso para pagar e para oferecer a estrutura básica, o sujeito pode talvez largar o projeto no meio por outra oportunidade. Pode não dar conta de estar tão presente porque pode estar apertado de grana. Eu penso mais ou menos assim. Se, por exemplo, eu coloco uma pessoa para ser cenógrafa, aquela pessoa vai ter que elaborar os croquis, ela vai ter que se envolver em uma área só. No todo, mas através de uma área, que depende dela. E daí se ela não consegue ir até o fim porque, no início achou que conseguia, mas depois, sem recurso, não conseguiu? Eu acho em uma estrutura de colaboração, as pessoas vão por conta do desejo e ocupam organicamente as funções. E não havendo recursos, a pessoa não fica melindrada ou tão preocupada com o resultado final. Desta outra maneira, eu vou levando o trabalho e, mesmo que algum deles colabore muito pouco, a ponto de, por exemplo, aparecer em quatro encontros, a coisa vai acontecer da mesma maneira, porque ela está colaborando no todo e não em uma parte específica. Eu acho que tem a ver com o olhar do artista de teatro e não o olhar de uma função do teatro.

G: Obrigado, Fabrício. Mais uma pergunta: como se deu a criação da coreografia com o espelho? Como foi o processo de investigação da sua relação corporal com ele?

F: Essa cena nasceu de uma série de vetores: o interesse pela obra da Francesca Woodman, da ideia de entender o espelho como um símbolo, um portal de nascimento. Nós fomos para a Praia Vermelha um dia, e eu me lancei na água com o espelho e isso gerou uma série de fotografias. As poses das fotos foram um ponto de partida para alimentar a criação de novas imagens com o espelho. O entendimento dele como máscara e como barriga, parte do corpo, veio dessas pesquisas. Assim, a música da Bethânia chegou organicamente. Essa foi uma pesquisa que envolveu principalmente as mulheres do grupo de colaboradores. A coreografia não tem uma estrutura cristalizada, é mais uma cena cuja ideia é reviver aquele dia, o jogo do corpo com as ondas, com o espelho, atravessando a busca por Laura.

APÊNDICE III

Entrevista com o ator Ricardo Cabral, concedida a mim, em 18/03/2019, no bairro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro.

Gabriel Moraes (G): Como surgiu a ideia de Casa Vazia?

Ricardo Cabral (R): Cara, a ideia do projeto surgiu quando eu estava lá em Nova Iorque ainda. Eu lembro exatamente de um dia especial. Durante o programa, a gente tinha encontros, uma vez por semana, com diretores de... Era um programa de teatro físico, mas de teatro físico ligado a criação de trabalhos originais. Era bem sobre ferramentas de criação. E aí, uma vez por semana, a gente tinha um diretor ou uma diretora convidada que trabalhasse neste lugar. Teve um cara que era de uma companhia chamada "*Elevator Repair Service*" (Serviço de Reparação de Elevadores). E eu lembro que a gente estava conversando com ele e ele estava falando como o espaço de ensaio influenciava o processo de criação para eles. Se eles usavam uma determinada sala e tinha uma porta a direita, eles usavam aquilo. Não era aquilo: o ator não sai e fingi que saiu e fica ali no canto. Eles, de fato, usavam as coisas. E quando o cenógrafo vinha, ele vinha um pouco construindo o cenário em cima dessas relações que já tinham sido construídas com aquele espaço. E eu acho que foi a primeira vez que a pulga atrás da orelha sobre o espaço ficou na minha cabeça. E eu acho que no outro encontro, que eu não lembro mais agora exatamente quem foi a companhia... mas que eu lembro que foi no seguinte. Eu lembro que era uma companhia da Filadélfia. Eu não lembro o nome deles, mas eu tenho. Por algum motivo, eu não sei o que o cara falou, mas aconteceu alguma coisa que eu lembro de anotar no meu caderno: "e se eu fizesse um espetáculo para casa do Cosme Velho?". Que era uma casa que, naquele momento, os meus pais já não estavam morando lá. A minha avó já tinha morrido. Então, eles tinham feito ou estava fazendo obra no apartamento e já tinham se mudado pra Copacabana. E a casa estava vazia né? Porque eles tinham vendido muitos móveis, levado outros pra Copacabana e coisa e tal. A ideia nasce assim. E aí depois, claro, vai ter o fatídico dia em que eu vou assistir o *Sleeping* no more, que acaba sendo uma experiência muito enlouquecedora para mim, porque era a primeira vez que eu ia a um tipo de teatro assim. Em que eu podia circular pelo espaço, em que eu podia ficar sozinho, em que eu podia correr atrás de uma cena se fosse o caso, em que eu podia mexer nas cenografias. Sabe? Eu me senti num mundo real e isso era muito prazeroso. Eram três horas que você ficava lá dentro e as três horas, para mim, passaram muito rápido. Então tinha essa coisa, essa sensação de... tinha uma certa liberdade que era quase erótica, sabe? E tinha esse lugar, por mais que o espetáculo não fosse

muito nessa linha, mas tinha um lugar quase voyeurístico. A liberdade era muito louca. Aí isso ficou muito forte. Acho que foi uma junção entre a pulga essa trás da orelha com o espaço e assistir ao espetáculo que me fez querer pensar nisso. Eu acho que já tinha um pouco... que começou a me trazer um pouco essa inquietação de buscar uma teatralidade pura, sabe? O que é do teatro que é apenas do teatro? Que é muito controverso porque ele é, na verdade, colocar a coisa numa caixinha, né? E achar que o que fazia sentido no teatro era a gente está aqui na frente do outro neste espaço, então, porque botar no palco, se o cinema talvez faça melhor... lógico que não. Mas começou a me dar essa vontade. E aí, logo que eu voltei, na semana seguinte, eu fui encontrar a Chris e eu realmente porque eu fui encontrar a Chris, porque na minha cabeça eu não lembro da gente já ser próximo assim. Entendeu? Mas eu morava em Santa Tereza, ela também. Eu não sei exatamente como que aconteceu isso. Eu lembro que na Martins, a gente... pode ser um grande equívoco isso, mas eu acho que a gente não era próximo assim. Até porque na Martins era muito corrido, a gente era de turmas diferentes, nem tem muito essa oportunidade da coisa acontecer. Mas, eu fui lá. E aí nesse dia, eu contei para ela dessa minha viagem, de pensar um espaço, uma casa... Eu lembro claramente em mim que eu queria que os corpos da equipe pudessem... era como se houvesse uma loucura original da coisa que as paredes e a arquitetura guarda uma determinada memória. E os corpos podem ser ativadores dessa memória. Já havia também um componente da radicalização da relação com o espectador, que pudesse ser uma coisa única. Uma coisa única no sentido de que você viveu determinada experiência. Aí no meio dessa conversa, ela cita você em algum momento... porque eu lembro de dizer para ela: "eu fico pensando em quem poderia dirigir isso". Ela fala de você. E essa conversa foi no pôr do sol. Era ali naquele lugar de Santa Teresa. Então era muito lindo. A gente esteve ali sentado naquela escadinha olhando para aquela vista toda que tinha lá em Santa Teresa. E, aí, já a noite, quando escureceu, eu acho que já estava dizendo: "então eu vou", e ela foi olhar o celular e tinha uma mensagem sua e ela falou: "É isso!". E piramos nessa onda. Foi assim.

G: Eu lembro que uma vez eu te perguntei por que a gente não seguiu com a casa do Cosme Velho. Você me falou a que seus pais deram e a que você achava...

R: Qual era?

G: Você falou que a questão dos seus pais era porque eles não queriam que chamasse atenção para casa, porque estava tendo muito assalto na rua. A segunda era que você achava que ainda existira uma relação afetiva com a casa que eles não conseguiam se desvincular...

R: Sim. Sim. Eu não lembro dele dar exatamente essa explicação, mas lembro que passou por aí. Mas, não. Obviamente. Eu acho que para além de uma questão afetiva com a casa, eu acho

que talvez eles têm uma relação com a casa muito peculiar. A casa para eles... Não aquela casa especificamente. O lar para eles tem um lugar quase de templo. Tem uma certa inviolabilidade do espaço do lar. E eu acho que eles ainda muito em dúvida e mexidos e divididos entre Cosme Velho e Copacabana, talvez se sentissem um pouco invadidos. Sabe? E talvez um lugar de confiança também. Tem um certo medo de que... sei lá... de que a gente estragasse as paredes, sabe? Coisas deste tipo. Acho que talvez também o componente da segurança fizesse sentido, até porque a gente mesmo... todas as vezes que a gente fez Casa Vazia foi uma coisa que passou pela gente. E de fato, a minha ladeira estava num período de assaltos.

G: E hoje, como você define Casa Vazia? Se você pudesse definir para alguém e dizer o que é Casa Vazia para além da nossa sinopse...

R: Mas, é que eu acho que ela é realmente o que dá melhor conta assim. A gente fez um árduo exercício para definir o negócio e acho que ali a gente se aproximou de uma coisa que para mim é o melhor que a gente tem pra oferecer em termos de explicação. Quer dizer, Casa Vazia, então, eu acho que é um espetáculo que flerta muito com a performatividade. E eu gosto muito da palavra jogo. Essa palavra passou pela gente também. Acho que na época talvez eu não gostasse tanto. Hoje em dia eu gosto mais. Eu acho que tem um lugar de Casa Vazia que é um jogo. Um jogo performativo. A Gabi falou também uma coisa muito bonita... eu não sei se foi ela... na carta dela... eu acho que Casa Vazia é uma máquina de inventar histórias sobre si, sobre o mundo. É um jogo disso. Que eu entendi que é o que é mesmo: um laboratório de construção de histórias partindo da relação com a casa.

G: Já que você falou disso, como você enxerga a construção dos materiais em relação a arquitetura?

R: Eu acho que a gente foi realizando uma trajetória. Eu acho que no início a casa foi sentindo muito como um espaço íntimo, como espaço da família, como espaço de tudo o que te levou a ser o que você é hoje. Portanto, acho que uma coisa muito voltada para quem eu sou, e o que me trouxe até aqui, as minhas histórias. E talvez naquele momento fosse muito menos a casa como a casa está num lugar. A casa está na cidade. A casa está no mundo. A casa está no... Acho que ali há um momento que a gente dá uma... que, não atoa, foi difícil para todo mundo. Acho que a gente estava descobrindo o que era fazer isso. E aí essas fronteiras entre real e ficção realmente ficam muito embaralhadas. Porque no primeiro momento, eu acho que é prazeroso você se ver a serviço de uma outra coisa. E você usar os seus materiais. Só que, de repente, a coisa, às vezes, começa a ficar... como a gente estava aprendendo a fazer a coisa, às vezes, pode ser um pouco irresponsável, né? A medida que se começa a colocar tudo em jogo, você pode colocar tudo em jogo? Você está bem para colocar tudo em jogo? Eu não estou querendo dizer

que a gente fazia terapia não. Mesmo em Santa Teresa, que a gente era muito ligado a intimidade, eu acho que a gente não fazia terapia. Mas, no processo, as coisas inevitavelmente passavam por aí. E eu acho que isso é uma coisa arriscada de se mexer. Não atoa todo mundo deu a sua piradinha. E eu acho que depois a gente começa, aos poucos, depois do intervalo que a gente deu, passou um tempo... eu acho que também a gente teve oportunidade de ver mais coisas. Acho que, inclusive, quando a gente em 2014 faz isso... não estou dizendo que era novo, mas talvez a gente estivesse fazendo com um monte de gente que estava experimentando aquilo naquele momento. Mesmo que a gente não se desse conta. Então depois quando a gente começa a ver várias experiências disso, a gente redimensiona nosso interesse artístico e a nossa disponibilidade afetiva e emocional e começa a fazer um caminho de transitar por um outro lugar, que eu acho começa a aparecer nas questões do feminino, nos problemas que surgem... por mais que a Bel ali, naquele momento, não tenha sabido durante o processo falar dos incômodos dela e só tenha falado no final, mas a questão da negritude começa a aparecer ali. Da gente ser uma equipe aonde só ela era preta. Então, algumas coisas começam a se fazer mais latente. Talvez também, não sei, penso agora, porque a própria cidade foi mudando. Quando a gente, em 2016, vai fazer pela segunda vez, a cidade já atravessou a Copa do Mundo e está se preparando para os Jogos Olímpicos. O que a gente começa no Rio e no Brasil em 2013, com a explosão das questões identitárias na rua, quando a gente estreia em 2014 essa discussão tem um ano; em 2016, ela já tem três anos. Então, a coisa já está mais... Então, eu sinto que a gente começa a transitar e usar a casa como um suporte menos para falar da minha história e da minha família... A própria ida pra Santa Cruz, né? Um território completamente diferente do nosso. Acho que vários fatores fazem com que a gente comece a transformar Casa Vazia, que é este laboratório de construção de histórias, de imaginação de histórias, em histórias minhas pessoas, mais histórias minhas pessoais que tem dimensões éticas, políticas na cidade. Sei lá. Eu não sei se era isso que você estava perguntando.

G: Não tem muito o que é. Eu quero escutar mesmo. Eu tenho um tanto de coisa sobre essas perguntas que é o que eu penso e eu dou minhas respostas quando eu escrevo também. Uma outra pergunta que quero fazer e me interessa muito pensar é sobre o título. O que é o "vazia" de Casa Vazia? Por que Casa Vazia?

R: Essa questão já tinha aparecido outras vezes, né? Eu lembro que o Bernardo, que fez a arte, também falou disso. Eu acho que ficou como resquício de processo. Mas, nunca foi uma coisa que me incomodou. Eu acho que se a gente quiser forçar... a gente começou a criar Casa Vazia num espaço vazio. A casa, de fato, tinha pouquíssimos móveis. Então, não tinha nada para além das paredes, do chão e da gente. Então, eu acho que foi uma produção de coisas a partir do

vazio mesmo. Se quiser forçar né? Agora, claro, hoje em dia a gente poderia pensar... sei lá... Santa Cruz... será que não seria muito mais interessante se a casa tivesse muito menos coisa? Sabe? Talvez poderia ser uma força do projeto: o vazio.

G: Eu penso no vazio de tempo também que as vinte e quatro horas trazem.

R: Claro, claro. Eu não tinha pensado sobre isso. De fato, eu tenho a impressão de que quando as pessoas chegam na casa, tudo que a gente faz ali só pode acontecer ali porque a gente não tem nada para fazer.

G: E o processo de narrar a si mesmo, o processo de autoficcionalização? Como você vê isso?

R: Eu acho que na medida em que, durante esses anos, você foi avançando na sua pesquisa e foi trazendo outras coisas para comentar na sala de trabalho, isso, somado ao processo de desgaste emocional que a gente teve, fez com que a gente fizesse uma virada neste lugar. Quer dizer, falando pessoalmente, né? Porque a gente chega para a segunda etapa do projeto... eu chego, pelo menos. E isso ecoava muito forte na Mariah também. Muito certos de que que não queríamos algumas coisas. Não queríamos falar sobre algumas coisas. E eu lembro que a daí a coisa foi ficando mais gostosa neste lugar de ser um laboratório de construção de histórias possíveis. Porque a gente começou... É como se antes a compreensão de autoficção fosse: tem um tanto meu e daí eu fabulo, mas tem que ter um tanto meu. Mas essa concepção parte de um pressuposto de que um tanto meu não é fabulação. E aí, eu acho que a pira do segundo momento, é perceber que não existe este tanto meu que é real a partir do qual eu construo tal coisa. Acho que você falava muito disso. Eu acho que a gente começa a se debruçar mais sobre as estratégias de contar e não tanto o que se conta ou sobre o grau de verdade do que se conta. Eu lembro que eu tinha um professor na faculdade de Comunicação que ele falava que a comunicação só era possível porque a mentira é possível. Porque desde o momento que eu falo mesa, não é uma mesa que cai da minha boca. Então, a gente só pode se comunicar a partir do momento que a gente pode mentir. E aí, eu acho que é com isso que a gente começa a brincar. Do tipo, determinadas histórias minhas ou de outras pessoas me interessam. Determinadas visões de mundo minhas ou de outras pessoas me interessam. Isso é o bastante. Eu sou para aquele momento, em termos deste auto, de autoficção, é o que eu quero, é o que me interessa, é o que me atrai, é o que me seduz. Então, a coisa fica muito mais livre, ela fica mais engraçada, ela fica mais jogada, ela fica mais estratégica, ela fica mais aberta para o externo e não numa confabulação interna. Agora, eu acho também que, ao mesmo tempo, tem um grau inevitável de exposição. Que eu não sei muito bem definir ele. Porque tem um nó que também dá no ego, sabe? Em alguma instância psíquica da coisa. Porque sou eu, é o meu nome, é uma parte minha... porque por mais que seja: "ah, mas tudo que aconteceu ali veio de uma fabulação". É.

Mas tem coisas que eu sei que aconteceram e coisas que eu sei que não aconteceram. E essas coisas, imagino eu, estejam armazenados em lugares diferentes do cérebro, não sei, e a gente efetivamente provocava essas misturas. Então, o que eu estou querendo dizer é que existe um.... Essa própria necessidade de jogar o tempo todo, ou seja, de receber algo que vem de fora, transformar e de botar para fora, exige uma vulnerabilidade, uma disponibilidade...

G: Se colocar em risco...?

R: É... se colocar em risco. Mas, eu acho que a palavra vulnerabilidade é muito boa. É como se também alguma coisa em você tivesse que dar uma afrouxada. Sabe? Mal comparando. Ontem eu fui assistir uma abertura de processo de um espetáculo que a Soraya Ravenle está montando dirigido pela Natasha Corbelino. Elas não sabem ainda onde vai ser, mas era na casa dela. E era uma coisa super musicada e elas iam misturando um monte de coisa. Era um trabalho muito bonito. Mas, tinha uma coisa ali na Soraya, que é uma atriz que está acostumada a cantar para três mil pessoas, em teatros gigantes, que era difícil que ela estivesse ali comigo. Por mais que ela estivesse ali, pertinho de mim, me olhando, tinha uma coisa aqui, sabe? Tinha uma névoa de quarta parede. Que eu não sei explicar o que que é isso. Mas que eu acho que o percurso que a gente foi era muito no intuito de tirar isso e eu acho que a gente fez isso muito bem. Tanto é que eu acho que Casa Vazia foi uma grande escola para mim em termos de ator. Eu não tenho medo de fazer muitas coisas hoje em dia, porque eu já fiz em Casa Vazia. Descobri esse lugar também que pode ser aqui. Sabe? Não tenho medo de ficar pelado, de falar de mim mesmo. Eu lembro quando a gente foi fazer fora da caixa, foi um auê (sic): "não, mas a gente vai usar nossos nomes?! Não, mas...". Foda-se. Entendeu? Enfim, então eu acho que exige uma camada de vulnerabilidade e de disponibilidade que é mesmo menos protegida. E que às vezes ficar transitando entre inventar uma coisa, pegar de alguém ou o que é meu você tem que estar muito bem para fazer isso. Psiquicamente. Para estar atento aos seus limites. Porque a gente também quer ver o jogo acontecer, então você às vezes vai dando um negócio... e aí, talvez, é um território da psicanálise, sei lá... Sabe? Abriu uma coisa que você não sabia que abria. Então, eu lembro que apesar de tudo isso e apesar de me sentir muito madura para fazer as edições de Santa Cruz, eu lembro que pré segunda edição, eu estava vivendo um momento difícil na minha relação em casa com o Gabriel e eu comecei a ficar em pânico com o fato de que no dia seguinte a gente ia começar a edição e eu estava com um questão e era uma questão que precisava ser trabalhada em análise. Só que eu estava com medo de começar o jogo sem dar sentido a essa questão, porque ela ia ficar ali pulsando enquanto coisa que está aberta dentro de mim e eu não queria trazer aquilo e ela ia ficar ali. Não sei como a gente começou a falar disso...

G: A gente estava falando da questão da autoficção.

R: Então é difícil marcar um limite onde começa uma coisa e onde começa outra. É complicado.

G: Isso me leva a outra questão que eu gostaria de fazer que é sobre os atravessamentos o real e do ficcional. Como você enxerga isso?

R: Eu acho que é isso. Um pouco do que eu falei. Não sei o que adicionar mais sobre o atravessamento.

G: E o acaso, o imprevisto. Você percebe?

R: Claro, o tempo todo. É só sobre isto. Por isso que eu estou falando que existe um alto grau de vulnerabilidade e de disponibilidade. Talvez eu prefira a ideia de vulnerabilidade, porque o risco parece que a coisa está sempre em risco. E está. Mas, o ponto é isso: é você está aberto. E aí é você passar vinte e quatro horas aberto sob os efeitos que determinadas coisas começam a dar. O cansaço. A estafa. O que eu quero dizer é: para você entrar para jogar, você tem que estar muito ligado no que você quer trabalhar, no que você não quer. Quando você vai fazer isso durante vinte e quatro horas, você começa a não ficar tão ligado, porque uma hora o corpo começa a dar ruim. E aí, tem o lado bom, porque surgem coisas inesperadas, mas tem um que pode ser, eventualmente, ruim que é você começa a perder um pouco o controle das águas por onde você quer navegar e onde você não quer.

G: Tem uma autora, a Diana Klinger, que ela fala da autoficção na literatura e ela fala que no próprio ato de escrita, o autor está questionando a si mesmo. Ela aproxima a autoficção da performance exatamente por causa disso, porque desnaturaliza um pouco o sujeito. O tempo todo se questionando no próprio ato da escrita, no próprio processo. A escrita revela o próprio questionamento.

R: A diferença, eu complementar, é que ali, no caso, o produto do que a gente faz não está separado do nosso corpo. Então, acho que isso traz um outro grau de complexidade.

G: E em relação aos convidados. Como você percebe eles entrando no jogo? Que espectador é este?

R: A participação dos convidados... Talvez fosse legal conversar com alguém que esteve deste lado. Eu acho que, na verdade, seria muito lindo que a gente tivesse a oportunidade de fazer outra vez. Sabe? Porque eu acho também que muitas coisas também ficaram como tarefas inacabadas. Pelo próprio amadurecimento e grau de complexidade do trabalho. Mas, eu acho que, por exemplo, os convidados... Eu acho que se hoje eu fosse fazer Casa Vazia, o meu desafio seria poder estar diante de um convidado ou de uma convidada sem que isso fosse motivo de ansiedade. Como você falou do vazio, o esgarçamento do tempo e tudo mais. Mas, para mim, do lado de dentro, às vezes, era muito difícil lidar com isso. Como se eu precisasse ali, o tempo

todo, entreter. Dentro de um certo conjunto de regras... Mas, assim, tinha uma coisa de me sentir ali anfitrião, de me sentir ali mestre de cerimônia da coisa.

G: Talvez se a gente fosse fazer de novo, fosse legal quebrar essas palavras convidado e anfitrião...

R: Talvez.

G: Uma abertura para todo mundo estar ali como morador, vivenciando a casa. Se é que possível essa quebra total dessa relação, né?

R: Claro! E imaginou que para eles deve ser um pouco difícil, porque você vai para um lugar para ver alguma coisa, né? Por mais que algumas pessoas, eventualmente, soubessem um tanto do projeto, mas é inevitável. Você vai para ver alguma coisa. Então, como eu, do lado de entro, posso saber que você chega com essa expectativa, mas que eu não preciso dar conta dela. Ou que eu posso dar conta dela à minha maneira. Mas, eu acho que tinha um certo desejo de ser gostado, sabe? Que eu acho que poderia ser um fio interessante também de puxar. Como a coisa era muito misturado a gente de fato, como que eu posso não fazer questão de ser gostado? Acho que poderia também ser um outro desafio. Se do primeiro para o segundo, a gente entendeu que a gente queria falar de lama também, mas como eu posso ser lama. Como a Camila foi, naquele dia que a gente ensaiou, com a coisa da chave. Ou então, se a questão do feminino estava em pauta, como eu poderia, eventualmente, - por que não? - para além de ser um homem que acolhe essa luta, como eu poderia, eventualmente, criar embate? Mas isso é muito difícil. Isso é muito difícil! Porque não tem um personagem para proteger. Isso é muito difícil. E é doido como a gente quer ficar bem no registro. A gente está inventando história sobre a gente, mas tem a vaidade ali.

APÊNDICE IV

Entrevista com a atriz Mariah Valeiras concedida a mim, em 24/03/2019, no bairro de Santa Tereza, na cidade do Rio de Janeiro.

Gabriel Moraes (G): Para começar... Como você define Casa Vazia?

Mariah Valeiras (M): Começa assim? Definição de Casa Vazia? Nossa Senhora! Eu acho que eu nunca me prestei esse exercício. Quando eu vou contar sobre Casa Vazia, dificilmente eu defino. Falo sobre um projeto que é aberto, que é poroso, que tem uma relação esgarçada com o espaço e com o tempo. De um projeto que implica muita abertura para o jogo, muita disponibilidade para o presente, para o aqui agora. De um projeto que demanda uma certa vulnerabilidade algumas vezes. Falo muito sobre o fato de ser uma experiência que transborda os limites entre arte e vida. Que borra tudo. Que brinca com esse campo do que é ordinário, extraordinário. É isso. Não tem uma definição possível para Casa Vazia. Acho que Casa Vazia fala bastante sobre indefinição também. Ou sobre "entre-definições". Uma articulação de linguagem e de possibilidades.

G: O que você chama de vulnerabilidade?

M: Bom, acho que para responder isso eu prefiro citar uma experiência específica como atriz do Casa Vazia, quando, em um determinado momento do projeto, a gente começou a se debruçar sobre materiais que na época a gente estava chamando de "lamas". Narrativas um pouco mais obscuras talvez. Não sei exatamente palavrar. Se debruçando sobre materiais autobiográficos um pouco mais densos, um pouco menos luminosos, menos risíveis. Naquele momento, eu pedi para sair do processo. Eu fiquei alguns meses sem conseguir me relacionar mesmo com o processo artístico. Precisei evitar um pouco. E, aí, foi como se esse período de ausência me fortalecesse para voltar e poder me vulnerabilizar. Neste sentido de poder lidar com materiais que eu considerava mais particulares, mais íntimos.

G: Como você vê esse processo de utilização das narrativas de si, das experiências da vida dentro do processo de criação?

M: Acho que a gente usou de muitos dispositivos diferentes para lidar com esses processos, com essas narrativas. Acho que foi entendendo também um processo que era coletivo. Acho que era muito importante quando eu me apropriava da história de uma outra atriz, ou sentia que da minha história derivava um material que outra atriz ou outro ator pudesse jogar com isso. Essa história que eu acabei de contar é um ponto de virada para mim de como lidar. É isso. Acho que esse período que eu fiquei longe me ajudou a entender que era autoficcional e não

autobiográfico. Que era menos importante saber se estava lidando com materiais que realmente aconteceram comigo e mais materiais que eu entendia que eram relevantes de ir para a cena. E que surgiam como disparadores mesmo de material cênico. Eu me lembro de a gente poder usar o que na época a gente chamava de mentira em muitas histórias. E isso era como se me blindasse um pouco. Me sentia protegida por essa possibilidade. Utilizava pouco desse recurso, mas só de saber que poderiam achar que eu estava mentindo ou não, isso já me resguardava. Eu acho que está longe da terapia e, por outro lado, eu acho que tem efeitos terapêuticos também, poder lidar com essas narrações numa via artística, através do meu ofício. Foi, mais ou menos nesta época, que eu comecei a fazer terapia. E é isso. É difícil falar porque é realmente muito borrada a relação entre arte e vida e esse processo disparou isso de um jeito muito forte para mim. Eu acho que Casa Vazia está ali na gênese deste desejo de pesquisar - se é que é possível falar de gênese... esse desejo de pesquisar essa não-fronteira entre arte e vida. Cada vez, eu entendo mais como uma não-fronteira.

G: Você falou de efeito terapêutico.

M: Sim. Eu sinto que me falta um pouco de conceito para pegar isso, mas que passa pelo cuidado de si do Foucault, pelas paixões alegres do Espinoza. Passa por entender como uma coisa que compõe o meu corpo, que alimenta o meu corpo. Sobre biopotência também. Acho que toca em todos estes lugares. Diferenciando da terapia em si porque não tinha nenhum profissional da psicologia, nem da psiquiatria, nem da psicanálise, não era sobre isso.

G: Um lugar de potencializar...

M: De potencializar meu próprio corpo. De aumentar, de criar minha capacidade de atuação. De fortalecer minha vida.

G: Você falou da possibilidade de usar a mentira. Como você vê, para além da mentira, mas incluindo ela também, como você vê esse processo de ficcionalização das próprias histórias na criação de Casa Vazia?

M: Talvez eu esteja me repetindo, mas eu vejo como a possibilidade de encontrar material para criação artística em qualquer situação. É isso, a gente estava falando um pouco da Luiza Leite. Essa coisa da escrita conceitual. De, na verdade, não começar do zero, sempre já tem um material que você vai desdobrando. Eu acho que tem muitas especificidades deste material ser biográfico, ser próprio e, ao mesmo tempo, é só mais uma matéria possível. Então, eu acho libertador poder ficcionalizar as próprias histórias, desorganizar essa coisa, essa construção subjetiva "a Mariah", a minha linha do tempo, tempo linear. Poder desorganizar mesmo, eu acho potente para minha vida, acho potente para criação artística. É isso. Eu acho que é o que mais me interessa sobre ficcionalizar a própria história é este fator de desorganização que tem

nisso. Vulnerabilidade em um lugar de potência. Em um lugar de me abrir mesmo para a experiência. Me vulnerabilizar neste sentido. Me desmontar um pouco. Sair dessa ideia fechada de "eu, Mariah, não sei quantos anos, essa é minha história e essa sou eu". Duvidar disso também. Vulnerabilizar neste sentido.

G: Ricardo falou uma coisa, não sei se você sente assim... que quando a gente volta, na segunda parte do projeto, para fazer Santa Cruz, essa percepção de que antes tinha um tanto de história que era dele e a partir daí ele ficcionalizava. Mas que ele começou a perceber que mesmo este tanto de história que era dele, já tinha caráter de construção. Mas aí ele falou muito do conflito que se, por um lado, ele se libertou para o jogo, ao mesmo tempo, é o "eu" que está lá, não tem um personagem como proteção. Aí ele falou dessa vulnerabilidade, deste conflito que era constante no jogo. Por mais que ele tinha esse processo como possibilidade de libertação, ao mesmo tempo, ele sempre ficava lidando com essa não proteção que a falta de personagem...

M: Aí eu acho que é uma questão de escola. O Ricardo se formou na Martins Pena e a gente se formou na Direção Teatral. Eu tenho uma influência muito grande da Eleonora Fabião na minha formação. Aí, o jogo é a base do meu trabalho. E eu entendo personagem como mais um elemento de jogo quando ele entra. Na verdade, na maioria dos trabalhos que eu fiz, não tem essa ideia de personagem. Nesta constituição, nesta noção de personagem. Acho que não era uma coisa que me preocupava, que me ocupava. Eu realmente acho que isso é uma questão de escola, de formação. Talvez... não sei se eu me interesso por este tipo de projeto, mas se eu for fazer um projeto onde eu tenho um personagem muito estabelecido, muito enrijecido, este seja um elemento novo para mim. Um elemento a ser pesquisado. Não tenho muita familiaridade com essa noção no meu corpo.

G: Você tem alguma explicação para o nome ser Casa Vazia?

M: Eu tenha a explicação pragmática-racional de onde nasceu o projeto. É essa que te interessa? Porque é isso: o Ricardo tem uma casa, que está vazia e quer pesquisar essa relação com o espaço. E, daí, no final das contas, tanto em Santa Teresa, quanto em Santa Cruz, essa casa era muito cheia de forças, de materiais, de... Acho que o nome ficou mais como uma provocação para os convidados que chegavam - talvez! - esperando uma Casa Vazia e encontrava tanta informação mesmo, tantos corpos. Nós éramos muitos, porque, no fim das contas, não era só sobre o elenco, mas direção, produção, direção de arte, iluminação, estava todo mundo ali como jogador. Os próprios convidados se confundiam. A casa estava sempre cheia. E, ao mesmo tempo, ela estava esvaziada do sentido comum de casa, que é sobre chegar, morar e viver uma vida ordinária e cotidiana. E a gente estava permeando um... Acho que se eu fosse pirar hoje e

conceituar um pouco sobre isso, ia escrever sobre esvaziar a casa, destituir a casa do lugar de casa. E enchê-la com outras noções, com outras possibilidades.

G: Engraçado, porque o Ricardo falou algo parecido: "Ah, eu acho que é resquício de processo mesmo, mas se eu fosse forçar a barra um pouco...". Eu fico viajando também na coisa do vazio em como o tempo estendido também cria vazios. Mas, e a casa. Como você pensa a criação em relação a casa, a arquitetura?

M: Eu não tenho certeza se a gente falou sobre isso, ou se isso tornou material de processo, está longe da memória um pouco... Mas, a gente tinha essa noção da casa-corpo também né? E aí, essa relação com o que a gente estava ali chamando de autobiográfico, as nossas próprias histórias, vem completamente da lida com esse espaço arquitetônico casa. As nossas memórias. A gente não chamou nenhuma pessoa em situação de rua para fazer parte deste elenco, desta equipe... então, a noção de casa era uma noção compartilhada por todo mundo ali que estava criando o processo. A noção de casa como lar, a noção de casa como um espaço de constituição mesmo de sujeitos. Em relação com a família. Engraçado... foi curioso que eu me lembro pouco de a gente ter trabalho, de forma geral, elenco, direção com a casa atual. Com a casa onde a gente morava na época do processo. A gente foi buscar as nossas referências de casa da infância, da adolescência. E aí acabou também essa casa como espaço arquitetônico sendo muito um espaço institucional da família assim. Tirando o Ricardo que idealizou o projeto e cedia o apartamento dele para os ensaios, acho que a gente pouco se referiu aos nossos endereços que eram atuais na época do processo. E aí tem uma parada que me interessava e segue me interessando muito que é o projeto artístico ou a obra de arte - sei lá como chama isso, não estou sabendo... - que extrapola os espaços convencionados. Sai da galeria. Então, a gente estava ali, no começo era teatro, depois não conseguiu dar nome a experiência. Mas, aí não é no edifício teatral. Aí tem toda essa crise. As pessoas vão ao teatro, as pessoas não vão ao teatro. A gente não teve este tipo de problema nas nossas edições. Ontem, a gente estava aqui se questionando... Eu, Ricardo e a Camila damos aula de teatro e as três turmas tem uma coisa em comum que é as pessoas quase não vão ao teatro. Se interessam pouco por ver teatro e estão muito interessadas em práticas. E aí, a gente ficou se perguntando: qual o lugar da arte agora? É muito menos sobre fruição parece. E muito mais sobre a experimentação mesmo. E aí, você quer ser convidado do Casa Vazia? E menos: vem me esperar, me assistir. É vem estar comigo neste processo. Acho que isso era um... o fato de ser uma casa abria portas, possibilidades mesmo de experimentação. Aí para todo mundo. Eu não estou falando só dos convidados. Eu estou falando também para a gente como equipe. Eu estava lá muito mais experimentando uma coisa do que interpretando a minha cena. Vamos experimentar juntos o que acontece num lugar muito radical. "Ah, o teatro

cada dia acontece de um jeito porque os espectadores mudam, a plateia é outra, então cada dia acontece de um jeito". Está bom. Eu reconheço o valor disso e tudo que levou a concluir isso. Eu respeito todos estes estudos. Mas era muito mais radical o lugar de... é isso, a pessoa sentava no sofá, ou se ela estava sentada no chão, a relação era radicalmente alterada. Acho que a casa entrava como um ativador de experiência.

G: Como que você vê esses convidados no jogo? Como isso afeta o seu próprio jogo?

M: Então, eu vou retomar um pouco o que a gente falou sobre vulnerabilidade. Era e é ainda muito desafiador não ter um material fechado, pronto. É porosidade e abertura elevada, não sei a máxima, mas a uma alta potência. Os convidados... aprendi muito sobre estar ali, no presente do presente da relação. Até porque vários dos nossos dispositivos nasciam da relação. Eram dispositivos relacionais mesmo. Ou de perguntas que a gente lançava ou de falas dos convidados que a gente capturava para transformar em material cênico. De novo, voltando aquela noção da escrita, não tinha muito ponto de partida, não tinha começo. A gente estava sempre no meio da coisa, sempre pelo meio. Então, é isso. Várias vezes eu me senti convidada também. Várias vezes eu me permiti não ser uma responsável direta pela cena, mas corresponsável pelo que estava acontecendo ali. Tinha uma questão interessante que eu peguei ali uma fala sua, que era sobre a gente ser holofote para as outras atrizes e para o outro ator que estava em cena. A gente trabalhou muito com isso, com o olhar dando o foco. E, várias vezes, era SÓ - e esse só é com letra maiúscula porque ele é só e, ao mesmo tempo, não é só - colocar o convidado em foco. O convidado ou a convidada em foco. Fazer isso só olhando para essa pessoa. Tinha ali um estudo também de limite, até onde eu posso ir, que que a gente pode fazer junto... eu posso não, o que que a gente pode juntos que não é constrangedor, que não é violento. É isso. Casa Vazia aconteceu quando Casa Vazia aconteceu mesmo. O ensaio era menos ensaio, eram treinamentos de capacidades assim.

G: Acho que você já falou um pouco, mas quero ouvir mais sobre. Como você vê seu corpo na experiência Casa Vazia?

M: Vejo um corpo que está sempre negociando com alguma força. Negociando a minha postura porque eu estava dentro de um espaço arquitetônico de uma casa, mas eu estava dentro de um espaço cênico. Estava negociando isso que eu acabei de falar sobre limites e possibilidades com quem estava em cena comigo, com quem estava em cena comigo que eram os convidados. Eu estava negociando essas bordas entre arte e vida. Negociando afetos. E, ao mesmo tempo, estava me posicionando com muita disponibilidade e desejo para o jogo. Vejo meu corpo... talvez eu fizesse diferente hoje, mas tinha uma coragem de mergulhar violentamente. Mas, não violência de agressivo. Violência de num rompante para uma coisa completamente desconhecida. Estava

só correndo muito risco. Meu corpo estava correndo muito risco. Porque não tinha controle. Controle... não existia uma narrativa, não sabia qual era o final. Tinha um percurso que a gente fazia coletivamente. Muito risco de se perder neste percurso. De precisar voltar, de precisar de um outro tipo de suporte, em que várias vezes eu recorri: aos dispositivos, aos... como forma de ir fazendo estacas nesta trilha que a gente percorria a cada vez. Neste sentido de risco. Risco...

G: De estar lidando com o imprevisto, com o acaso...

M: É. Risco de perda. Perda do sentido. Um corpo em risco. Um corpo que negocia, um corpo disponível. Acho que é isso.

G: Você falou da não fronteira entre arte e vida. Como você enxerga a fronteira (ou não fronteira) entre real e ficcional?

M: É. Bom, eu tenho um caso bem específico, né? Eu casei. Com uma pessoa que apareceu no jogo, que chegou como convidada, eu me apaixonei e eu passei meses me perguntando se essa paixão era real, se ela era desdobramento da ficção. Eu acho que essa pergunta... não sei... é tipo uma falsa questão. É tipo o Harry Potter perguntando para o Dumbledore se aquilo lá era verdade. Sabe? Tipo assim: "eu morri?", "isso aqui que a gente está vivendo, a gente está vivendo mesmo ou é só fantasia?". Que diferença faz? É isso a gente fez um recorte durante vinte e quatro horas vai acontecer uma cena. Então, é tudo real. E é tudo ficção. 100% assim. As relações eram todas muito reais, apesar de alguns materiais partirem de disparos ficcionais.

G: Uma coisa que eu tenho perguntado muito na pesquisa é qual a potência de usar a autoficção na cena? E como você vê isso em Casa Vazia?

M: A potência de usar a autoficção na cena, eu acho que falei um pouco, sobre a potência para o corpo de usar a autoficção. Que passa por esse cuidado de si, por todas estas potências que eu já citei. Potências para a cena? Eu acho que também já falei sobre isso. Que coloca o espectador em um lugar de experimentação mesmo. Acho que é um outro corpo que a gente se... Acho que o corpo se organiza de uma outra maneira para ver uma coisa que ele sabe de antemão que é ficção. Bom, um exemplo... eu vi ontem um filme com a Luiza chamado "Escobar, a traição". E aí, o fato de estar escrito baseado em histórias reais, nos créditos, na entrada, muda a minha forma de me relacionar com aquilo. Localiza de alguma nesta História com H maiúsculo. Me localiza com relação àquilo. Tipo assim: "Nossa, nos anos 80, 90, o narcotráfico estava tomando conta assim?!". Quem sou eu hoje? E como é que eu lido hoje com todos os reflexos deste narcotráfico que foi assim e de hoje é de tal maneira? Porque isso é real. Coisa que... eu nunca tinha pensado sobre isso na verdade. Acho que tem essa coisa de uma relação com a história essa, de contextualizar, de abrir uma relação... outro tipo de relação sociopolítica com a parada.

G: Você acha que existe diferença entre este filme e...

M: Com certeza. Ou com o corpo implicado na coisa? Com certeza! Porque aí você se coloca também fazente desta história né? E aí é isso: incontáveis às vezes que os convidados contaram as suas próprias histórias, ou encenaram as suas próprias histórias. Ou ficcionalizaram sobre as próprias passagens. Ou construíram junto comigo uma cena que eu acreditava ter construído uma coisa muito real, que eu vivi, que aí quando eu coloquei em jogo, ela passava a ser coletiva. Tem muita diferença.

G: Vou puxar algumas coisas que o Ricardo falou para ver como você lida com isso. Ele falou um pouco de Casa Vazia como um grande laboratório de criação de histórias.

M: Aí de novo os pontos de vistas e as formações, né? Eu não nego essa afirmação, mas para mim é sobre experimentação de corpo. Eu não gosto muito desta palavra laboratório. Por causa disso, dessa tecla que a gente tem batido sobre ser arte e vida. Laboratório dá uma sensação de estar fora, mas...

G: Você acha que esta experimentação de corpo, a partir da autoficção, pode ser uma experimentação de criação de corpos?

M: Com certeza! Com certeza. Laboratório de criação de histórias sim. Mas também de criação de relações, que são desde uma coisa que aconteceu ali um abraço de uma pessoa que eu não lembro mais o nome, que nem lembra mais o meu nome, mas tem um abraço que fica no meu corpo. Tem alguma coisa que me relaciona com esta pessoa. Até este lugar extrema que é: eu estou casada. Entendeu? Então, o aspecto relacional fica mais forte para mim.

G: Ricardo também falou - e eu nunca tinha pensado sobre - de um giro da primeira etapa para a segunda etapa do projeto, que ele enxerga a primeira como uma pesquisa da casa como um lugar do familiar e do íntimo, como a gente falou, e, na segunda, a gente começa a pensar a casa dentro de um contexto. Ou seja, a casa está numa cidade, num lugar. E a gente começa a abrir um pouco mais.

M: Tem uma particularidade sobre Santa Cruz que depois de conversar muito com a Bel, eu pude entender que é uma sensação de me sentir muito estrangeira naquele lugar, muito insegura. Num bairro que era periférico, controlado por milícia. E que muitas vezes a gente falou sobre isso. Tinha um medo de andar determinada hora. Tinha um: "Vamos contratar segurança ou não vamos contratar segurança?". Tinha coisas sobre entender que nossos corpos estavam frágeis ali, porque não é o espaço da cidade que a gente ocupa. E que a Isabel, por exemplo, estava muito tranquila. Porque o lugar dela, de família, de intimidade, foi um bairro periférico, controlado por milícia, muito parecido com Santa Cruz. Então, acho que teve este salto de uma dimensão social de ocupar outros espaços da cidade. Porque quando a gente fez em Santa

Tereza, metade do elenco morava em Santa Tereza, a outra metade frequentava Santa Tereza. Elenco e equipe que eu digo, né? Era um espaço muito ocupado por nós. E quando a gente foi pra Santa Cruz, foi um crescer numa dimensão, né? Teve esse salto de uma dimensão social, que aí eu lamento por ter sido só uma edição. Maldito Eduardo Paes, maldito Crivella e calote do fomento que interrompeu a pesquisa. Acho isso importante de falar. Porque foi um coito interrompido. Foi um salto que... a gente saltou, as possibilidades eram muitas e a gente não teve tempo de seguir numa experimentação, de seguir num espaço de descoberta mesmo deste projeto, deste espaço. Porque ali a gente entendeu que Casa Vazia é o entorno da casa também, é a cidade. A gente só entendeu aquilo ali e acabou. E a gente não pôde se debruçar nisso que a gente entendeu, continuar pesquisando. E aí são muitos saltos. O projeto foi monetarizado de Santa Tereza pra Santa Cruz. Nossa relação com o projeto mudou. A disponibilidade de tempo... Então, agora eu estou recebendo um salário para estar aqui, então eu abro mais espaço na minha agenda, porque eu não preciso cuida de quanto eu vou receber em outro lugar. Parte financeira está cuidada. E aí, eu vou me sentindo mais seguro para isso. Outro salto foi a entrada de duas atrizes e outro ator saindo. Então, quem já estava no projeto acolher estas duas pessoas no sentido de realmente enraizar e "está tranquilo, dá para fazer essa experimentação, você não vai sair daqui enlouquecido. As coisas são possíveis de fazer." Tem lugares que não me interessam mais ir. Tem lugares que eu estou achando importante ter, do tipo... me lembro que em Santa Tereza, nas primeiras vinte e quatro horas, eu fiz treze vezes a mesma cena que era a do imã e entendi a necessidade de levantar mais material que eu chamei assim de estacas. Eu tinha muitos mais em Santa Cruz. Então são muitos saltos.

G: Eu acho que Santa Cruz trouxe essa figura do Outro. Seja o Outro espaço ou seja o Outro pessoa, sujeito, desconhecido.

M: Foi. Com muita força. Santa Tereza ficou muito no lugar dos amigos, e amigos dos amigos. No nosso círculo social. Social, acadêmico, afetivo e tudo mais. Em Santa Cruz, a gente foi potencializado pela presença do outro. E na verdade, a gente trabalhou muito em Santa Cruz nas interseções relacionais. Por uma via afetiva... Não sei direito explicar, mas... Não sei. Casa Vazia tem muito olho no olho, muita horizontalidade, eu acho.

G: O que você faria diferente em uma próxima edição?

M: Eu acho que eu tenho um desejo de investir radical na relação. Talvez eu abrisse mão... porque foi muito importante para mim fazer de Santa Tereza para Santa Cruz... foi criar tanto material, ter tanto isso que eu chamei de estacas no caminho pra me direcionar. Eu acho que eu faria agora o processo inverso de radicalizar, esvaziar e ali ver qual é. Esvaziar, não sei. Acho que eu não sei se ficaria me experimentando, me, me, me, fazendo o meu material, me

colocando em cena... ou se eu ia entrar lá, e ver o que que é possível da relação. Assim, radicalmente despida. Não de roupa, mas de coisas que eu carrego. Mais vulnerável ainda. Acho que eu gostaria de não saber direito o que que eu estou fazendo. Saber que tem algumas coisas neste programa performativo que é: eu vou entrar em uma casa, eu vou ficar nela durante vinte quatro horas, pessoas vão chegar e é isso. E aí se eu vou comer, se eu vou tomar banho, se a porta vai estar aberta, se não vai, se, se, se... eu vou descobrir ali. O que eu tenho que fazer é ficar dentro desta casa durante vinte e quatro horas e é isso.

APÊNDICE V

Entrevista com a atriz Isabel Figueira concedida a mim, em 03/04/2019, via chamada de vídeo no *Whatsapp*.

Gabriel Moraes (G): Então, como você define Casa Vazia?

Isabel Figueira (I): Como eu defino Casa Vazia? Eu defino Casa Vazia como um espaço múltiplo. Um espaço de experimentação. E um lugar, um limbo, onde tudo pode acontecer e, ao mesmo tempo, eu não consigo ver, em Casa Vazia, a possibilidade de coisas bem definidas. Saca? Então, eu acho que é um emaranhado de possibilidades, um emaranhado de quebra de ideias. Porque sempre que eu ia pra Casa Vazia, tanto quanto público na primeira edição, quanto como atriz na segunda, tudo que eu entendia, tudo que eu planejava, se desfazia. E eu acho que Casa Vazia é um campo aberto para possibilidades. Acho que é mais ou menos assim que eu vejo o espetáculo. Que não é bem uma definição, porque acho que Casa Vazia não se define. Isso aí também. Não é um espetáculo que fala sobre alguma coisa ou que acontece isso e isso. Ela é tudo que puder ser e tudo que os corpos se propuserem a fazer. E até mesmo o que você não se propor a fazer, pode, vai acontecer. Então, eu acho que Casa Vazia é um espaço para você é um espaço para você se manifestar. E isso é muito perigoso. É muito arriscado. No sentido de que a gente não controla nada. A gente não controla as pessoas. A gente não controla as nossas emoções. E precisa ter muito controle e bom senso, para conseguir dar conta de Casa Vazia. Eu senti isso mais na segunda edição do que na primeira edição. E também porque era um outro lugar, era um espaço de experimento meu como atriz. É isso. É um campo do possível. Um campo do impossível também. Do não-controle.

G: E como é para você estar neste campo do impossível, do não-controle, neste lugar de ser você mesmo, de se colocar como Isabel?

I: Acho perigoso. Olhando pela minha experiência de fazer isso, mexeu em coisas que eu pensei que eu não daria conta. Eu acho que eu não dei conta. Porque não era para ser eu e eu não conseguia não ser outra coisa que não eu. E isso reverberou em muitas inseguranças, reverberou em muitas dificuldades de executar o trabalho. Então, eu queria ser menos eu. E todas vezes que eu ia propor fazer alguma coisa, eu não conseguia fugir de mim. Então, entrei, mais uma vez, num limbo de ser quem eu sou, mas não de um lado bom. Como é que eu vou fazer aquele espetáculo, me propor fazer aquele espetáculo, e me descobri que eu não tenho um centro para dar conta dele. Mas, ao mesmo tempo, olha que beleza a possibilidade de ser quem eu sou fazendo arte. Porque a gente fala muito sobre personagens, sobre criar essa nova persona. Aí a gente tem a possibilidade de encontrar a nossa própria persona e as várias faces dela. Desfazer-

se delas. A segunda edição foi muito difícil. Em conversa com a Luiza e com a Mariah depois, eu consegui verbalizar isso de forma mais clara. Porque também passou tempo. Tenho o desejo de voltar a fazer essa peça, porque eu não quero que fique só pela parte difícil. Porque é isso, né? Casa Vazia vai muito do momento, do encontro dos corpos. E acho que é essa a grandiosidade deste projeto e a vontade de fazer ele de novo. Mas, a segunda edição foi muito difícil. Porque eu me sentia muito separada do coletivo. Eu me sentia muito não fazendo parte. Me sentia sempre tendo que provar e buscar fazer parte daquele grupo. E Casa Vazia é uma casa, você não pode não se sentir parte dela. Você tem que ser aquele grupo. Você encara sua fragilidade em Casa Vazia. Você tem que se despir de todas as suas armaduras e proteção. Você não vai ter mecanismos a situação tão facilmente. Vai ter que resolver ali na hora.

G: Qual você acha que é a potência de Casa Vazia ao utilizar as narrativas de si?

I: É exatamente este o paradoxo deste projeto. Eu acho que é a grande chave. Casa Vazia só é Casa Vazia porque ela só faz isso. Eu li um texto agora para o mestrado que se chama a Ancestralidade... vou até abrir aqui. “Ancestralidade e Encantamento como inspiração formativas: filosofia africana e práxis da libertação”. Essa palavra encantamento que eu acho que a arte precisa ser, que é esse lugar de atingir você. Eu contar a minha história faz você lembrar da sua história e isso acessa lugares em você, perceber coisas em você, que te levam a um lugar que é no campo da memória, que te faz lembrar alguma coisa e que te dilata. Que eu acho que aí a arte cumpre seu papel. E eu acho que Casa Vazia faz isso muito bem, exatamente por causa disso. Eu estou falando da sensibilidade, sobre a incapacidade e a dificuldade e a falta de mecanismo para lidar com a própria fragilidade, mas, ao mesmo tempo, isso é tudo. Isso é o sonho de qualquer trabalho criativo. Então, ter os mecanismos autobiográficos, lembrar da história, ter seus cantinhos, seus cheiros, lembrar da minha avó e do nada começava a surgir um monte de gente que contam qualquer coisa... É encantamento. É botar as pessoas para lembrar um tanto de coisas, para desterritorializar elas no aqui e agora, mas quando elas retornarem para o tempo e o espaço cotidianos vai estar preparada para aquele outro espaço. Porque o encantamento é isso também. Só através do encantamento que você consegue preparar as pessoas para questionar, para transformação, sabe? Então, eu olhar a Isabel lá de Casa Vazia, em 2016, olhar aquelas questões lá... eu agora já sou outra pessoa? Já consigo lidar com aquelas questões? Provavelmente, se a gente voltar com este projeto outras coisas vão surgir? E aí eu vou conseguir lidar de outra maneira? Uma coisa que eu senti muito... que também foi uma proposta minha, né? Eu não tinha "ceninha" (sic), eu não tinha roteiro. Eu tinha um monte de sentimento e coisas e aí eu tirava da manga e aquilo explodia para qualquer lugar. Eu hoje ia querer uma coisa certinha, sabe? Para ter segurança. Até mesmo para poder quebrar isso. Então,

é muito lindo encantar essas pessoas. É muito lindo você ver as pessoas olhando nos seus olhos e te agradecendo. É muito lindo você virar um projeto de TCC. É muito lindo... É por causa dessa capacidade de falar de si, de se colocar ali. Sabe? Porque através da minha sensibilidade, eu acesso a sensibilidade dos outros.

G: Esse paradoxo que você falou é o de ser perigoso, da vulnerabilidade e, ao mesmo tempo, potencializar esta transformação?

I: Sim. Exatamente.

G: O que eu tenho pensado em Casa Vazia, é: partindo da ideia de programa performativo, da Eleonora, penso em Casa Vazia como programa performativo autoficcional. Na verdade, coloca estes corpos em experiência, desmontando essas noções de eu cristalizadas: eu Gabriel, a minha história. Esta experiência rompe com tudo isso. É uma explosão que é potente, ao mesmo tempo que deixa os corpos em vulnerabilidade. Estar vulnerável.

I: Que é algo que eu estou falando também, que é este lugar da fragilidade. Estar vulnerável. E o poder da vulnerabilidade foi uma coisa que eu descobri em Casa Vazia. Não sei se Mariah te falou sobre isso. Foi em Casa Vazia a partir da Mariah que eu aprendi sobre o poder da vulnerabilidade. Que eu sou muito vulnerável, sou muito frágil, muita coisa acontecendo. Somos. Somos todos. Mas, o poder da vulnerabilidade. Somos todos vulneráveis. Estamos sempre tentando nos manter firmes, né? A gente está sempre aqui na casca. Então, quando a gente não tem essa capacidade, a gente é frágil, a gente é vulnerável, tudo pode acontecer. Né?

G: A potência da vulnerabilidade. Como você vê as fronteiras atrizes/ator e espectadores, cena e não-cena, arte e vida?

I: Em Casa Vazia não tem fronteira. Se você acha que tem uma fronteira... foram poucas vezes que eu vi fronteira. Elas não existem. Tudo se mistura. Karen vira atriz, eu viro espectadora, casa vira atriz, a luz vira atriz... Tudo ali vira aquilo. Não existe fronteira neste projeto. Será que não tem que ter uma fronteira mais especificada? Mas, aí a gente perde a possibilidade de viver Casa Vazia pela potência dela que é exatamente pegar o espectador, jogar naquela casa, e ele decide o que ele faz, na hora que ele quiser. Ele, se quiser, pegar uma pílula e fazer; e quando ele faz ali, já não é mais espectador. Então, é isso assim. No momento em que você ultrapassa o portal, esteja pronto para não existir fronteira. Nada aqui vai estar dito e explicado. Que era uma coisa que a gente falava muito.

G: Como você a construção das narrativas de si em relação a casa, a arquitetura da casa?

I: Eu estou num momento andarilha. Estou me aceitando nômade. Eu não me via como na época. Mas eu já estava neste limbo desterritorializada. (...) Casa me remete muito a pertencimento, sabe? Sobre o seu espaço. Sobre o espaço onde você pode se expressar, ocupar

e fazer as mudanças. Talvez se eu voltasse a fazer Casa Vazia, eu me despiria completamente do fator casa, do fator território, do fator espacial. Fiquei acessando as minhas memórias aqui, os meus sentimentos, batendo na tecla do pertencimento, de não fazer parte daquele coletivo, tinha um lugar só meu. De criar um espaço só meu. De criar um espaço de autonomia. Mas eu podia dar as costas, outra pessoa vinha e perderia. Então, eu lembro que eu acessava muito a minha casa em Barra do Piraí. Eu não acessava a minha casa ali no Leme, onde eu morava com a Marina. Que era um outro espaço também que eu me sentia em casa, que eu morava com uma pessoa que eu me sentia em casa... mas, eu acessava um espaço familiar mesmo. Onde eu me construí. Onde eu tenho todas as minhas memórias. Onde eu sei que eu posso voltar. Então, casa é isso. Um lugar para onde você pode voltar. Que é diferente da galera que mora na rua, né? A rua é o próprio lugar. Então, hoje eu estou aqui, amanhã estou lá. Então, agora eu me sinto uma pessoa nômade. Estou entendendo é aqui e agora, eu estou aqui e agora. Estou morando nesta casa agora. Estou vivendo aqui. Amanhã já não estou aqui e o que eu vivi aqui ficou para cá e vai lá... A casa é o que você leva. Sei lá.

G: Como você enxerga a presença do acaso e do imprevisto atuando em Casa Vazia?

I: Me vieram várias coisas a cabeça. Mas o que me deu mais vontade de falar, foi quando a gente estava ali fora, todo mundo e a gente estava num momento de brincadeira, do nada explodiu uma fiação... Estava ventando. Do nada explodiu uma parada, do lado de fora e todo mundo entrou num estado de atenção. "E aí a gente vai ficar sem luz? E aí o que vai acontecer?". E ficou todo mundo estado de atenção, e: "ah vamos continuar brincando!" Ou "ah não, estou com medo, vamos embora!". E aí a gente se dissipou. Eu acho que foi uma coisa que aconteceu aleatória, que nem estava dentro da casa, que interferiu completamente no que a gente estava vivendo. Eu lembro que a gente estava vivendo um momento de leveza, brincando e aquilo explodiu e a gente... coisas mudaram. Cada um foi para um canto. Se dispersou. É isso que você quer dizer com acaso?

G: Sim... você já falou um pouco dele lá atrás. Você falou um pouco dessa falta de controle. Como não tem uma narrativa fixa, uma narrativa linear ou uma história para se contar, é só sobre imprevisto. Você entra num turbilhão de imprevisto. Você não prevê o próximo passo hora nenhuma. Por mais que você decida ir e fazer alguma coisa, no que começa a fazer, algo atravessa e esta tal coisa vira uma outra coisa. É sobre a impossibilidade de repetir, porque é sempre imprevisível.

I: A gente quebrou tudo que a gente conhece de teatro. Tudo que a segurança que a cena dava para gente, a gente fez assim: "foda-se!". Então, a gente estava ali cara a cara com a galera, e a galera é doida, a gente é mais doido ainda. Eu acho que é isso, Casa Vazia é toda casa. Eu acho

que é isso que eu tinha tanto medo de Casa Vazia. Como é que eu vou lidar com o que pode acontecer? Como eu vou lidar comigo e com o outro ao mesmo tempo? Será que eu estou pronta para essa responsabilidade agora? Será que eu dou conta? Um turbilhão de emoções.

G: Você acha que Casa Vazia pode ser um laboratório de criação de histórias?

I: Sim. Acho sim. A gente está criando história o tempo todo. Novas histórias. Eu posso contar minha história do jeito que eu quiser. Posso pegar um dado, tipo: eu raspei minha cabeça em 2017. E ressignificar tudo isso. Como foi? Os porquês. Onde foi? Eu posso narrar da maneira como eu quiser. Então, isso foi uma coisa que eu não fiz muito. Eu contava muito as histórias como ela era. Eu voltaria e pegar um dado e faria o que eu quisesse com ela. Eu acho isso muito rico. E acho que é muito material. Tanto interno, quanto externo, porque nós somos de dentro para fora e o que fora causa na gente. Casa Vazia como um laboratório de criação de histórias? Narrativa também né? O que você quer contar ali. Como. Onde você está.

G: Como você vê o corpo em experiência durante o Casa Vazia?

I: É um corpo que se dilata. Uma coisa que eu dizia muito é que meus poros se abriam. Eu sentia os buraquinhos vazando. Então, tudo abria. E uma necessidade de fechar, mas não tem como fechar. Aí, eu acho que vai de cada um também. Tem gente que vai ficar na posição fetal, não querendo ser tocado. Querendo ser embrião. Mas, acho que Casa Vazia te pede um abrir-se, uma expansão. Corpo preguiçoso não pode ser ali. Você tem que estar sempre na disposição de alguma coisa, para alguma coisa e estar atento para sentir ele também. Sentir este corpo, o corpo do outro, o corpo-casa.

Apêndice VI

Entrevista com o ator Marcelo Magano e a atriz Vanessa Rocha concedida a mim, em 20/09/2019, no largo de São Francisco da Prainha, na cidade do Rio de Janeiro.

Gabriel (G): Como nasce o espetáculo Cidade Correria e o Coletivo Bonobando?

Marcelo Magano (M): Cara, Cidade Correria... eu tinha o que? Eu tinha 27 anos quando a gente começou Cidade Correria. Assim, você vai conversar um pouco com cada um e acho que nosso relato vai ser bem parecido dentro do que a gente entende a trajetória inicial, que é a nossa residência com o pessoal do "Teatro da Laje". Uma residência que tinha vários atores de cada canto da cidade. Essa residência artística era meio de formação e tinha um pensamento ali inicial só mesmo de formar e pensar esse ator em cena, essa potência do ator em cena. Então, a gente teve esse processo de um ano e a gente fomentando todo esse pensamento ali junto com o pessoal do "Teatro da Laje" e esses atores que não eram do "Teatro da Laje". E eu fazia parte desse grupo junto com Vanessa, Patrick, Thiago, Lívia.

G: Dos que eram ou não eram?

M: Dos que não eram. Uma metade não era. E a outra metade era.

Vanessa Rocha (V): É... Porque o "Teatro da Laje" ganhou o fomento para fazer a residência, só que eles estavam passando por uma crise e algumas pessoas saíram. E daí, eles acharam que tinham poucas pessoas pra pode usufruir disso. Porque é foda você pensar que está lá, todos os dias da semana, recebendo 900, 1000 reais, de boa para estudar teatro de manhã! A gente pesquisou muita coisa. A gente fala que tem material pra umas cinco peças. Porque pra fazer Cidade Correria a gente cortou, né? Mas era foda estar lá estudando teatro. Então, eles chamaram outras pessoas pra participar. Eu acho que o que eles queriam eram pessoas de periferia mesmo, que tivesse uma convivência ou uma realidade parecida com pessoal do "Teatro da Laje" também. Foi assim que tudo começou. Escolheram dez...

M: Eu nem lembro de qual era a quantidade. Mas era isso. A gente teve esse período de residência. Neste primeiro ano, neste primeiro período, a gente adentrou mesmo na linguagem da palhaçaria, da bufonaria, do teatro de máscaras. Em um teatro que a gente pensasse um pouco essa ideia da cidade. E foi aí que nasceu este primeiro centelho, a primeira coisa do Cidade Correria, que foi quando a gente fez a nossa mostra lá. Qual foi o nome? Bonobando na Dicro?!
V: Bonobando na Dicro.

M: Bonobando na Dicro.

V: Como o "Teatro da Laje" estava em crise e tal, eles estavam com problema com nome. Eles não sabiam se o nome do "Teatro da Laje" ia ficar com o diretor ou se ia ficar com os atores que saíram que também faziam parte do trabalho. Então, a gente achou que devia ter um nome. Até porque a gente entendeu que a metade do "Teatro da Laje", com a metade da gente que entrou não era "Teatro da Laje", era outra coisa. Então, o que que a gente é? Qual nome que a gente vai se dar? Neste primeiro ano, não deu pra montar um espetáculo. A gente fez só uma mostra de trabalho. A gente queria montar um espetáculo, continuar trabalhando para montar um espetáculo que veio a ser o Cidade Correria. Só que a gente não tinha um nome. A gente queria se inscrever. A gente ainda não sabia se podia usar o nome "Teatro da Laje". Então, a gente tinha que ter um nome pra tentar continuar com o trabalho.

M: O Cidade Correria foi um processo bem difícil da gente achar a ideia do que seria este espetáculo. Foi um processo meio que natural, mas ao mesmo tempo também doloroso. Porque estava na cara da gente que era isso que estava apontando, da gente falar sobre a cidade e um pouco da nossa trajetória nessa cidade, como esses atores periféricos, essas figuras periféricas né? Então, todo o trabalho que a gente foi fazendo de pesquisa com o João do Rio, todo nosso trabalho de texto de improvisação, Mia Couto...

V: As nossas histórias. Teve uma pergunta... teve uma vez do trabalho, que a Adriana e a Mari sentaram com a gente... foi daí que surgiram algumas cenas que tem no espetáculo. Inclusive, a minha. "O que te move?". "O que te faz fazer o que você faz?". E a gente ficou com essa pergunta pra levar pra casa e fazer alguma coisa com isso. E eu acho o legal do Cidade Correria é que a gente não traz a nossa vivência de uma maneira panfletária, sabe? Só dizer estatística. A gente não queria falar só de estatística. Mas também não sei se a gente curtiria fazer uma parada assim.

M: É. A gente queria romper.

V: Queria brincar com...

M: ...com isso. Porque o Bonobando, como a gente vem desse trabalho com a bufonaria, desse rir da gente, da gente rir de tudo e apresentar todas essas mazelas, eu acho que a gente fugiu desse lugar, né? Acho que a gente teve um direcionamento, uma direção, até com a Dri mesmo, da gente trabalhar essa radicalidade das nossas vivências, desse nosso posicionamento e desse nosso olhar da cidade. Isso foi incrível para nosso trabalho.

G: E essa coisa de trazer essa vivência de vocês vem nesse segundo ano ou desde o primeiro ano já começa esse trabalho?

M: Desde o primeiro ano a gente já vinha trabalhando algumas questões. Porque o espetáculo Cidade Correria é uma continuidade deste nosso primeiro ano, né?

V: Sim. E a primeira proposta, quando a gente entrou como atores, só pra ter uma formação artística... a proposta... até está escrito no projeto do fomento que enviaram, era isso: de resgatar, de falar do seu lugar, do território, do nosso território. Então, desde o começo a gente apontava para essa história autobiográfica, mas de uma maneira contada a partir do nosso corpo, do nosso território e de brincar com isso.

M: E assim, nosso espetáculo tem muitas camadas. E essas camadas são o acúmulo de todo esse tempo. Tanto a gente falar da cidade. Tanto a gente falar das nossas dores. Tanto a gente falar das nossas percepções sobre a cidade e também da coisa individual. Tem a cena da Vanessa que é de uma experiência dela pessoal. E essas camadas foram sendo acumuladas a partir deste período. Então, o resultado foi... A gente conseguiu chegar neste lugar onde o trabalho pudesse ter essa junção de todas essas coisas que atravessaram a gente durante estes dois anos, né? Então é um processo muito maior do que a gente achou.

G: A cena que você fala é a cena...

V: Da criança.

G: Da brincadeira com a boneca né?

V: É. Da boneca, do caveirão.

G: Pode falar um pouco mais sobre?

V: Posso. Esta pergunta que elas fizeram pra gente, a minha cena nasceu daí. Nasceu no primeiro ano. Eu fiz ela no primeiro ano na mostra de trabalhos como uma cena solo. A pergunta que elas fizeram me levou para... eu falei que o que me movia era o egoísmo. Mas de uma maneira... não eu ser egoísta! Do egoísmo. Que eu estava vendo que já estava caminhando para essa coisa de você não olhar para o outro. Mas não só de ficar no celular. Eu vi que no meu dia a dia as pessoas não estavam olhando nem mais para as crianças. Geralmente, a gente: "salva primeiro as crianças e os velhos", vamos dizer assim, né, que fala normalmente. Mas nem isso estava acontecendo mais. E quando eu fui pesquisar sobre o egoísmo, sobre as pessoas serem intolerantes, eu fui em pessoas e vi que tem lugares que matam LGBT's, tem lugares que mulheres podem ser agredidas se o marido delas quiserem, essas coisas. Do egoísmo. Do corpo do outro te pertencer. Até bater te frente com a criança. Fui ver as guerras e quem morre mais são as crianças. Sei lá. Não sei quantas mil crianças mortas. E isso começou a me impactar, me impactar, até que eu vi uma foto. Uma foto de crianças mortas. E aí uma amiga minha estava do meu lado e falou assim: "nossa, engraçado que quando matam homens, tem jeans, branco, preto. Quando mata criança parece um monte de flor morta, porque tem muito colorido". E eu fiquei com isso na cabeça e foi na semana - eu morava no Complexo do Alemão - na semana que estava dando muito tiro e eu tive que dar um jeito de sair de casa pra ir pra Dicró fazer a

residência, porque era a mostra de trabalho. Estava dando tiro e minha sobrinha botou a mão assim no ouvido e falou assim: "Tia, cuidado, tá dando muito tiro!". Ela tinha dois anos na época. Aí eu fiquei assim: "Cara o que me move é isso." Sabe? O que me move são as crianças. O que me move é tentar melhorar um pouco isso de não ser egoísta, de ver que a gente está participando desse mundo egoísta, que a gente não está se preocupando nem com quem é mais frágil. E assim nasceu minha cena. Eu levei, primeiro, estatísticas de crianças mortas pelo mundo e a Mari falou assim: "Por que você não coloca isso no corpo?". E eu não sabia como. Até que eu estava passando na rua e tinha uns meninos brincando de arminha. Porque é normal brincar de arminha. Eles desenharam um lado é meu e o outro é seu na rua. E cada um estava com sua arminha de fita crepe. Aí eu falei assim: "Caramba, é isso!". Sabe? A gente brinca. As crianças brincam. Elas não vão pensar na guerra, no tiro. Elas brincam. Elas brincam com a arma, elas brincam com a agressão. Sabe? É isso. E foi aí que nasceu. Eu tentei fazer como as crianças fazem. As crianças não se dão conta de que: "ah, o caveirão vai matar pessoas. Sangue! Beija, beija! Faz o que eu mando!". Que é mais ou menos o que eu faço na minha cena. "Tiro. Tá tá tá tá tá. Ah, morri". Elas brincam. Elas não percebem que aquilo ali é uma coisa.

M: Essa cena da Vanessa, cara, talvez uma das cenas que mais representam esse olhar do palhaço. Porque eu acho que é uma cena que trabalha muito este olhar. Que tem uma inocência e, que ao mesmo tempo, consegue te mover. A olhar para aquela situação e se comover, rir daquela situação. E, ao mesmo tempo, ficar constrangido, se sentir de alguma forma tocado ou culpado ou com raiva ou com indignação. Mas, só que não tem uma raiva no olhar dessa criança, daquela personagem que ela está falando. Ela realmente consegue colocar aquela vivência ali da forma mais pura. Sabe? E você é atravessado. Então, você é colocado naquele lugar. Eu várias vezes fiquei na coxia me emocionando muito com essa cena.

G: E essa coisa do bufão ajuda neste processo de lidar com a narrativa de si sem que caía num lugar terapêutico?

V: No primeiro ano, a gente estudou muito o palhaço, o bufão, que é uma virada de chave. A gente estudou, a gente teve algumas oficinas com uns mestres, com o João Artigos, com Sérgio Machado, Julião Adrião. E quando eu fui fazer com o João, ele falou que a gente tinha que se despir, falar da gente e pediu pra gente falar um pouco da gente, da nossa história, falar um pouco do que a gente não gostava na gente e brincar com isso. E acho que é rir da gente. Uma vez estava tendo tiro na penha e os meninos falaram: "gente está tendo tiro na Penha". E começaram a brincar e rir no grupo. E daí a Carol - que fez parte também dos primeiros momentos da Dicró. Ela não participou da peça porque ela saiu - botou assim no grupo: "Ah,

eu não acho graça de vocês estarem rindo disso". Aí os meninos colocaram assim: " Ah, cara, se toda vez que der tiro, a gente chorar, vai ser foda, né?". E a gente zoa isso até hoje.

M: É, a gente sempre teve muito problema com essa coisa da coisa terapêutica e panfletária. Porque a gente acredita que como a nossa trajetória é uma trajetória periférica, as pessoas esperam que a gente esteja sempre chorando com aquilo ou falando daquilo que comovam as pessoas sempre pelo olhar da tristeza, pelo olhar da comoção. E a gente se comove. A gente apresenta esse olhar. Mas, ao mesmo tempo, a gente subverte. A gente faz disso uma pegadinha. Porque a gente está em outro lugar. A gente quer que você entenda o que está acontecendo na favela. Saca? É isso. A favela é a cidade. A cidade é você. A nossa trajetória não pode ser uma trajetória distante do que você vive. Sacou? Então, ser panfletário é fácil. Reivindicação. A gente não quer reivindicar. A gente quer que você olhe para a parada. Que crie uma empatia real. Empatia real é a gente mostrar que, cara, a gente está rindo dessa porra. Sabe? É risível. Essa trajetória é ridícula. E é isso. Esse nosso cuidado, o cuidado da direção, o cuidado da gente como ator, que entendeu que este era um dispositivo importante, foi o que fez a gente colocar o espetáculo em outro lugar. Sabe? Da gente rir primeiro da gente, das nossas questões e zoar a porra toda. Zoar todas as trajetórias possíveis. E isso é o trunfo do Cidade Correria pra gente.

V: Acho também que o legal do Cidade Correria é que a gente não vai pro panfletário, a gente brinca com a nossa realidade, a gente traz essa empatia, esse risível, essa conexão de você perceber que você faz parte do que está acontecendo. O quanto aquilo ali não soa absurdo o tempo inteiro. Mas aí você tem que entender qual é a sua parte naquilo ali. O que que você faz depois? E no Cidade Correria, uma coisa que eu gosto muito, porque eu sou um pouquinho brega, eu gosto do poético. Sabe? Tem uma poesia nisso tudo. Das vivências, dos nossos corpos, de tudo o que a gente passa. Nem tudo o que a gente é, a gente precisa falar.

M: Eu acho que essa camada do poético... é aquela coisa, né? A gente pensou um espetáculo... a gente começou a entender né? Porque a gente nem pensou nisso. Porque a gente viu que, na verdade, tudo aconteceu de uma forma pensada, mas também foi orgânico e tal. Que a gente foi, a gente vai até o inferno, né? A gente mostra todas as mazelas e merdas, mas no final a gente precisa aprender este lugar, esse mundo possível. Que é quando a gente finaliza com o Mia Couto, né? Que é esse corpo liberto, esse corpo livre.

G: Na cena do papagaio, da pipa né?

M: É. E a cena do Thiago também.

V: Que parte do texto do Mia Couto que é "A última chuva do prisioneiro". Que ele conta as vezes que ele se sentiu livre, as vezes que ele se sentiu preso. As vezes que ele se sentiu leve, que ele conta da mãe dele, da ancestralidade dele. Do pé no chão. Da chuva. Da plantinha. De

não arrebentar o peito. De pegar chuva, mas você não pode pegar raio. Sei lá. É tão poético! E a plantinha vai te guardar... Você pode pegar chuva o quanto quiser, enquanto tiver aquela plantinha pra não cair o raio. Não necessariamente o Thiago fala este texto todo, mas no corpo dele ele mostra. Já tive preso, já tive solto. Não sei se estou mais preso aqui dentro ou lá fora. Enfim.

G: Acho engraçado que vocês brincam com o relato autobiográfico, logo no início, com aquela cena do Igor. Já dá um chute nessa parada da autobiografia...

M: É nesse lugar do autobiográfico. E o autobiográfico é sempre esse lugar da fragilidade. Essa fragilidade: o pretinho da favela, que mora no lugar mais fodido da favela.

V: Que o teatro salvou ele.

M: E que o teatro salvou ele! Que ele tem um sonho. Esse lugar que é vendido na tv. Esse estereótipo.

G: Tanto vendo a peça, como lendo os textos que a Adriana escreveu, e também o texto que o Hugo escreveu, me salta essa coisa do atrito com os territórios, em especial da Arena Dicro. De todas as tensões que existiam e existem ainda, da UPP. E esses trajetos de cada um de vocês até lá. Me interessa ouvir um pouco isso de vocês e como isso reverbera no espetáculo, no processo de criação.

V: Reverbera... Assim, a minha cena, eu fui compondo ela de acordo com meu trajeto. Como eu expliquei minha cena como foi feita. Foram cenas que eu vi onde eu morava. De frase, de coisas de criança que eu via. Então, isso é tudo. Tudo que está ali sou eu, meu trajeto até ali. Foi bem árduo chegar e falar: "Cidade Correria é isso!", porque a gente ficou meio perdido no final, pelas coisas que atravessavam a gente. Mas teve um carinho de falar: "Gente, chega. A gente está aqui, vamos estar junto". E hoje, eu dou aula na arena. E é muito louco que eu fiz aula lá e agora eu estou dando aula lá. E ainda tem a UPP que está lá, que faz um desserviço enorme. A arena é maravilhosa. Tem uma produção maravilhosa. Eles fazem de tudo para as pessoas chegarem. Mas tem uma UPP ali, né? Tem um aluno meu que mandou mensagem falando assim: "Está complicado ir pra aula". E eu: "Por que?". E ele: "Por que eu sou revistado quando eu entro e sou revistado quando eu saio. E o Miguel estava do meu lado e ele não foi revistado". Miguel é branco. Natã é preto. Falou isso. Aí eu disse: "Quando você chegar, você me chama, que a gente vai descer, a gente vai te pegar". Somos eu e mais um amigo que damos aula lá. A gente pega ele lá na porta, vem e quando vai embora ele sai comigo. Porque a gente não quer deixar ele passar por esse constrangimento sozinho. Se ele passar, a gente vai passar junto com ele e vai estar junto com ele. É complicado, porque entra com arma. Já pediram pra

não, mas eles entram. Então, a gente que mora na favela não sente que a polícia é proteção. É ameaça o tempo inteiro. E era isso, na época da residência, eu como aluna também.

G: E essas trajetórias eram diferentes também né? Adriana e Lucas que vêm da Zona Sul. A galera de comunidades diferentes que se deslocam pra Arena.

M: Eu acho que sempre foi uma questão pra gente. Sempre vai ser. Porque a gente está numa cidade que é partida, né? Que precisa ter uma disponibilidade das partes, de cada parte da cidade, de se deslocar e entender como é que vai se relacionar. Seja a gente que é da periferia saber como vai se relacionar com pessoas de outras partes da cidade, com a galera branca, que tem mais grana e que tem uma outra orientação, uma outra trajetória. E a galera branca, classe média também. É muito corajoso da nossa parte estar ali, trabalhando com a galera, sabendo de todas as questões, que são difíceis da gente romper ou, às vezes, ter o cuidado de trabalhar. E eles também que vêm de uma outra trajetória e que também até hoje a gente tem uma relação de amizade. E respeito e tudo mais. E aí também está uma questão do Bonobando. É essa tensão da gente trabalhar com essas trajetórias tão afastadas, tão absurdas uma da outra, mas que de alguma forma quer fazer um trabalho que tenha esse resultado em cena. E isso fica muito claro ali no palco, quando a gente coloca essas questões, porque existe um cuidado pra gente colocar essa nossa trajetória de maneira potente. Sem ser panfletária, sem ser ridicularizada, sem ser ingênua. Eu acho que a Adriana, que é uma mulher branca, da academia, ela poderia, talvez, ter um olhar um pouco mais panfletário, ou um olhar um pouco mais descuidado. Mas ela teve esse cuidado e tudo mais. E a gente também de se posicionar em momento que a gente não queria ser representado de uma forma que não fosse de um jeito certo. É isso. Acho que o Bonobando está sempre trabalhando neste limite. Neste limite radical. Sabe?

G: E isso afeta a lógica de produção, a relação direção-atuação, né?

V: Eu acho o projeto foda até hoje. Acho que tinha que ser um projeto pra vida. Em todos os lugares culturais, ter um grupo atuando e ganhando pra estar ali pesquisando, estudando e fazendo. Políticas públicas. Tinha que ser uma coisa fechada, enfim. Mas, como foi o primeiro, teve seus problemas. Teve isso. Toda a equipe de direção ou a equipe responsável, por dizer assim, era branca. Toda a equipe tinha uma vivência um pouco diferente da nossa. E também teve essa coisa de resguardar a gente. Os atores não precisam saber desses problemas que estão acontecendo. Então, a gente acabou entrando num registro de esperar as coisas resolverem. Eles resolverem e a gente fazer depois. Sabe? Depois, quando o Bonobando se constituiu, não teve mais fomento e a gente continuou junto, a gente tenta toda vez barrar e desmistificar isso de que não tem mais uma direção, alguém que manda, alguém que não manda. Sabe? Toda vez a gente bate na mesma tecla, de todo mundo estar fazendo tudo, de todo mundo tentar, pelo

menos, fazer um pouco de tudo. Porque não tem mais isso de esperar. Mesmo que ainda tenha um registro de esperar pelo outro, de esperar o outro fazer pela gente, de sempre ter alguém mais responsável, ou alguém mais "coisado" assim pra fazer por mim. Mais inteligente, mais qualquer coisa. Mais capaz, vamos dizer assim. Então é uma coisa que a gente tenta até hoje tirar. "Gente, todo mundo faz tudo, ninguém manda em nada. Lá, a Adriana era dramaturga, diretora. Aqui, não é mais. Ela faz parte do grupo. Ela pode estar tanto atuando, como dirigindo, como na produção". Todo mundo tem que fazer o mesmo circuito. Mas ainda hoje é um problema, é uma coisa que a gente precisa estar se provando e fazendo o tempo todo pra tirar isso.

G: Qual a potência de falar de si, de trazer as experiências de vocês pra cena?

M: Eu acho que a experiência coletiva é o mais interessante. É o trabalho, o resultado final de Cidade Correria. O que é Cidade Correria pra gente assim, né? Porque a nossa trajetória individual nem tenha aparecido tanto. É mais um olhar meio que... Claro que é individual, mas a partir de uma outra coisa, a partir de uma outra ótica né? Quando a gente faz um trabalho que a gente fez lá, da deriva na cidade, da nossa experiência de cada um na cidade. É um outro olhar né? É como a gente consegue se ver dentro do espaço da cidade, dentro das nossas particularidade, do lugar que a gente está, que a gente gosta de viver. Então, assim, a gente fala das nossas individualidades, mas a gente também fala da cidade.

V: A nossa potência junto também, né? De como a gente junto, as nossas vidas pessoais juntas, como ganham força. Como é divertido está junto, como é bom trabalhar junto. E como fica potente todo mundo junto, em cena, trabalhando, enfim. Acho que isso potencializa ainda mais o nosso individual, no todo.

G: Então, A Adriana fala, em um artigo dela, de uma cena urgente, feita por corpos insurgentes, que comporta uma dramaturgia específica, que adquire potência porque está conectada a corpos específicos. Em outro momento ela cita aquele texto que o Patrick dá, do Cidade Correria no início, e fala que quando ela lê aquele texto em voz alta, não parece adquirir a mesma potência que o Patrick ou vocês falando. O que acham disso? Acreditam que Cidade Correria se enquadra nessa afirmação? Por que?

M: Assim, a primeira palavra que a gente fala no espetáculo, quando a gente entra para este ambiente lúdico é: "Eu sou a Cidade Correria!". Então, a gente assume que a gente é a Cidade Correria, porque quando discorre aquele texto todo do Patrick, somos nós, né? Somos a Cidade Correria. Somos este corpo que é atravessado. Somos este corpo que é perseguido. E que é caçado. E que é realmente o corpo que, na cidade, é o que é mais abatido. É o que mais sofre de alguma forma. Então, por isso, que como a Adriana fala que é uma dramaturgia urgente de

corpos insurgentes, que não daria pra ser feito por outros corpos, é porque fala de uma população específica, de um grupo específico. Fala de uma experiência que é bem específica, que é nossa. É a gente acordar cedo, é a gente ter que correr pelas ruas da favela quando dá tiro, é a gente correr pelas ruas da cidade quando tem que pegar um ônibus e tem que chegar rápido naquele lugar. Sabe? É a gente ter um olhar atravessado. É toda essa questão né? Então, realmente, no Cidade Correria, a gente consegue falar a partir de uma perspectiva de um grupo de pessoas, que é essa galera que atravessa a cidade pra poder viver: seja minha mãe que vai ser diarista em alguma casa, seja meu pai que vai fazer um trabalho como mecânico em algum lugar, ou seja eu que é artista e que vou atravessar a cidade para poder apresentar na zona sul. Eu acho que é exatamente isso.

V: Corpos que precisam falar né? Aqueles corpos vivem aquilo e precisam falar. Eu acho que quando ela fala é urgente, é urgente que a gente fale. É urgente que a gente coloque. É urgente que o nosso corpo fale aquilo. Porque eu acho que a Adriana fala de não sentir a mesma coisa que talvez a gente sentisse o texto "Cidade Correria". E a gente sente porque a gente está falando da gente, do nosso corre do dia a dia, do olhar atravessado das pessoas brancas quando a gente está num lugar que normalmente não é nosso, sabe? Da nossa correria de estar na zona sul e morar na periferia. De não ter o ônibus e ter que correr pra pegar o ônibus, sabe? E a gente precisa falar disso. Acho que talvez um bom ator, uma pessoa que se diz bom autor, pegasse este texto e colocasse ele pra fora muito bem. Mas, não sei se ele sentiria o que a gente sente enquanto cidade. É o que a gente falou no começo de a gente faz parte da cidade, a gente é a cidade. Mas, qual parte cidade eu me empatico mais? De qual parte eu estou rindo e de qual parte eu estou chorando? Enfim, eu acho que é isso. Acho que não só o lugar de fala. Acho que é o lugar destes corpos precisam falar, tem que dar espaço. Porque todo mundo fala, todo mundo pode falar. É um texto legal, é um texto bonito e todo mundo pode estar falando ele. Mas, quem precisa falar? Quem são esses corpos? Quem é a minha mãe, a mãe do Marcelo, o meu pai, a minha sobrinha? Quem são estes corpos que precisam falar através de mim que talvez não falem através de outros corpos?

M: Eu acho que, ao mesmo tempo, também quem são estes corpos, mas será que estes corpos querem ser retratados de uma forma panfletária, como a gente já falou? Desse lugar que a gente consegue ver em várias outras mídias, em outras plataformas, em outros conteúdos. A gente quer rir, como a gente rir. A gente é da favela e quando dá um tiroteio, a gente fica muito revoltado. Mas, ao mesmo tempo, depois a gente conta isso com uma outra leveza. Então, a gente precisa saber como a gente trata e retrata a nossa trajetória. Que é uma trajetória muito

específica e nunca é uma coisa pré-concebida. Não é uma ideia que as pessoas já sabem como é que é. Só a gente sabe. Só a gente sabe como a gente quer ser representado.

G: E essa questão das identidades é uma questão que também perpassa o trabalho de vocês né? Essa coisa de ator ou atriz de periferia, de teatro periferia. É uma questão que eu já vi vocês em vários momentos, tensionarem um pouco esses conceitos e que acho que tem a ver com isso que você está falando né?

M: É. Ao mesmo tempo que a gente não quer ser taxado, como ninguém quer ser taxado como uma especificidade que te rotule de uma maneira negativa; mas, ao mesmo tempo, a gente gosta deste lugar da afirmação. Eu sou ator periférico e sou ator negro, mas, ao mesmo tempo, eu sou ator. Eu quero falar sobre qualquer outra coisa, mas porque eu faço parte deste ecossistema aí da cidade, cara. Que é uma dramaturgia urgente. Se existe algo contemporânea na cidade e no mundo é isso: é o corpo que está sendo morto, é o corpo que está sendo abatido. Não existe nada mais importante, não existe nada mais pungente neste momento do que essa história. Então, assim, eu sou um ator que tem essa experiência e tem essa trajetória e quero falar sobre ela.

G: Eu acho incrível este texto do "Eu sou a Cidade Correria", porque ele é meio atemporal.

M: Ele atravessa o tempo né?

G: Ele traz o passado no presente e o presente no passado. Mostrar quais corpos continuam a serem abatidos. Então é uma questão para mim, neste capítulo, pensar a narrativa de si dentro deste contexto. Não só de corpos não-brancos. Mas de corpos não-heteros, não-masculinos. Grupos que começam a trazer essas narrativas como uma questão de desconlonização, de produzir dissenso, de novas narrativas, de novas possibilidades de pensar a cena. De romper com este "teatro universal", mas este "teatro universal" nada mais é que este teatro branco e masculino.

V: Esse lugar de fala né? Foi o que eu falei. De corpos que até então qualquer um podia dizer por eles qualquer coisa. Mas só que agora não. Agora a gente precisa de espaço pra falar. A gente está criando este espaço. Se não tem, a gente cria. E essa coisa de ser taxado de teatro periférico, é igual o Marcelo falou, eu não tenho problema. O problema é quando isso é usado de forma negativa e diminuindo nosso trabalho. Antes de teatro periférico, antes de ator periférico, eu sou ator, eu estou fazendo um espetáculo. E é isso. Se é pra diminuir o meu trabalho com essa palavra, você está redondamente, quadradamente errado de pensar assim. Porque antes de tudo é um espetáculo. São pessoas, atores e atrizes trabalhando e pesquisando e tendo seu olhar da vivência deles para a cidade, para os diálogos, para as coisas que são

recorrentes. A história não é uma linha reta né? É um espiral. Ela vai se repetindo, se repetindo e voltando a ela mesma o tempo inteiro.

G: A gente estava falando antes do crescimento do teatro negro, né? Se a gente pensar nos grupos com perspectiva feminista, ou grupos com perspectiva LGBTTQIA+, tem essa urgência de ter outras narrativas. Mas, tem sempre este debate entre o específico e o universal, né? O que se coloca como universal e o que é tratado como específico. Este é um debate que me interessa fazer a respeito da narrativa de si neste lugar. Enfim, era isso que queria conversar com vocês. Tem mais alguma questão que vocês queiram colocar?

M: Essa é a trajetória do Bonobando, do nosso espetáculo. Este espetáculo é considerado por nós como um brinquedo. Eu espero que a gente consiga estar sempre atualizando este espetáculo pra falar sobre é importante pro momento atual. Então, este coletivo de pessoas periféricas está sempre atento ao que está acontecendo no mundo contemporâneo, nesta cidade. Com esse crescimento, ano a ano, do fascismo, dessa intolerância e desse olhar preconceituoso e, enfim, que a gente já sabe qual é, né? De morte e tudo mais. Então, assim, o Bonobando, a nossa trajetória vai ser sempre essa. Uma trajetória que a gente esteja sempre atento a nossa trajetória individual e a trajetória do que está ao nosso redor. Seja a nossa cidade, seja o mundo, o que for. E é isso que vai fazer a gente sempre ser sempre universal.

G: Eu me lembrei aqui agora também, sobre essa coisa do teatro negro, teatro branco, que tem um diretor de São Paulo, o José Fernando de Azevedo, que fala, no texto "Eu, um crioulo", que enquanto o corpo branco se mistura de modo "natural" com a cena, como se ali sempre pertencesse e ali fosse o lugar dele, o corpo não-branco quando entra em cena, impõe, de cara, a pergunta: que cena é esta?

M: É, principalmente no Rio de Janeiro, né, cara? O Rio de Janeiro é essa cidade que tem um histórico da desigualdade muito grande, né? E essa separação bem específica dos lugares de cada um na cidade. A gente sabe quem são os corpos que estão nas favelas e nos lugares mais abastados ou com uma outra coisa na cidade, de grana e tal. Essa separação já está no imaginário, então, quando a gente vai pra cena, ela pula, ela se apresenta também. Ainda mais como a gente se coloca no Cidade Correria. A gente se coloca afirmando este lugar. A gente se afirma neste lugar mesmo. A gente ri disso. É debochado. É risível. A gente ri disso tudo. Acho que isso pode ser uma coisa nova. Atores pretos, que se colocam em cena e riem disso, é novo. Porque a gente vê uma revolta. Não a gente vê. Mas a gente espera revolta, a gente um apontar, um dedo na cara. Mas as pessoas não esperam a gente fazendo parte do corpo da cidade e, tipo assim, estamos aqui e vamos rir disso aqui. "E aí, vamos falar disso aqui?". Então, isso é importante. A gente se colocar de uma outra forma nesse palco.

Apêndice VII

Entrevista com o ator Hugo Bernardo Souza concedida a mim, em 26/09/2019, no campus da Praia Vermelha, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GABRIEL (G): Qual a origem do Cidade Correria e do Coletivo Bonobando?

HUGO BERNARDO (H): É longo, né? Eu fazia parte de um grupo de teatro, o "Teatro da Laje", que junto com a Arena, da Vila Cruzeiro, na Penha, escreveram um edital para um processo de Residência Artística. Um processo de Residência Artística que eram dez meses de aperfeiçoamento, de melhoria na qualidade artística. Tinha aula de bufonaria, aula de canto, aula de corpo, performance. E foi isso. No momento em que a gente escreveu, o grupo estava sólido, estava junto ainda, coeso. Só que teve um problema, uma crise interna no "Teatro da Laje" e metade do grupo saiu. Ficou a outra metade. E o processo de residência foram para dez bolsas. Então, cinco pessoas ainda precisaram entrar para participar deste processo. Aí, foi quando o "Teatro da Laje" junto com a Arena Carioca Dicró abriu uma seleção para chamar novos artistas e mandou para um monte de grupos do Rio de Janeiro. Mais favelas. Complexo do Alemão, Cidade de Deus... E fez essa seleção lá na Arena. Foi quando entraram cinco pessoas. Só que a outra metade do "Teatro da Laje" não gostava que utilizasse da identidade do "Teatro da Laje" como Residência Artística. Então, foi preciso que criasse uma nova identidade para aquela parada que estava acontecendo, para aquela residência. Foi quando surgiu o Bonobando. E o Bonobando, na verdade, não seria um grupo a priori. Ele começou sendo uma junção de vários artistas do Rio de Janeiro. Tipo, uma rede de artistas trabalhando junto, com objetivos diferentes, mas se aperfeiçoando artisticamente e tudo mais. Foi quando surgiu o Coletivo Bonobando. O primeiro ano foi isso: atividades buscando trabalhar o ator, o corpo do ator, a voz do ator, a presença do ator. No segundo ano, a gente precisaria montar um espetáculo, ter um produto. Foi em 2015. Foi quando surgiu o Cidade Correria. Então, tinha todo aquele acúmulo de 2014 de preparação, de aprimoramento. Em 2015, a gente começou fortalecendo isso com algumas oficinas. E a gente começou a trabalhar alguns contos. Teve Mia Couto, "A última chuva do prisioneiro". Provavelmente, o Lucas vai falar sobre ele. "O bebê de tarlatana rosa", do João do Rio. E mais, trabalhamos nossa individualidade. O poder da performance. A gente tentava falar sobre a gente. Só que falar sobre nós mesmos, a maioria sendo moradores de favela, caía num autobiográfico frágil. Eram as repressões policiais. Era o caminho difícil até a Arena. A falta de grana para viver. Ninguém tinha uma experiência de ter um dinheiro, uma renda mensal para viver da arte. Todo mundo tinha que fazer um "correr" por fora. E a arte

era o hobby. Nunca foi profissional. E foi assim que surgiu. Então, ficava num autobiográfico um pouco frágil. Sabe? A gente entrava em cena e caía no lamento, caía na tristeza. Aí, foi quando a Dri e o Lucas começaram a falar sobre o poder do palhaço. De rir de si mesmo. De rir da própria tragédia. De rir da própria sofrência, no caso. E foi como surgiu o lance da tribo: "qual tribo você pertence?", "o que essa tribo tem para falar da gente?", "qual a sua história de vida para a gente poder acrescentar?". E nesse acúmulo surgiu o Cidade Correria, que são vários olhares individuais de uma Cidade. Que pode se juntar e se tornar um olhar coletivo. Tem momentos que não são tão coletivos assim. Foi assim que foi surgindo o processo de Cidade Correria.

G: Como é essa questão com autobiográfico frágil, com uma narrativa que caía num lugar terapêutico?

H: É muito complicado, porque o teatro é uma válvula de escape. Às vezes, a gente traz nossas vivências acumuladas e ali é uma lente de aumento. Você pisa naquele sentimento de tristeza e vai. Tem pessoas te observando. Talvez esse seria o nosso maior medo naquele processo onde a gente falava do indivíduo, né?

G: E vocês acabaram debochando disso deste teatro autobiográfico logo de cara com a cena do Igor.

H: Logo de cara!

G: Eu queria que você falasse um pouco mais da utilização dessas experiências pessoas de vocês no processo. Talvez algum exemplo. Qual a sua percepção dessa utilização?

H: Eu vou falar sobre mim. Aquela cena "Ruas e Vuelas", onde eu sou o apresentador, foi uma parada que eu passei. Eu estava voltando de uma oficina que eu fazia na Arena, num momento em que a Vila Cruzeiro estava em guerra. Era UPP versus facção o tempo todo. Então, a gente tinha toque de recolher: dez horas era todo mundo em casa. E eu saí da oficina da oficina tarde. E da Arena até minha casa é um percurso. Eu estava caminhando pelo percurso normal, só que nesse dia, eu tive que desviar do meu percurso porque estava tendo tiro em um determinado lugar. Quando eu virei em um dos becos da favela que deixa perto da minha casa, tinham 12 policiais. E eles perguntaram de onde eu estava vindo e para onde eu estava indo. Eu respondi que eu estava vindo da Arena, fazendo aula de teatro. Mas, daí eles vieram: "agora preto é artista?". Só que colocar isso em cena, cá num lugar muito.... Que é necessário que seja falado sobre essa repressão policial no negro, favelado. Sobre essa distância que fazem do negro-favelado artista. É necessário ser falado. Só que cai num lugar que tem muitas pessoas que já falam. Então, como brincar com isso? Como subverter isso? Tinha essa atividade no "Teatro da Laje" que era o "Ruas e Vuelas", que era em uma outra tensão. Ruas e vuelas, as pessoas

percorrendo e o policial indo atrás. Mas, quais são as outras armadilhas não tão, assim, "esclarecidas", como é um policial, que tentam prender um negro? É a apresentadora de um programa de periferia, é a escola doutrinando. Então, a gente tentou mudar isso e jogar com o cômico, com a bufonaria, com a palhaçaria. De um histórico que foi triste para mim, é um trauma meu, tentar botar em cena de um outro jeito. Que as pessoas vão se identificar, talvez. E a figura do policial aparece, de uma certa forma. Mas a gente tenta quebrar também no final: o policial tem atração por nós, tá (sic) ligado? É esse lado que a gente tentou buscar para desconstruir.

G: E essa coisa do trauma, como é para você levar para a cena e trabalhar essa questão dentro da bufonaria, de rir dessa situação traumática?

H: É... Não foi tão rápido assim. Eu já tinha feito essa cena. Quando eu construí essa cena, ela era para ser pesada. Foi no primeiro ano de residência. No final do ano, a gente fez uma mostra de processo, que cada um apresentava algumas cenas que foi construindo. E eu construí essa cena e, no final do ano, eu apresentei. E era pesada. Era um policial rindo da minha condição de negro ator. E, o tempo todo, era neste estilo. Então, como eu fui repetindo, repetindo, repetindo, foi se esvaziando aquilo. Chegou um momento que eu já consegui entender aquela parada numa outra situação, menos traumatizante para mim, menos pesada. Foi assim que a gente conseguiu desmontar aquilo que era tão pesado para mim, tão forte, daquela afronta deles comigo para um lado mais cômico. E eu não faço o personagem que é o perseguido. Também tira um pouco de mim essa tensão, me desloca. Eu estou narrando a parada. Estou observando a parada de fora. E chega um momento da cena que eu falo: "Agora ferrou!". É um momento que eu saio de cena e, aí, é com ele. É escoto né? Eu saindo, deixando um outro irmão no afrente, mas eu estou fora desse lugar que foi traumatizante para mim.

G: E você percebe estratégias de ficcionalização destas narrativas, de tornar essas narrativas ficcionais?

H: Acho que a gente utilizou muito deste caminho da bufonaria. A maioria das cenas são da bufonaria. De tentar se deslocar, de sair deste lugar. De não tentar eu, Hugo, ator viver aquilo. De criar um personagem para estar representando aquilo que eu passei. É um lugar de eu me desmontar e está contando uma vivência minha. É um lugar de eu estar de fora narrando. A Vanessa também faz muito isso na cena dela, porque ela viveu isso de ver uma pessoa morta e um familiar da pessoa se desmontando. E ela narra a história de longe. A gente sempre tenta se descolar deste lugar da vivência e criar um personagem. Ela cria uma criança narrando. E eu crio um apresentador narrando a situação. E brinca com essa situação que, na verdade, é traumática.

G: No seu artigo, você fala muito dos tensionamento entre os deslocamentos, os territórios da cidade e as subjetividades. Me interessa escutar você falando um pouco mais sobre isso.

H: No artigo, eu separei em três pontos. O primeiro é o nosso deslocamento como morador da Vila Cruzeiro para um lugar que é ocupado pela UPP. Nós moradores, a gente tem muita repulsa, muita recusa sobre os policiais, porque eles não têm um tratamento de respeito com os moradores. Então, o ambiente da Arena Carioca Dicró, que é cultural, estar situado próximo de uma unidade de polícia pacificadora, que não tem nada de paz, já é uma afronta para a gente. A gente adentrar naquele território. Só que a gente tem a fuga de cima. A gente conhece o território, a gente sabe que por cima dá para chegar na Arena sem passar por eles. E não que a gente esteja devendo alguma coisa. Nem é essa questão. Mas, tipo, o olhar deles sobre a gente já causa um medo. Então essa circulação da gente para chegar na Arena, às vezes, era impedida porque eles estavam pelo caminho de cima dando tiro lá para dentro da favela. Tinha um caveirão passando no nosso percurso. E era sempre muito traumatizante chegar na sala de ensaio. Muitas vezes, a gente estava atravessado por tudo aquilo que a gente viveu, né? Eu moro numa rua que em cima é a UPP, a outra sede da UPP e, embaixo, é uma boca de fumo. Então, eu estou no fogo cruzado. Eu estou no fogo cruzado sempre. Muitas vezes, eu não conseguia chegar na sala de ensaio por causa disso. O segundo é o pessoal que mora no Centro-Zona Sul entrando no meu território. Porque ali é Penha, é favela, é Vila Cruzeiro. Está um pouco mais distante do cerne, do centro nervoso do tiroteio, da luta contra o tráfico e tudo mais, mas é favela ainda. Então, como é o olhar dessas pessoas sobre o território, sobre as pessoas que ali existem. Porque a gente vê que... O Lucas já tinha estado lá, porque ele participou de uma colônia de férias assim que teve a pacificação. Ele esteve lá. Dri ainda não tinha estado. Então, é interessante observar qual o olhar que ela chega. E foi muito importante ela ter chegado desarmada. Ela chegou desarmada. Não chegou tipo: "Vim trazer cultura para esses 'faveladinhos'". Acho que isso foi muito importante no processo. Ela foi para escutar de artista para artista. É um negócio que eu resalto muito no meu artigo que é isso: essa chegada deles como dois artistas se encontrando; um grupo de artistas se encontrando e querendo fazer um trabalho. Querendo artisticamente se entender. E terceira são as pessoas de outras favelas, né? Adentrando num território de favela. Tem uma luta entre facções que deixa as pessoas meio acuadas de entrar em um novo território. Eu moro na Vila Cruzeiro e, quando eu vou no Complexo do Alemão, é a mesma facção, mas eu tenho medo das pessoas quererem me questionar: "de onde que você veio?" E eu falar e eles não acreditarem. Tem esse trauma porque sabe os perigos da facção. Então, quando junta toda essa circulação na cidade, outras favelas, centro, zona sul, em um território, qual é o caldo que dá? Sabe? Eu acho que isso é uma parada

que deixa potente o nosso trabalho. São várias escutas de diferentes espaços tentando se entender. Tentado conversar, dialogar. E qual o tipo, qual é o jeito, qual é a minha linguagem artística? Qual a sua linguagem artística? Vamos encontrar uma linguagem em comum? Um lugar em comum? Acho que é muito isso.

G: E você acha que esse agenciamento rolava no modo de produção? Não apenas na criação, mas também no modo de produção?

H: Eu achei que não seria possível, num primeiro momento. Eu estava acostumado a trabalhar com meus amigos do "Teatro da Laje", todos da mesma favela, todos com a mesma vivência parecida. O "Teatro da Laje" era muito ligado à zoação. A linguagem era essa: era a da zoação. A gente zoando de nós mesmos. A bufonaria não explicada. Não entendida. A gente não entendia esse lance da bufonaria. E quando chegam pessoas com outras linguagens, com outras vivências, eu falei: "cara, não vai colar!". Vai ser choque, choque, choque, choque... E rolou! E isso me deixou impressionado. Talvez essa seja uma das potências do Bonobando. O encontro de várias linguagens.

G: Essa questão da identidade do grupo ter sido formado por pessoas vindo de comunidades diferentes.... Essa questão da identidade: como questionar esse rótulo que costuma ser colocado como teatro de periferia e, ao mesmo tempo, se apropriar disso em um lugar potente? Como você enxerga isso?

H: É complicado. É outro fato complicado, né? Eu acho que assim: a recepção, no primeiro momento, das pessoas, elas chegam para observar um teatro feito por periféricos, né? Mas, é uma parada que o Patrick sempre fala muito... que é uma parada que eu peguei para mim... que é tipo: a gente é artista, negro e periférico, mas é a gente quer ser entendido como artista. Não precisa.... Já está na cara que eu sou artista e negro. Tá (sic) ligado? Mas eu sou artista. O princípio de tudo é artista. Então, quando a gente chega em algum lugar, a gente percebe esse olhar do tipo: "ah, é um teatro de periferia", "um teatro de negro". Mas tem um lugar potente aí de tentar entender que a gente é artista antes de tudo isso. Sabe? E é isso, né?

G: Eu tenho tentando pensar, olhando Cidade Correria e esse terceiro capítulo da dissertação, a partir de uma pergunta que a Adriana faz no artigo dela. Ela se pergunta se existiria uma cena urgente, que ganha potência por ser feita por determinados corpos e não por outros. E eu tenho entendido esses corpos como aqueles corpos que estão historicamente excluídos dos espaços, sendo a cena uma delas. E, daí, tem um outro autor que é o José Fernando, diretor de teatro lá de São Paulo, que ele trabalha muito com um grupo chamado "Os Crespos", que fala que quando um corpo branco está na cena, ele se mistura "naturalmente" com a cena. Como se a

cena sempre pertencesse a ele e ele a cena. E quando os corpos negros assumem a cena, mesmo sem falarem nada, eles já impõem a pergunta: que cena é esta?

H: Foda! Potente demais.

G: E essa uma questão que tem me interessado dentro da pesquisa, no sentido de que só a presença de vocês na cena já produz outros imaginários. Como você vê isso?

H: Acho "potência" essa fala dele. Porque é isso: no imaginário das pessoas, quem vive de arte e cultura são os brancos. Porque o preto está correndo atrás, atrás do seu trabalho, do seu sustento e, então, não tem tempo para criar. E quando.... Eu vejo que foi muito importante nossa circulação por teatros da Zona Sul, tipo Sérgio Porto, Teatro Ipanema. Porque é um lugar que antes não era ocupado por nós. Então, o impacto inicial dos nossos corpos... os nossos corpos já falam demais mesmo. Já transmitem. E o mais importante é que Cidade Correria tem uma construção que as pessoas reconhecem várias linguagens. Tipo, a bufonaria, vê um pouco da máscara balinesa. Que é um estudo que não é, normalmente, feito por pessoas que moram na periferia, que tem um grupo de teatro. Então, esse processo de residência foi muito importante para a gente poder participar de outros processos de formação. Sabe? O teatro favelado, o teatro periférico, o teatro negro construindo potentemente e fortalecido e tendo as mesmas oportunidades de formação, de um teatro de qualidade. E tem uma parada que o Bonobando fez e, isso entra dentro da minha pesquisa, que a gente apresentou Zona Sul, mas a gente com esse teatro para dentro da favela. A gente fez Ocupa Escola dentro das favelas. A gente fez apresentação em várias lajes da Vila Cruzeiro. Outras favelas. Porque, tipo, a gente trabalhou, trabalhou... e a gente é da favela... trabalhou, trabalhou para mostra teatro para a Zona Sul sim. Mas também merecemos um teatro de qualidade nós mesmos. Então, vamos voltar para a favela, mostrar para a favela que eles também podem ter acesso a teatro. Vamos levar teatro de qualidade para os nossos, né? Vamos nós mesmos fortalecidos, para eles notarem que nós mesmos podemos fazer esse teatro de qualidade e rodar pela Zona Sul ou rodar por aqui. Cidade é nossa, sabe? É isso. A gente ocupar espaços não anteriormente ocupados.

G: E você vê diferença de recepção nestes diferentes lugares de apresentação?

H: Sim. Não deveria, sabe? E, às vezes, também fica num lugar de tipo: "ah, eu vou achar legalzinho, porque é um pessoal que venceu o tráfico, venceu a condição de virar bandido". Não é, mano! A gente quer crítica artística, a gente quer uma construção artística. A gente quer que venham conversar com a gente de artista para artista. Não esse lugar do "faveladinho" que entendeu que cultura pode salvar a vida dele...

G: Que é uma parada que vocês criticam logo naquela primeira cena do Igor, né?

H: Na primeira cena. E a gente bateu muito nesta tecla com o Igor, porque estava chegando num lugar em que as pessoas estava entendendo que era... A gente quer debochar daquela história, daquela cena inicial. E é isso. As pessoas: "poxa, que tristeza a cena do Igor..." Cara, escroto, mano.

G: E vocês debocham ali tanto deste tipo de narrativa que se impõe sobre os atores que moram em periferia, como da própria linguagem autobiográfica. E vocês estão o tempo todo rindo dos estereótipos né? Nas cenas Ruas e Vuelas, no final, quando ele vai fazer o strip-tease com os estereótipos...

H: O gari.... As profissões marcadas para serem dos negros. A faxineira, o gari. E ele que é o artista.

G: Outra questão que a Adriana fala no artigo dela, é sobre o texto "Eu sou a Cidade Correria". Ela afirma que lendo aquele texto em voz alta, ela sente um estranhamento, como se aquele texto não tivesse com ela a potência que tem com o Patrick ou com qualquer um de vocês lendo. Exatamente por causa dessa ideia de uma dramaturgia que ganha potência porque está relacionada a determinados corpos e não de outros.

H: Real. Aquele texto é muito impactante né? Os textos que a gente produziu foram sempre... eu não lembro o nome... mas, tipo uma escrita automática, que você não tira a mão do papel e você vai escrevendo sobre todos os processos. E o Thiago Florêncio, muito inteligente, vai amarrando tudo isso e costurando e acrescentando algumas coisas. Então, são nossas vivências escritas em um papel, com toda a fantasia do Thiago. O Thiago sobre usar das nossas vivências. Corpos negros escrevendo sobre nossas realidades. Foram amarradas. Então, é um estranhamento normal de um corpo branco, que não viveu toda aquela situação, ao dizer aquele texto. E a Adriana é muito inteligente ao entender isso. Lugar de fala.

G: A Vanessa me disse de uma pergunta chave de criação, que foi: "O que me move?". Você tem um exemplo de algo que foi importante para direcionar a criação a partir de questões vivenciais de vocês?

H: O lance da tribo, que a Adriana levou para a gente. Com que tribo você se identifica? Qual a contribuição desta tribo no mundo? Qual são os costumes de vocês? Então tem muito meu ali na cena, sabe? Tem muito da Vanessa que é a pegada da criança. Tem muito do Igor que gosta de dança, que gosta de brincar com esse lance das profissões, de fazer curso. Eu acho que uma questão, uma proposição da direção que moveu a gente, assim, foi esse lance da tribo, da identidade.

G: E qual foi a sua?

H: A minha foi a tribo dos Pobres Soberbos. Por isso, eu que faço a brincadeira dos Ruas e Vielas. Eu só chamo pessoal que é pobre soberbo. Que tem o lance do pobre decaído, com roupa toda rasgada, que não tem dinheiro para nada.... Pô, eu tô (sic) aí. Trabalhando para arranjar um dinheiro para comprar uma roupa de marca. E é isso! Isso já foi desconstruído há muito tempo. E as pessoas ainda tem essa barreira aí. Vambora (sic) acabar com isso, mano. É óbvio que a gente tem várias carências. Mas não é esse lugar que a gente quer sempre ficar falando. Das cicatrizes. Cicatrizes tiram nossos protagonismos como pessoa. Ficar falando só das nossas cicatrizes e das nossas feridas. Vamos colocar nisso num lugar potente, criar isso de um outro jeito.

G: E você lembra de outras tribos do pessoal?

H: A tribo da Jardila. A Jardila é que faz a chuva no final, né? Foi a tribo das Guetes. São as piriguetes e estão sempre saindo.... Comendo batata maluca, que é uma refeição típica da favela, que é uma batata com um monte de coisa em cima. Acho que a tribo da Livia foi alguma coisa de África, porque a gente chama a Livia... a Livia é a mais ancestral, mais ligada a ancestralidade e turbante. Ela fazia turbante em todos nós, que só podia entrar na casa dela quem estivesse de turbante, quem tivesse com símbolos africanos de resistência e tudo mais. Teve a tribo da Dani. Dani é quem faz a cidade que a gente monta, né? A tribo da Dani foi das Roqueirinhas, que é roqueira, mas também não é. Que fica se fantasiando de roqueira para bancar alguma coisa, mas.... As que eu lembro foram essas.

G: E aí vocês, a partir disso, traziam os elementos para criar os figurinos e o bufão?

H: A gente tinha que levar a história, o nome da tribo, alimentação da tribo e um ritual da tribo. Meu ritual era, tipo, a gente não tem um dinheiro para comprar roupa original da Nike que é 200 reais, mas a gente pode pegar uma falsa e costurar uma etiqueta em outra camisa. Então, meu ritual foi todo em torno disso. O pobre que quer um cordão, quer usar um cordão de ouro, vai parcelar de 12 vezes. Só quer andar com gente que está com relógio. Mas o relógio todo ali primeira linha. É nessa *vibe* que eu trabalhei. Foi em cima disso.

G: E o processo das derivas com o Thiago Florêncio? Qual sua percepção delas dialogando com o processo de criação e com as narrativas?

H: Foi de ferida, sabe? Visitar alguns lugares. Acho que é um outro olhar sobre o lugar. O software marca alguns pontos aleatórios dentro do lugar, né? E você chega naquele lugar que era um caminho meu, um percurso meu e eu nunca dei importância. Talvez naquele lugar, tem uma parada que tem uma história a ser contada. É um objeto que tem uma história. Um dos meus objetos foi uma bicicleta amarrada a correntes. E depois que a gente faz esse processo, a gente faz uma escrita sobre o que a gente identificou, o que chamou a atenção. E foi num

momento que estava tendo tiroteio na favela, quando eu passei por este lugar. E todas as rotas que eu fazia para chegar na Arena estavam bloqueadas. Quando eu olhei a bicicleta amarrada na corrente, eu me questioneei quem está preso, afinal? Aquele objeto ou serei eu que estou preso, que não consigo me mover, não consigo circular para fazer meu trabalho, para estar com meus amigos produzindo. Então, essa criação de diálogos, de narrativas em torno de objetos, em torno de lugares foi importante para a gente em Cidade Correria, neste lugar de cada um estar levando sua narrativa e construir estes vários lugares costurados para fazer uma narrativa geral.

G: E a sua pesquisa é com a Adriana, né? Fala um pouquinho dela...

H: É com a Adriana. Então, o Bonobando é o objeto de pesquisa e eu fico fazendo construção do Bonobando: como a gente se entende? Como a gente se produz? Se a gente trabalha de forma horizontal? Como foi a conquista deste espaço horizontal? Está fluindo este espaço horizontal? Porque todos nós começamos... essa uma parada que já está elaborada... todos nós fomos, eu, Patrick, Marcelo, a maioria das pessoas começaram em teatro de grupo, onde a figura de um professor era o diretor, era quem dava as rédeas de todo o processo. Então, como que agora a gente faz para transformar, tipo... A Adriana e o Lucas estão dirigindo Cidade Correria. Mas como a gente desconstrói isso em outro espetáculo? A Adriana e o Lucas são atores e eu, Hugo, sou diretor deles. Como que eu posso propor uma parada e todas as pessoas: "ah, vamos debater sobre isso." Não é uma imposição. É todo mundo em conversa tentando entender um lugar em comum. Minha pesquisa é mais neste processo de construção coletiva.

Apêndice VIII

Entrevista com o diretor Lucas Oradovschi concedida a mim, em 30/09/2019, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Gabriel Moraes: Pra começar, vou te fazer uma pergunta que eu fiz nas outras entrevistas. Como surge o Coletivo Bonobando e o espetáculo Cidade Correria?

Lucas Oradovschi: Pra ver se está batendo, né? É, o Bonobando surgiu em um contexto bem específico de um projeto que um grupo de teatro, lá da Vila Cruzeiro que tem bastante tempo de trajetória, o Teatro da Laje... Eles fizeram uma parceria com o Observatório de Favelas e ganharam um edital de fomento. O terceiro anterior ao calote. 2014... 2013, para executar em 2014. Essa parceria concebeu o projeto em um formato de residência artística para os atores do Teatro da Laje. E aí, o grupo estava passando por uns problemas e teve um racha momentos antes de começar a ser executado o projeto e metade do elenco do Teatro da Laje saiu, foi embora, se desligou do grupo. Então ficaram seis. Eram doze vagas iniciais. Tinha orçamento pra ajuda de custo pra dez meses de trabalho pra doze atores. Seria um processo de especialização, né? De aprofundamento do trabalho no elenco do Teatro da Laje. Aí, eu fui convidado pra fazer assistência de direção do Veríssimo, diretor do Teatro da Laje, que seria o diretor da residência, que conduziria esse processo todo. A Adriana entrou, acho, que logo em seguida, pra dar um apoio na parte da dramaturgia. E aí, a gente teve que abrir vagas. Essas seis vagas a gente abriu e fez uma seleção. Uma coisa assim... A gente estava ali dentro de uma estrutura pré-determinada, onde eu, particularmente, não concordava com muitas coisas... Inclusive com esse formato de se abrir testes para atores de várias partes da cidade, avaliar. A gente acabou discutindo isso e consegui transformar em um mês de avaliação. Recebemos uma galera de várias partes da cidade. Todos com trajetória no teatro, apesar de jovens. Com faixas etárias diferentes, desde 18, 19, 20, uma galera com 27, 28. Fizemos um mês de trabalho e tivemos essa tarefa inglória de escolher alguns para fazer parte da residência. Algumas outras figuras que estavam envolvidas quiseram continuar mesmo sem receber ajuda de custo. Então, a gente ficou com... Acho que éramos quatorze. E aí, a gente começou esse trabalho de dez meses de residência. Não tinha um resultado a se chegar, não tinha uma montagem a se fazer, era um processo formativo, experimentação artística mesmo. Tinha toda uma equipe de direção convidada por essas figuras que elaboraram o projeto. Por coincidência de agenda, eram os mesmos dias que eu e Adriana trabalhávamos juntos. E aí, a gente tinha, temos muitos interesses em comum. A gente já se conhecia, mas nunca tínhamos trabalhados juntos. Tivemos uma puta

afinidade. Tanto entre nós e com a galera. Foi uma coisa que teve uma amálgama ali. Nas relações de afeto, de trabalho, na vontade de fazer. Aí, o Bonobando surge neste contexto. Porque a gente não se reconhecia mais como Teatro da Laje. Teve um problema também jurídico, porque a galera que foi embora, era a galera também que tinha os direitos ao nome do grupo. Não era Teatro da Laje porque não podia nem usar mais Teatro da Laje pra divulgar porque tinha uma negociação a se fazer. Porque eles tinham realmente rompido, uma briga, enfim... Então, a gente não é Teatro da Laje, a gente é o que? Quem somos nós? E começamos a discutir nomes e entender também que formato éramos ali. E chegamos a essa ideia de um coletivo autônomo que envolvia artistas que estavam relacionados a trabalhos de outros grupos, de outros coletivos ou independentes. Essa tentativa de fazer um espaço, uma zona autônoma, temporária de trabalho. A gente não sabia exatamente o que ia acontecer dali pra frente. Aí, teve um segundo edital... Se não me engano, a gente preparou um projeto pro próximo edital do fomento, que seria 2014, para realizar em 2015, já com uma residência artística pro Teatro da Laje e do Bonobando, em parceria com o Observatório de Favelas, e ganhamos mais uma vez. E daí, esse projeto já tinha apontado uma montagem no final desse processo de dez meses. Então, seria sete meses de trabalho, de continuidade e três meses de montagem a partir de todo esse material acumulado de dez meses mais sete meses. Uma puta oportunidade. Uma última onda de financiamento público que a gente surfou aí... Nas vésperas dos Jogos Olímpicos, dinheiro entrando na cidade né? Teve uma postura também por muita pressão, por muita luta e não por outros motivos, do governo Paes de dar uma descentralizada no fomento. Pra contemplar projetos fora desse eixo centro-zona sul. E aí, no meio desse caminho, assumimos a direção, eu e a Adriana. A Mariana Mordente, que estava com a gente também, já tinha uma viagem articulada pro México pra passar um tempão, então ela ficou dando apoio só. O direto do Teatro da Laje passou a ser o coordenador da residência, um coordenador geral. Não estava mais na sala de trabalho. E aí, a gente caiu pra dentro. E oficialmente começamos a nos chamar Bonobando.

G: E por que montar o Cidade Correria neste formato depois de todo esse processo?

L: A gente passou por algumas propostas de possibilidade de caminho de motivos dramaturgicos. Mas as coisas não vingaram. Não iam vingando. E a gente estava impregnado pelo dia a dia de todos os integrantes ali da sala de trabalho. Então, eu e Adriana que vínhamos de Santa Tereza, Humaitá, tínhamos que cruzar a cidade, né? Penha nem é do outro lado. Mas, Avenida Brasil com todo o caos de obras desse projeto de mega eventos na cidade. E os meninos de diferentes favelas do Rio tendo que sair das favelas que moram, muitas vezes com operação, com um milhão de questões acontecendo, a Cidade em ebulição... E a gente se encontrava lá.

Então, essas histórias das trajetórias de cada um ficava muito latente. E a gente estava num lugar também muito doido. De uma camada, de uma potência política, de uma complexidade política muito grande. Porque a Arena da Penha é um aparelho do município que, se não me engano, foi inaugurada, no máximo, dois anos antes da gente começar a trabalhar. Não sei a data de cabeça, mas foi super recente. E que foi colocada no parque Ary Barroso, que é um parque enorme que tem na Penha. Um parque que historicamente as pessoas frequentavam, jogavam futebol, tinham quadras... A molecada do entorno todo ia lá se encontrar pra jogar bola. Várias quadras, campo. Construíram esse aparelho lá no meio deste parque, atrás de um quartel da UPP, do lado de uma UPA. De repente, a praça, em alguns anos, mudou completamente. Parou de ter uma vida social, né? Parou de participar do dia a dia das pessoas ali do entorno e passou a sediar um quartel da UPP. Esse projeto super contraditório e polêmico. E mega equivocado, a meu ver, do governo do estado do Rio. E era exatamente colado atrás da UPP. Então, a UPP... Tinha uma cantina na Arena Cultural e os soldados iam lá almoçar. Era uma extensão do quartel. Então, a gente trazia todas essas trajetórias. Todas essas discussões que vinham a partir dessas trajetórias se transformavam, se processavam em experimentação de cena. E a gente experimentava isso, muitas vezes, ao ar livre, espalhados pela arena; muitas vezes nesse contato direto com a tropa enorme de PM's com fuzil que ficavam lá. E aí, tinham várias complexidades também. Muitos desses policiais eram policiais que patrulhavam a Vila Cruzeiro, que é a favela onde morava, onde mora ainda boa parte do elenco. Então, eles conheciam os policiais. Eles tinham uma relação já de medo, de receio, de... E aí essa relação foi se tensionando. Tivemos momentos de mais tensão, assim. E aí com o genocídio do povo preto de favela. Toda hora alguém morria. O amigo de alguém morria. Primo de alguém morria. Conhecido de alguém morria. De uma certa maneira, a gente meio que foi empurrado pra discutir a cidade. Como é viver numa cidade do tamanho do Rio de Janeiro, na complexidade do Rio de Janeiro, com toda herança escravocrata, genocida, colonial, que a gente tem, a partir da perspectiva de jovens moradores de favela, em sua maioria, pretos e pretas. Então, foi daí. A gente começou a perceber que era isso mesmo. Era disso que a gente queria falar. Era esse material que aparecia e era disso que a gente, cada vez mais, precisava falar, né? Tinha uma urgência.

G: Isso já no primeiro ano, né?

L: Já no primeiro ano. Isso já começou no primeiro ano. A gente só foi confirmando e aprofundando.

G: E aí, como vocês foram trabalhando essas questões como processo, como mote de criação? Como você e a Adriana foram mobilizando isso?

L: É, nesse primeiro ano, tinha uma frente que eu formava com a Adriana, que a gente fez muitas experimentações em relação ao espaço na Arena. Muitas experimentações de trabalho de coro e corifeu. Sacamos que precisávamos trabalhar com um repertório mais de comicidade, bufonaria, de palhaçaria. Então, a gente já começou a lançar mão do que a gente tinha de instrumento nesse sentido. E a palhaçaria e a bufonaria vai muito nesse lugar de si, né? Sua perspectiva, seu olhar do mundo, suas críticas, sua leitura, sua lógica, né, de mundo. E, ao mesmo tempo, tinha um outro dia que a Mari estava formada com outra figura lá pra trabalhar... E a Mari, Mari Mordente, o campo de interesse dela era muito sobre a performance. Então, ela começou a botar pilha pra galera desenvolver pequenas performances individuais trazendo questões pessoais, inevitavelmente, né? Seus olhares, o que que estavam afim de trabalhar, o que que estavam afim de discutir, de provocar. Então, quando a gente chega no final deste primeiro ano, a gente tinha muitos materiais que, aparentemente, não se relacionavam diretamente, que tinham linguagens muito diferentes. E a gente entendeu que a gente precisava dar um tratamento, dar alguma costura nisso pra fazer uma apresentação, pra fazer uma mostragem do que a gente fez ao longo do ano para quem quisesse assistir. Familiares, convidados, amigos... Então, a gente se dividiu, cada um da equipe de direção pegava uma, duas ou três performances pessoas dessas e tentava comentar, desenvolver e potencializar. E, ao mesmo tempo, tinha muito trabalho de coro. Não consigo lembrar agora exatamente, mas o trabalho de coro tinha a coisa do bando, né? Tinha essa coisa de bando. Tinha uma experimentação que a gente fez, durante muito tempo... Bom, nessa experimentação de bando, a gente passou pelos bonobos, pelos símios... Daí, que vem a coisa do Bonobando. Passamos também por uma coisa... não lembro como a gente chamava... Mas era uma coisa de como se fosse bandos de moleques de rua. Tinha uma coisa de chegar sorrateiramente, espalhados, ir se comunicando e tomar de assalto aquele espaço, fazer alguma ação e sumir. Tinha esse caráter de assalto, de tomar de assalto. Fizemos em alguns eventos, fizemos nas ruas, em alguns lugares. A performance que chamava "Finge que nada tá acontecendo". Que já tinha uma crítica aí aos jogos, a todo o processo que a cidade estava vivendo, atropelando a população. Então, esse era o material. Quando a gente viu a gente já tinha um material que já era muito autobiográfico. Isso que a gente mostrou. Então, nesse momento, a gente sacou que tinha um material muito potente, mas também começou a rolar um questionamento dos próprios integrantes do elenco, né? Muito do Patrick, do Marcelo, do Thiago, da Lívia, principalmente, que eram os mais velhos... Que não queriam mais se limitar a esse lugar de ator preto de periferia. Eles entendiam que esse lugar, a priori, abria campo de trabalho, possibilidade, visibilidade, mas era um lugar que demarcava, que restringia, que rotulava, que não deixava

que eles tivessem muita mobilidade, né? Uma representação estática, né? E aí, a gente começou a sacar que estava nesse lugar por estar num lugar autobiográfico. Porque é isso, né? Uma galera que tem trajetórias muito impregnadas de violência. A gente vive numa cidade muito violenta. Todos, de uma certa maneira, vivem sob esse signo da violência, mas, especialmente, quem é morador de favela, quem é preto, quem tem aquela idade. São eles quem estão morrendo. Outro dia, um deles falou: "Cara, eu estava contando: cinquenta amigos meus morreram assassinados." Cinquenta! Então, está muito ligado a traumas pessoais essa autobiografia. Está muito ligado a questões pessoais ligadas a traumas. Então, isso já estava incomodando a gente de uma certa maneira. A gente estava achando lugar... a gente não via tanta potência política aí. A gente queria dar um salto. Transformar a coisa mais em poesia. Que seja violência mas poesia violenta. Que seja com ironia, sarcasmo, comicidade. Com ludicidade. E aí, a gente discutiu muito isso. Então, no segundo ano, a gente pediu ajuda para alguns amigos. Galera que trabalha com bufonaria, galera que trabalha com palhaço, comicidade. E fizemos umas rodadas de treinamento com essa galera. Fizemos um treinamento de máscaras balinesas, que eu conduzi. Convidei também algumas figuras que trabalham com máscara pra conduzir alguns dias. E aí, acho que a gente conseguiu dar esse salto. Eu não diria que é um espetáculo autobiográfico, mas, de uma certa maneira, ele partiu de um lugar autobiográfico sim.

G: Esse processo da bufonaria, da palhaçaria, de certa forma, opera um trabalho de ficcionalização dessas narrativas, né? Esse rir de si mesmo e rir dessa imagem que se espera do ator ou da atriz de periferia. E vocês abrem o espetáculo sacaneando este lugar.

L: Exatamente. O Cidade Correria... esse início todo de Cidade Correria e, de uma certa maneira, a peça toda, é um documental do que foi o processo. Como foi um processo muito longo, um processo de dezessete meses mais os três meses, vinte meses de processo, a gente passou por muitas coisas, né? Muitos caminhos, muitas derivas, muitos naufrágios. Muitas vezes, parecia que a coisa ia se desfazer, que não ia ter pra onde ir. Então, a gente acabou fazendo, principalmente o início do espetáculo tem bastante esse caráter. Essa discussão já aparece de cara, a primeira discussão. Esperam que a gente vai apresentar essa peça. A gente vai fazer uma peça. Então, tinha essa brincadeira: "galera, a gente tem que fazer uma peça foda! Se não, a gente não vai conseguir continuar, não vai dar liga". No final do ano, a gente já tinha notícia que não ia continuar mais no projeto... O projeto continuaria, mas sem a gente. A gente não teria mais aquele financiamento. Então, o Bonobando ia seguir um caminho independente. Então, a gente se olhava e falava: "a gente tem que fazer uma peça foda, pra gente ter liga e, quem sabe, continuar trabalhando juntos". Então, a gente optou por começar com essa discussão, que era a discussão que estava latente, né? Muito latente. E aí, fizemos uma

brincadeira, uma dinâmica que era: cada um preparava um texto contando a sua trajetória como "sujeito-ong". Era como a gente chamava. A gente vai pra um teatro no Centro e Zona Sul e quem é que vai assistir? Que que vão esperar da gente? Então, a gente pensou e fez isso, né? Essa dinâmica do "sujeito-ong". Cada um preparava sua... porque eles falavam disso já nesse lugar do rindo de si. O Patrick tinha um trabalho na primeira mostragem que a gente fez, que ele falava da formação dele em ONG's. "Eu fiz, eu participei de não sei o que, eu participei de não sei o que lá, eu participei..." Ele falava de toda a formação dele em ONG's, no Tablado, UNIRIO, CAL, Afroreggae, não sei que, parará, parará... E aí, cada um preparou... Nem era escrito. Cada um prepara e conta sua trajetória. A gente colocou um gravadorzinho debaixo da poltrona. Era uma poltrona que estava lá, uma poltrona vermelha, toda carcomida, velha, que depois virou cenário. Botei o celular gravando e cada um mandava. Depois, a gente pegou esse material todo, que era enorme, e fizemos uma edição, transformamos em um texto. Tinha um pouco... Não sei se chegou a ter um pouco de cada um... Mas, tinha bastante coisa de muitos. E aí, a gente traz essa primeira camada que é totalmente autobiográfica, que são depoimentos. Aí, claro, aí também tem os truques de cada um ali. Porque o Thiago começa a conta a história dele e vai já pra um lugar de fantasia, ali naquele primeiro momento, que não era a proposta ainda. Ele já traz. Ele fala que foi no programa do Luciano Huck, que a Suzana Vieira patrocinou a ONG que ele trabalhava... Então, isso também já ia se apontando. Era muito interessante porque a galera estava muito potente, muito sangue nos olhos mesmo, sabe? A gente fazia uma proposta simples e surpreendia muito como eles respondiam, sabe? Já apontava muitos caminhos interessantes. Então, tem esse momento em que estamos fazendo autobiografia, mas estamos definitivamente rindo de si. Satirizando isso.

G: Eu prefiro até usar o conceito de autoficção exatamente por causa disso. Porque, pra mim, a autobiografia traz essa ideia de olhar pra vida como ela foi e narrar tal como eu me formei como sujeito. E autoficção, eu entendo menos como esse olhar pro passado, mas como uma forma de construir novas possibilidades, de se produzir, de se construir. Isso me interessa muito mais na cena. O José Fernando Peixoto de Azevedo fala uma coisa que tem me ajudado a pensar não só a cena que trabalha com a presença de corpos negros, mas também uma cena com perspectiva feminista ou LGBT, trans... Ele fala que o corpo branco... e a gente poderia estender pro corpo masculino, hetero, cis... ele meio que se mistura a cena "naturalmente", como se um pertencesse a outra de modo "natural". E que a presença do corpo preto... e a gente pode abrir também para corpos não-majoritários... impõe só a presença, antes mesmo de falar algo, a pergunta de que cena é esta?

L: Total. Concordo. O fato do corpo preto estar em cena já traz uma densidade política de que é um corpo que está escapando ao que se espera desse corpo. É um corpo que está insurgindo contra uma lógica, contra o que se espera mesmo, né? Esses dias eu fui parar em uma festa de aniversário de uma diretora da Globo. No Rival. E aí, cheguei lá e estava tendo "Heavy Baile". Galera do Marcelinho, Mc Tchelin, sabe quem essa galera? Uma galera que está fazendo um tanto de festa. Fizeram o Rock in Rio agora. Uma galera preta. E o Marcelinho é do teatro. E aí, acabou o show, ele me viu e me chamou. A gente foi, no camarim, tomar uma cerveja. Ele fez Faculdade da Cidade, ele é da Cruzada, ali no Leblon. Fez Faculdade da Cidade, ganhou uma bolsa lá uma época, quando ainda existia a Faculdade da Cidade. Aí, ele se divertindo: "Aí, vários malucos aí, vários malucos da minha turma lá, que tiravam uma onda com minha cara lá, me olhavam de cima pra baixo, com certeza achavam que ia virar gari... Nada contra os garis, respeito pra caralho. Mas eu estava no palco, botando pra fudê (sic)!" Então, é isso, só desse corpo está ali em cima do palco, já tem uma densidade política que o corpo branco não vai ter, né?

G: A Adriana e o Florêncio se perguntam, no artigo deles, se existiria uma cena emergente que ganha potência exatamente por fazer com que alguns corpos específicos insurjam na cena, com dramaturgias específicas, que ganham potência exatamente porque são feitas por esses corpos.

L: É. Eu concordo. Eu concordo. Realmente, fazer o exercício de me imaginar falando este texto, chega a ser patético.

G: É exatamente este exercício que ela fala no texto dela. Que quando ela lê o texto do "Eu sou a Cidade Correria", parece estranho, que não cola.

L: Pois é. Mas, ao mesmo tempo, chega num lugar que é muito interessante mesmo. Que não é mais: é teatro, você pode viver o que você quiser. Pegar o texto que for que seu trabalho de ator vai dar conta daquilo. Não está mais neste pé. Realmente, o que você está falando, de onde você está falando?

G: O debate não parece estar mais apenas sobre técnica e qualidade de interpretação, né? No espetáculo "Luis Antonio-Gabriela", depois de sete anos de circulação, o ator cis que fazia a protagonista saiu e entrou uma atriz trans. Uma troca em completo diálogo e sintonia com esse debate. Eu me faço essa pergunta: parece que o olhar da análise, da crítica, não é mais se um é melhor do a outra ou a outra é melhor do que um. O debate, o processo de criação, a crítica passa por outras questões, né? O que que motiva, o que que impulsiona o processo de criação, né? Que talvez seja o debate que a gente pode fazer sobre "Gisberta" também. Não é sobre se o Lobianco é um bom ator ou se ele respeitando...

L: É. Essa é uma coisa que sempre me incomodou. Eu ouvi isso de pessoas, de colegas, atores e atrizes brancos, da zona sul, centro. Ao longo da minha trajetória. Nos últimos anos, eu não tenho mais escutado... "Meu sonho é montar não sei o que". "Ai, eu estou fazendo essa peça porque esse papel...". Mas e aí? O que isso atravessa as nossas questões hoje, né? Fica uma coisa em um campo muito dessa coisa técnica, de um virtuosista. Fica muito nesse campo de vaidade, de... Não se conecta com discussões que a gente tem tendo. Mas, enfim, acho que depois de 2013 também deu uma guinada que, de repente virou... Não fazer arte política é um problema. Todo mundo começou a fazer também. De uma certa maneira, é um processo interessante também.

G: Eu queria escutar você falando também da proposta das "tribos" que vocês utilizaram no processo de criação. O Hugo comentou um pouco, e eu queria te escutar também.

L: Esse processo foi uma parada que a Adriana levou, que parece que foi um aluno aqui, o Natã, que desenvolveu no processo de criação dele e, aí, ela sacou que isso pra gente ia ser... nessa pegada de a gente precisa descolar dessa autobiografia, talvez passar de uma autobiografia para uma autoficção. Precisa dar esse salto. E aí, ela falou: "pô, tem um exercício foda, que um aluno meu fez.". E aí, levou, propôs e a galera caiu pra dentro. E foi muito interessante, porque isso, realmente, virou uma camada que está presente no espetáculo, embora... O espetáculo... Como a gente teve esses vinte meses, a gente então tem muito material. E a gente olha hoje pro Cidade Correria e, de uma certa maneira, a gente conseguiu condensar muitos materiais. Então, são muitas coisas, tem muitas camadas. Então, o trabalho das tribos está muito ali, embora não esteja explicitamente. Mas, por exemplo, a figura do Hugo tem muita ligação... quer dizer, visualmente a composição dos figurinos... os figurinos foram entendidos como mascaramentos a partir desse exercício das tribos. Cada um tinha sua tribo e a Fabi Mimura olhou pra isso, ajudando eles a fazer uma composição. Mas, por exemplo, o do Hugo está muito ligado. Ele falou disso? Dos pobres soberbos?

G: Falou.

L: Falou. É...

G: Mas essa indicação das tribos... elas criam as tribos a partir de como eles se viam ou era uma coisa mais...

L: Era: "que tribo vocês fazem parte? Qual é a sua tribo? Ou uma das tribos que você entende que faz parte? Quais são os rituais dessa tribo? O que que se come? Quais são as relações?". Acho que era principalmente ritual. Como se veste? Eu não lembro exatamente... Tem uma maneira de se vestir e o ritual. Daí vem a oração lá dos pobres soberbos da cena "Ruas e Vuelas". E, eu não estou lembrando se tem algum que seja tão direto assim como do Hugo. Acho que o

Hugo é o que mais aparece. Mesmo assim não é muito, não é evidente. Não fica explícito pra quem assiste não.

G: Vem mais como processo mesmo né? De trabalhar com essas experiências de si, esses processos de autoficcionalizações mesmo, né?

L: E tem essa... ainda falando sobre o início da peça, neste lugar de escapar de uma representação que se espera daquele corpo... a cena do Igor do strip-tease também. Vai muito nessa pegada. Porque é exatamente isso né? "O que você espera que eu seja?". Trabalhar na construção, trabalhar como gari, trabalhar como PM, trabalhar como...

G: Ao mesmo tempo, dentro de uma dança totalmente sensualizada do strip-tease né? Trabalhando com esses estereótipos...

L: É. Exatamente. Porque é um corpo que é sempre ligado...

G: Que é também essa pergunta que o Hugo falou que o policial fez pra ele, né? "Ah, agora preto faz teatro também?". Que é aquilo que a gente estava falando lá...

L: Das trajetórias...

G: De quem está legitimado ou está autorizado a ocupar a cena, né? Uma coisa que eu queria agora voltar na nossa conversa é sobre o fato de vocês não trabalharem em cena com construção de uma imagem do tipo: "coitado desses caras!". Acho que vocês usam o sarcasmo e brincam com a própria linguagem autobiográfica, né? E isso me interessa. Porque está no processo de criação. Se produz autoficção. Mas, não necessariamente precisa que intromissão do eu. Porque eu acho que é um eu que é mais coletivo. Aqueles corpos dizem de todos os corpos que sofrem com o racismo, com a prática genocida, com a distribuição desigual da precariedade, que é demográfica, que tem cor, tem gênero, tem sexualidades específicas né? Depois, fui entendendo, lendo o artigo da Adriana, entendi que vocês começaram a trabalhar com as experiências autobiográficas, mas existia desde o início essa preocupação de não virar terapêutico, de não virar...

L: É. Nesse primeiro momento resvalava aí, né? Neste primeiro momento que era sobre os traumas pessoais, sobre as questões que cada um viveu diretamente. A gente acabava resvalando aí, mas a gente queria escapar mesmo.

G: Acho que aí dá o salto mesmo deste processo decolonial. Um dos saltos né? Que é produzir novas imagens né? Dar um olhar pra cidade em uma perspectiva que, normalmente, é silenciada, que nunca tem voz. Segundo é essa perspectiva sobre si mesmo. "Ruas e vielas" tem isso também né? É o pesquisador, é o cara da ONG, é o assistente social, é o apresentador de programa de favela, de periferia, e é o policial que está tentando capturar aquele corpo como objeto. E daí, você tira a oportunidade da pessoa ter voz, de ser sujeito...

L: Falou o pastor aí, mas o Marcelo dá um tom meio pastoral pro cientista. E aí, o início... mas, daí, o início, de repente, a gente não conseguiu alcançar exatamente o que a gente queria, porque o Igor faz de uma maneira que acaba ficando um pouco *non sense*, que também tem o seu valor, o seu charme e os seus significados, significâncias. Só que o nosso lugar era que aquele início da cena fosse alguém que chegasse e contasse olho no olho da plateia aqui, com toda a verdade do mundo. Que a plateia se emocionasse. E aí, cortar. Por isso que agora, nesse novo formato que a gente começou a experimentar, a gente passou... E isso foi já nesse novo formato Bonobando que se apontou, mas se interrompeu também... foi uma coisa que foi discutida ali, não foi eu, diretor decidir. Foi até uma coisa que surgiu até de um deles e propôs: "Vamos experimentar outra pessoa fazendo esse início?". Aí, discuti, discuti e: "A Livia faz!". Porque a Livia é mulher, é bissexual, é negra. A interseccionalidade em toda a sua potência. E aí, ela já fez com outra carga dramática. Mesmo essas palavras do frango frito, frango não sei o quê, frango com cara de Mickey. Mas, ela falou isso dando um peso. Acho que tem um caminho ali.

G: É muito louco porque, 2014 pra hoje, esse debate está em outro lugar, né? O próprio debate identitário.

L: O debate identitário está em outro lugar, o debate sobre a cidade está em outro lugar. É pré-golpe né? É pré-golpe... A gente ainda absorveu um pouco na época do golpe. Foi 2016, né? A gente fez 2017, a gente fez temporada e a gente absorveu um pouco da questão do golpe. Foi naquela cena da cirurgia. O Thiago faz umas referências assim... Mas nada... umas citações assim, sabe? Umas citações. E agora a gente está tentando olhar de um outro modo. A cirurgia... aquele corpo que está sendo operado na cirurgia pra passar por operações estéticas, na verdade, este corpo está morto e está num processo de ressuscitar este corpo e transformar ele... E assim, cada vez, radicalizar nas intervenções e na violência naquele corpo. Seria um Witzel, um Bolsonaro. Agora, realmente, a discussão é outra. Não é discussão sobre o que a cidade passou naquele processo de mega eventos. Agora é o que o país está passando nesse desmonte completo neoliberal. Então, a gente consegue vislumbrar que o espetáculo tem como dar respostas contundentes a esse contexto que a gente está vivendo e fazer valer essa coisa do brinquedo. Neste lugar da galera também... Como é um espetáculo que todo mundo ali domina, então tem um lugar de autonomia também na sala de trabalho. A gente foi discutir e a Vanessa, por exemplo, teve um dia... A Karla saiu. Aí tem uma fala que é... "Ah vamos fazer..." Aquela peça lá do Amok que eram todos atores negros. É... Salina. "Vamos fazer Salina!". Aí o Patrick: "Não dá. Lá todos os atores são pretos. A Karla é branca." Aí a Karla não está. E aí passou pra Vanessa. Aí, a Vanessa: "Não, peraí (sic). Branca é o caralho." Aí começou uma discussão. Ela: "Não vou falar!". "Mas é irônico." A gente tentando argumentar pra ver se ela...

G: Ela comentou isso na entrevista.

L: E aí, ela não e não e não e não. E mudou a parada. Mas, aí já nesse lugar de uma outra autonomia, de um outro entendimento e amadurecimento da coisa, assim.

G: E que aí é a coisa do autoficcional também né? Porque se não tivesse essa questão do autoficcional, se fosse apenas no lugar do teatro, digamos, convencional...

L: É, pega a fala e passa pro outro.

G: Pois é. "Eu sou atriz. Eu posso falar que eu sou branca." Eu posso assumir esse lugar que não sou eu, mas por isso que eu leio "Cidade Correria" neste lugar autoficcional. Porque está ali atravessando as camadas do espetáculo.

L: Exatamente. É. Ela não se reconhece nessa fala. "Essa fala não cabe na minha boca."

G: Exatamente porque diz não do personagem, né? Mas do...

L: Da trajetória.