

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES DRAMÁTICAS

NAIANY BRAGA

Autoficção: um trabalho de presentificação na peça “Por de Dentro”

Porto Alegre

2019

NAIANY BRAGA

Autoficção: um trabalho de presentificação na peça “Por de Dentro”

Trabalho de conclusão de curso apresentado como exigência parcial e obrigatória ao Departamento de Artes Dramáticas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do título de Bacharela em Teatro, com habilitação em Interpretação Teatral, sob a orientação da Prof^a. Dr^a.Luciana Éboli.

Porto Alegre

2019

Naiany Braga

Autoficção: um trabalho de presentificação na peça “Por de Dentro”

Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Teatro apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Teatro.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Luciana Morteo Éboli - UFRGS (orientadora)

Henrique Saidel – UFRGS

Patricia Leonardelli – UFRGS

Dedico a todas que vieram antes de mim e tornaram possível que meus pés pisassem as tábuas de um palco e que a minha boca falasse sem medo das coisas mais bonitas e terríveis que habitam dentro de mim. A todas vocês, meu mais sincero obrigada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO.....	10
A PEÇA “POR DE DENTRO”	13
MEMÓRIAS FICCIONALIZADAS	15
UMA TENTATIVA DE PRESENTIFICAR-SE	17
MEMÓRIAS E A POTÊNCIA DA PRESENTIFICAÇÃO	19
O ENCONTRO COM O OUTRO	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS	35

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Primeira Cena	20
Figura 2: Último momento antes do encontro com o mar	21
Figura 3: Cena do mar	22
Figura 4: Momento em que reconhece que precisa voltar para Minas	23
Figura 5: Momento do encontro com a mãe em Minas	24
Figura 6: Última cena : “ Duas skol beats”	25
Figura 7: Cena do avião	26
Figura 8: Desenhos infantis	27
Figura 9: Cena do abuso	28

RESUMO

Repensando o termo Autobiografia, Serge Doubrovsky criou em 1977 o termo autoficção. Com os escritos do filósofo francês, tornou-se tênue a linha entre realidade e ficção. A autoficção quebra com o pacto autobiográfico criado pelo também francês Philippe Lejeune. Para Lejeune só seria considerado um texto autobiográfico quando autor = narrador = personagem. O autor deveria assumir o compromisso com a verdade para que o leitor tivesse a certeza de que se trata da vida tal qual o autor coloca no texto. Doubrovsky chega defendendo a liberdade de um autor se aventurar a criar histórias em cima das suas próprias. Neste trabalho, temos como objetivo analisar a presença cênica que um trabalho autoficcional atinge. Usaremos para análise a peça “Por de Dentro”, apresentada no Departamento de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul, como exigência parcial para o título de bacharela em Teatro. Conclui-se que o público é parte fundamental para que essa presença seja alcançada e que ao colocar em cena as banalidades e cotidianices de uma vida comum, atriz e público se conectam e se encontram na humanidade presentes em cada um.

Palavras-chave: autoficção; autobiografia; teatro; presença; dramaturgia;

RESUMEN

Repensando el término autobiografía, Serge Doubrovsky creó en 1977 el término autoficción. Con los estudios del filósofo francés, se convirtió tenue la línea entre realidad y ficción. La autoficción rompe con el pacto autobiográfico cuando el autor = narrador = personaje. El autor debería asumir compromiso con la verdad para que el lector tuviera la certeza de que se trata de la vida como el autor lo pone en el texto. Doubrovsky llega defendiendo la libertad de un autor para aventurarse creando historias sobre sus propias. En este trabajo, tenemos como objetivo analizar la presencia escénica que un trabajo autoficcional alcanza. Utilizaremos para el análisis de la obra de teatro “Por de Dentro”, presentada en el Departamento de Arte Dramático de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para la titulación de Licenciada en Teatro. Se concluye que el público es parte fundamental para que se alcance la presencia y que al poner en escena las banalidades y cosas cotidianas de una vida común, actriz y público se conectan y se encuentran en la humanidad presente en cada uno.

Palabras-clave: autoficción; autobiografía; teatro; presencia; dramaturgia.

INTRODUÇÃO

No mundo existem 193 países e estima-se que em 2019 chegamos ao número de 7,7 bilhões de pessoas na Terra. A principal teoria quanto ao surgimento do planeta Terra é a teoria do Big Bang que, resumidamente, seria uma grande explosão que ocorreu a centenas de milhões de anos atrás. Depois dessa explosão, vidas começaram a surgir no planeta, e existiram durante milhões de anos, até ocorrer outra explosão e destruir essas primeiras formas de vida. Depois dessa destruição, novas vidas começaram a surgir, diferentes daquelas de antes. Espécies que foram evoluindo e se adaptando as novas condições do planeta.

No nosso processo evolutivo, nos deparamos com muitas explosões pelo caminho. Vamos nos apegar as mais recentes: Primeira e Segunda Guerra Mundial; Hiroshima; testes com bombas atômicas; Oriente Médio; guerras civis; torres gêmeas; Chile; Bolívia; Equador; ditaduras; ascensão da extrema direita no mundo; massacre indígena; massacre da população negra; aumento do número de mortes violentas sofrida pelas mulheres no Brasil; quarto país que mai mata LGBTQ+; cortes nas políticas de saúde, de educação, de dignidade humana, de humanidade. Cortes. Em um dia, uma facada, em outro, a presidência de uma nação, incêndio, vazamento de óleo, no outro, políticas que contribuem para matar vidas. Explosão. A vida parece ser uma eterna explosão. Morremos e nos reestruturamos e nos readaptamos e nos reacostumamos com as atuais condições do planeta para permanecermos vivos.

Diante de tanta explosão no mundo, diante de tanta coisa imensa acontecendo, por que alguém iria querer parar 55 minutos do seu dia para assistir uma peça de teatro? Uma peça que fala da vida daquela atriz, que sequer sabem quem seja? Esse trabalho busca analisar e pontuar a potência que a vida humana comum pode ter no meio de tanto macro. É a tentativa de mostrar que o micro ainda importa, que o micro, quando em contato com o outro, se torna macro. Através da peça “Por de Dentro”, trabalho de estágio em atuação de Naiany Agarb, do Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em que a atriz utiliza de suas próprias memórias como principal referência para construção do texto, vamos analisar qual o lugar de potência que uma peça autoficcional, ou de memórias ficcionalizadas, pode alcançar.

DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFICÇÃO

O termo autoficção foi criado por Serge Doubrovsky, filósofo francês, em 1977. O seu surgimento se deu a partir da necessidade de questionar e repensar o termo Autobiografia, discutida e definida por Philippe Lejeune, em 1975, em seu *Le Pacte Autobiographique* [O Pacto Autobiográfico]. Para Lejeune (2014, p.16 citado por PREUSSLER, 2018, p.13) autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Ou seja, coloca a autobiografia enquanto compromisso com a veracidade dos fatos, sem nenhuma distorção da realidade. Firma um trato com o leitor, em que ao ler uma obra autobiográfica se tenha certeza que aquilo que está lendo corresponde de fato com a vida daquele que a escreveu.

A esse trato, Philippe Lejeune chama de “Pacto Autobiográfico”. Um dos critérios principais para validar um texto como autobiográfico, de acordo com esse pacto, é o chamado princípio de identidade, em que autor, narrador e personagem principal possuem o mesmo nome. Desse modo, o estudioso francês coloca tanto a autobiografia quanto a biografia em um lugar que não podem estar passíveis de dúvida. O objetivo da autobiografia “não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não é o ‘efeito do real’, mas a imagem do real” (PREUSSLER, 2018, p.14). A proposta de Lejeune é que a autobiografia seja afastada do romance, ou seja, da ficção.

Dois anos após a publicação de “O Pacto Autobiográfico”, Serge Doubrovsky lança um livro intitulado “Fils”. É nesse livro que o termo autoficção aparece pela primeira vez, quando ele defende a liberdade de um autor se aventurar em suas próprias histórias, fugindo dos padrões romanescos, conforme a citação da capa de seu livro feita por Roberta Campos Preussler:

Autobiografia? Não, é um privilégio reservado aos importantes do mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em um belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se quisermos, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura a uma aventura da linguagem, fora do bom senso e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita anterior ou posterior à literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora partilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977: capa, citada por PREUSSLER, 2018, p.15)

Dessa maneira, Doubrovsky provoca seus leitores a encararem seus escritos como uma ficção de acontecimentos e fatos reais, surgindo assim o conceito de autoficção. Com o surgimento desse novo termo, uma linha tênue entre realidade e ficção é criada, fazendo com que tanto a autobiografia quanto a autoficção não tenham precisamente uma definição concreta. Conforme a afirmação do filósofo citada por Preussler “a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKY, 2014. p. 124 citada por PREUSSLER, 2018. p.16)

Mais tarde, o próprio criador do pacto autobiográfico reconhece a complexidade e a subjetividade daquilo que chamamos de verdade. Repensa as definições dos seus rigorosos termos e assume que “um autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre a sua vida, mas alguém que diz que diz a verdade” (2002 p.38 citada por PREUSSLER, 2018, p.16). Portanto, a ideia de autobiografia está intrinsecamente ligada à ideia de ficção, uma vez que estamos constantemente recriando a memória quando falamos/escrevemos sobre ela. As memórias também estão sujeitas às interferências internas e externas, podendo ser modificadas de acordo com essas interferências, assim como defende Doubrovsky

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção. (DOUBROVSKY, 2014. P1251-122 citado por PREUSSLER, 2018, p. 13)

Além das interferências internas e externas que a narradora de uma história/memória está sujeita, não podemos desconsiderar o fato de que o espectador dessas histórias/memórias também está sujeito a outras interferências. Ao ouvir o que o narrador está dizendo, automaticamente ele traduz aquelas histórias de maneira a trazê-las para o campo das suas experiências e vivências pessoais.

Dessa maneira, a memória não só é recriada por quem a compartilha, como também por quem a recebe, passando por três etapas de recriação. Na primeira etapa está a experiência real vivida pela narradora. Na segunda etapa, está a maneira como a narradora se recorda do que viveu, que já está ligado diretamente às experiências e vivências anteriores. Ou seja, quando a

narradora decide contar sobre determinada memória, ela já fez a seleção e o recorte, consciente ou inconscientemente, sobre aquilo que vai contar, determinando o que é significativo ou não, como defende Nelson Guerreiro:

Porque todas as pessoas projectam uma imagem particular de si próprias, mas raramente esta imagem coincide ou está de acordo com as percepções dos outros. Toda a gente carrega memórias do passado, mas geralmente elas são distorções selectivas da verdade. Toda a gente tem uma história de vida para contar, mas normalmente ela é mais próxima da ficção do que da realidade. (GUERREIRO, 2011, p.125)

Na terceira etapa, que diz respeito ao espectador, a história que foi anteriormente recriada pelo narrador, ganha nova recriação a medida que a espectadora recebe e decodifica o que está recebendo, de acordo com as suas próprias experiências. Como coloca Leydesdorff citado por Roberta Campos Preussler:

As palavras ditas pelo outro podem ter significado simbólico bem diferente e podem representar sentimentos muito diversos daqueles que pensamos que elas transmitem. As experiências da outra pessoa entrelaçam-se com as nossas durante a entrevista. Olhamos o outro, mas a impressão que absorvemos é, em parte, trabalho da nossa imaginação (...) Não somos a mesma pessoa que aquela que entrevistamos, nem temos o mesmo background. (LEYDESDORFF, 2000 p.73-74 apud PREUSLLER, 2018, p.27)

A PEÇA “POR DE DENTRO”

A peça “Por de Dentro” se trata de um monólogo interpretado por Naiany Agarb, também autora deste trabalho, e escrita pela dramaturga Vulpe Lisbôa. As apresentações ocorreram nos dias 17, 18 e 19 de outubro de 2019, na sala Alziro Azevedo. Fazendo parte da programação Mostra DAD, que é constituído pelas peças das alunas e dos alunos do último ano de graduação do curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Na peça, a atriz utiliza como referência suas próprias memórias para a construção da dramaturgia. Aborda assuntos como traumas, sonhos, medos, dúvidas, cotidianices da própria vida.

A ideia de apresentar um monólogo em que a vida pessoal da atriz fosse a principal referência surgiu a partir da urgência da mesma em se desnudar no palco, como nunca antes havia feito, nem mesmo na vida. Durante os anos de graduação, a então estudante de Teatro, fez justamente o caminho oposto do mostrar-se. Escondeu-se e tratou de ser invisível, sempre que foi possível, e quando não era possível, tratou de se encolher a tal ponto que não notassem sua presença. No livro “O Ator Invisível” (o título chamou a atenção da atriz não por acaso), Yoshi Oida confessa que ele também tinha esse apreço pela invisibilidade:

Agora posso ver que aquelas perucas e aquela maquiagem com as quais eu brincava eram apenas versões diferentes do inusitado saco preto que minha mãe tinha feito pra mim. Eram um meio de sumir. Um jeito de me esconder. Desaparecer na frente das pessoas, em vez de representar para elas. É evidente que eu não era invisível de verdade, mas o “eu” que os outros viam não era o “verdadeiro eu”. Através das máscaras e maquiagens, o “eu” se tornava invisível. (OIDA, 2007, p.17)

O livro “Homens Invisíveis: Relatos de uma humilhação social”, de Fernando Braga da Costa, consiste no relato do autor ao se vestir com uniforme de gari e ir trabalhar com profissionais da área. Essa experiência aconteceu durante sua pesquisa de campo para obtenção do título de doutor em psicologia social pela USP. Na tese apresentada por Costa surge o termo Invisibilidade Pública, “espécie de desaparecimento psicossocial de um homem em meio a outros homens” (2008, p.1). O termo, que agora é bastante conhecido no campo da psicologia, se refere a cidadãos que são socialmente invisíveis, seja pela indiferença ou pelo preconceito dos demais.

Pode-se levar em consideração alguns fatores para que essa invisibilidade ocorra: fatores culturais, sociais, econômicos, estéticos. Na experiência relatada por Costa, ele conta que, quando estava vestido com o uniforme de gari, seus colegas e professores não o reconheciam e sequer um bom dia lhes dirigiam. Muito diferente quando estava vestido com suas roupas cotidianas.

Importante pensar sobre um outro lugar de ocupação nessa invisibilidade social/pública. O lugar de quem se auto invisibiliza como recurso de sobrevivência. Pensando num contexto em que o Brasil é o quarto país que mais mata LGBT's no mundo, e o quinto país com maior número de violência contra mulheres. Como uma mulher, lésbica, conseguiria se manter viva neste país? E não se trata apenas de uma mulher que se invisibilizou, se trata de uma criança que aprendeu que a maneira de viver em paz era se tornando invisível. Uma capa de invisibilidade vestida durante boa parte da vida.

Não se trata de uma decisão consciente, mas algo que se torna tão naturalizado, apenas sendo percebida quando sentimos falta do olhar do outro. Essa questão de invisibilidade foi de extrema importância na decisão da atriz pela escolha do tema da peça. Assim como foi de extrema importância pelo desejo de trabalhar a presença cênica, discutida mais adiante.

A maneira que a atriz encontrou de desnudar-se foi mostrar tudo aquilo, ou uma parte de tudo, daquilo que ainda não havia compartilhado com ninguém. Como medos, que aos olhos dos outros podem parecer bobos. Como o medo de sapos, que assume sentir logo no início da peça. Até temas mais sérios, como o relato do abuso sofrido na infância.

O processo de construção do texto passou por algumas etapas até sua conclusão. Havia a dificuldade primeira de entender como o texto, escrito por uma pessoa que não a atriz, chegaria a esse lugar biográfico que ansiava. Como um pessoa outra, que não viveu aquilo que se quer falar sobre, poderia chegar a um resultado satisfatório? Como a dramaturga conseguiria abranger o texto de maneira convicta e satisfatória se tratando das memórias de outra pessoa?

MEMÓRIAS FICCIONALIZADAS

Na primeira etapa de construção do texto, a atriz selecionou em seus diários histórias que considerou relevantes para a dramaturga ler, a fim de que ela a conhecesse de maneira mais íntima e profunda. Quanto melhor a dramaturga conhecesse a atriz, mais verossímil seria o texto. Na segunda etapa, foi a vez de selecionar as memórias que seriam trabalhadas na dramaturgia. Novamente foram destacadas aquelas que a atriz considerava mais importantes e mais interessantes para serem contadas ao público e compartilhou-as com a dramaturga. Aqui se torna interessante evidenciar que, como vimos no capítulo anterior, a atriz selecionou as partes de sua vida que queria que a dramaturga conhecesse. Ou seja, parte da ficção já se iniciava muito antes das primeiras linhas do texto.

Eram muitas histórias e muitas memórias para serem contadas e não havia tempo hábil para a construção de um texto tão longo e depois para sua montagem teatral. Então se deu a terceira etapa da construção do texto. A atriz selecionou, dentre tudo o que havia mostrado para a dramaturga, elementos que considerava fundamentais que estivessem presentes na peça e foram eles: Minas Gerais, a mãe, o mar, a primeira vez que se apaixonou por uma mulher, a necessidade de partir. Um recorte do recorte que fez de suas memórias.

Partindo do princípio que no momento em que contamos para alguém sobre determinada memória, ela automaticamente já foi modificada pelos nossos filtros internos e externos e já se tornou em parte uma ficção. O que resta de real em uma dramaturgia onde as memórias foram ficcionalizadas por alguém que só conhece essas lembranças através dos recortes feitos pela atriz?

Na peça “Por de Dentro”, essa linha tênue entre realidade e ficção ganha camadas mais profundas, a partir do momento em que é escrito por outra pessoa que não a atriz. Quebrando dessa maneira com o que inicialmente era fundamental para Lejeune em uma autobiografia: Autor=Narrador=Personagem. Que a peça não se encaixa nessa autobiografia que Lejeune propõe é fato. Segundo a afirmação de Ricardo Augusto de Lima, em seu artigo “Relações entre autoficção e metateatro: um exemplo na dramaturgia brasileira”, “o pacto de referencialidade no teatro é que tudo no teatro é real e fictício ao mesmo tempo, de forma indistinguível” (2017,p.108). Sob esse ponto de vista, nenhuma peça teatral se encaixaria numa peça autobiográfica. Foi necessário e essencial para a criação e potência do texto, que a atriz abrisse

mão do desejo inicial de uma fidedignidade na dramaturgia. Mas será que “Por de Dentro” se encaixaria em uma autoficção?

“Auto” é um prefixo de origem grega que significa de/por si mesmo. Analisando a partir dessa perspectiva, a peça não se encaixaria dentro de uma autoficção. Apesar de ser as memórias da atriz, que foram recriadas no texto e depois no palco, foi escrita por outra pessoa que não quem está contando a história. Por outro lado, e ao mesmo tempo, não se pode dizer que não se trata de uma autoficção, já que foi a atriz quem selecionou e definiu quais elementos estariam presentes no texto. A atriz teve suas memórias ficcionalizadas. Primeiro por ela mesma e depois pela dramaturga, que estava livre para recriar as histórias que ouviu e leu, de acordo com o que pedisse sua criatividade.

A medida que as cenas foram ficando prontas, Vulpe Lisbôa entregava para a atriz, a fim de que o texto passasse pela aprovação da mesma. Essa foi a maneira que encontraram de que, mesmo sendo escrito por outra pessoa, o texto se tornasse o mais próximo possível do que era urgente para a atriz dizer. A atriz só não imaginava que surgiriam urgências que ela não sabia que carregava.

UMA TENTATIVA DE PRESENTIFICAR-SE

Está se tornando uma prática frequente no teatro contemporâneo peças que utilizam as memórias das atrizes e atores como dispositivo de criação. Também já se encontra, com certa facilidade, artigos e teses que se debruçam sobre a questão da autoficção, principalmente na literatura. Encontramos alguns nomes que se atentam as artes dramáticas e se colocam a analisar a potência cênica das atrizes e atores quando estes utilizam referências biográficas em seus trabalhos.

Potência cênica. Presença. São termos muito utilizados, almejados e problematizados pelos artistas das cenas. Muito se discute o que é essa tal de presença cênica. Mas como alcançá-la?

Presença cênica é explicada por muitos como “uma habilidade técnico-corporal e energética capaz de ‘prender’ a atenção do público”. Essa explicação foi dada por Renato Ferracini, em um artigo em que ele a utiliza justamente para em seguida criticá-la. Essa presença, sob esse ponto de vista, poderíamos colocar de forma resumida como uma tônus muscular potente. No entanto, há outros que defendem que a presença é a capacidade que um corpo tem de afetar e ser afetado por outros corpos, como afirma Peixoto Junior:

Fica evidente, portanto, que a virtude do corpo aqui se refere a sua possibilidade de afetar simultaneamente outros corpos, das mais diversas formas, e à possibilidade de também ser afetado por eles de inúmeras maneiras simultâneas. Pois o corpo é um indivíduo que se define tanto por seus agenciamentos internos de equilíbrio quanto pelas relações de composição que mantém com os demais corpos, sendo por eles alimentado, revitalizado e vice-versa. (PEIXOTO JUNIOR, 2013)

Pensando no conceito de presença, enquanto um corpo que intensifica sua tônus, afeta e é afetado por outros corpos, poderíamos dizer que para se conseguir essa presença basta ter um corpo? Um dos rituais mais conhecidos e praticado pela igreja católica é a eucaristia. A eucaristia é o momento da missa em que o corpo e o sangue de Jesus se presentifica através do vinho e da hóstia. A presença divina de Jesus se dá através desses dois símbolos instituídos pela igreja. Seus fiéis confiam firmemente que esse momento é de fato o momento em que Jesus se faz presente entre eles.

Analisando esse fenômeno em que, para os fiéis católicos, basta estes dois símbolos para que a presença de Jesus se dê entre eles, vamos considerar neste trabalho que presença vai muito além de apenas um corpo tonificado. Entende-se que nem sempre é o corpo físico que afeta outros corpos, é essa alguma coisa invisível, que não sabemos explicar ou sequer entender, mas que conecta atriz e público. Talvez estejamos falando da mesma coisa que Grotowski já falava em suas reflexões, que o teatro é essa força invisível que conecta público e atriz.

Renato Ferracini compartilha com o leitor, em seu artigo “A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas”, a experiência que viveu em sala de ensaio com o coreógrafo convidado para dirigir seu solo, Luis Ferron:

[...] depois dele ter realizado vários exercícios corporais intensivos e de longa duração, eu estava pronto, corpo pulsando, em trabalho. Depois disso, como meu corpo já “quente” ele me pede para parar no centro da sala e para minha surpresa solicita: - agora, por favor, solte tudo e pense em seus problemas cotidianos. Eu, ator esperto (?!) com mais de 20 anos de experiência (?!) achando que esse pedido referia-se a soltar minha musculatura para poder estar mais relaxado dentro daquele estado forte, soltei meu tônus mais externo, mas mantive a força muscular mais interna para, assim, realizar seu suposto pedido. Para minha surpresa ele afirma: - Não, Renato, você está segurando essa força, solte tudo, por favor, e simplesmente pense em seus problemas cotidianos. Ainda sem me dar por vencido e estranhando muito essa solicitação, soltei mais minha musculatura deixando a mínima necessária para manter o estado de trabalho tão arduamente conquistado até aquele momento e fiz um corpo de quem “está pensando em seus problemas cotidianos”. Ou seja, como ator esperto e experiente que sou (?!) poderia muito bem representar que estava pensando em meus problemas. Luis, então, um pouco mais impaciente, mas ainda afetuoso como sempre, diz: - Renato, você está representando que está pensando em seus problemas e ainda não soltou tudo que construímos até agora. Portanto, por favor, peço encarecidamente que solte tudo e pense em seus problemas cotidianos. O ator esperto e experiente, com mais de 20 anos de trabalho no LUME sistematizando procedimentos justamente para construir a tal da presença foi desmascarado muito rapidamente em sua parca representação. Dei-me, finalmente por vencido e relaxei todo meu corpo iniciei, REALMENTE, a pensar em meus problemas cotidianos: aquela conta atrasada preciso pagar hoje; saí de casa e Martín, meu filho, estava febril, preciso ligar para saber como ele está; preciso entregar aquele relatório para a pró-reitoria essa semana então tenho que iniciá-lo ainda hoje. Em meio a esses pensamentos nada poéticos para uma sala de processo criativo ouvi de Luis: - Isso Renato, justamente essa é umas das presenças que estou buscando para esse espetáculo. (FERRACINI, 2017, p.111)

Ferracini só atingiu o lugar de presença esperado por seu coreógrafo no momento em que se soltou das técnicas de ator que aprendeu durante seus mais de 20 anos de experiência, e apenas se permitiu pensar nos seus próprios problemas cotidianos. Partindo desse relato, utilizaremos como impulsionador deste capítulo a presença/potência cênica que atrizes podem alcançar quando se utilizam de suas próprias memórias para construir seus trabalhos.

MEMÓRIAS E A POTÊNCIA DA PRESENTIFICAÇÃO

Neste trabalho estamos tratando da peça “Por de Dentro” e agora analisaremos, de maneira mais profunda, como esse processo de construir a peça, a partir da ficcionalização de suas memórias, contribuiu para que a atriz conseguisse esse estado de presença almejado por ela. A partir daqui assumo em primeira pessoa o texto deste trabalho. Para falar sobre a presença que busquei na peça, não quero me colocar de maneira ausente na discussão.

Das primeiras questões que me atravessaram, logo no início do processo de ensaio, foi sobre a construção de uma personagem em um texto onde minhas memórias eram a principal referência. Construir uma personagem de mim mesma? Me auto representar em cena? Quem seria eu em cena? Quem seria a personagem?

Quando encenamos um texto clássico, a construção da personagem é algo que se dá de maneira natural: descobrir como essa personagem anda, como é a voz da personagem, como são as expressões faciais, os gestos. A personagem se constrói em cima do trabalho de atuação, das técnicas que a atriz tem consigo para chegar na persona da personagem. Mas e em um trabalho biográfico, onde a personagem sou eu mesma, mesmo que em uma versão ficcionalizada, o que é preciso construir? Qual o lugar de atuação?

Era claro para mim que não queria me distanciar de mim mesma para contar as histórias. Pelo contrário, a ideia era me mostrar, me expor. Logo, não fazia sentido criar uma personagem que fugisse do meu eu, que caminhasse de outro jeito, falasse de outro jeito, sorrisse de outro jeito. Porém, sabemos que estando em um palco, o estado cotidiano perde a força, a potência. Para conseguir contar essa história da maneira mais verdadeira possível, era preciso encontrar o meu eu mais verdadeiro e o transformar em um eu cênico. Era preciso intensificar o meu eu. Tonificar corpo, voz e presença, engrandecer o meu eu a tal ponto que, sendo um monólogo, o eu cênico tomasse o tamanho necessário para ocupar todo o palco e alcançar o público.

Para trabalhar a presentificação do eu, dividi o texto em 3 partes:

Primeira parte: o início até a cena em que a personagem conhece o mar.

Figura 1: Primeira Cena



Figura 2: Último momento antes do encontro com o mar



Segunda parte: da cena do mar até a necessidade de retornar para Minas Gerais.

Figura 3: Cena do mar



Figura 4: Momento em que reconhece que precisa voltar para Minas



Terceira parte: A volta para Minas Gerais até o final.

Figura 5: Momento do encontro com a mãe em Minas



Figura 6: Última cena: “ Duas skol beats”



A divisão se deu dessa maneira, pois entendi que eram três momentos do texto que meu estado de presença deveria se modificar. Eram três momentos no texto que marcam mudanças nas histórias contadas, e uma crescente no amadurecimento do eu presente em cena. Na primeira parte do texto, é narrado histórias infantis, sonhos e imaginações de um eu criança. Nesse primeiro momento eu precisei encontrar uma voz e um corpo mais infantil, mas não representar uma criança. Eu estava narrando histórias infantis, mas a ideia não era interpretar uma criança que conta histórias. Trabalhei então a tonalidade da voz, a fim de que ela ficasse levemente mais aguda, para que minha voz saísse um pouco do lugar natural dela. Pensei em gestos mais ilustrativos, como, por exemplo, quando digo “queria mesmo era caber em um avião”, momento em que abro os braços para mostrar o avião. O universo infantil é muito ilustrativo, então tentei trazer um pouco dessas ilustrações para a cena. E para ajudar na criação dessa atmosfera mais infantil, utilizei de trilha sonora sons de crianças brincando, enquanto eu rabiscava no chão desenhos, que remetiam às memórias que eu compartilharia durante a peça.

Figura 7: Cena do avião



Figura 8: Desenhos infantis



Para a construção dessa primeira parte, Cissa Madalozzo, assistente de direção da peça, sugeriu que eu levasse objetos e criasse partituras com eles. Levei os diários que foram utilizados na primeira parte da construção do texto e tentei usá-los de uma maneira que eles não só fossem os diários que aparentavam ser, mas que ganhassem outros significados. Assim, a primeira cena surgiu. Cena em que confesso meus medos de sapos e vou usando os cadernos como pequenas ilhas para fugir deles, como mostra bem na “Figura 7”, a cena do avião, acima.

Nessa primeira parte há também uma cena de quebra de atuação. Quando estávamos no processo de construir o texto, pedi a Vulpe Lisbôa que tivessem cenas que quebrassem com o que estava sendo dito naquele momento. Que de um estado de presença eu tivesse de ir a outro. A primeira cena que isso acontece é o relato do abuso. Até esse momento a peça tem um ar mais leve e descontraído, e essa cena rompe com a expectativa de que será algo apenas “bonito”. Foi interessante notar como essas quebras ajudaram a manter o público presente em cena comigo.

Figura 9: Cena do abuso



Na segunda parte, é o momento em que o eu se desprende, em parte, dessa infantilidade e começa a viver a vida real, onde o tão esperado encontro com o mar acontece. Nessa parte do texto, o eu está mais enérgico, mais eufórico, com o olhar de quem descobre o mundo pela primeira vez. Essa talvez tenha sido a parte mais difícil na construção da peça. Além de várias questões pessoais que me atravessavam de maneira muito intensa nesse período, eu não encontrava uma maneira de prosseguir o texto da peça sem cair no lugar comum de narração de histórias: parada de frente para o público, utilizando apenas das palavras para contar as histórias. Não me sentia capaz de continuar o texto. Para além das capacidades de atriz aqui, foi necessário outros recursos. Psiquiatra, reposição de vitamina B12, dias e dias deitada na cama e, por fim, mas não menos importante, alguns minutos de meditação antes de começar o ensaio e Maria Bethânia tocando no som. Antes de começar as cenas dessa segunda parte, eu limpo todo o palco, varro os desenhos que ficaram no chão, reorganizo a mesa e cadeira, preparo o ambiente para essa mudança que irá acontecer.

A cena do mar foi criada enquanto tocava, por acaso, “O canto de Oxum”, de Maria Bethânia. A música me levou a um estado de presença tão intenso no ensaio, que decidimos que a manteríamos na cena. Depois que consegui romper com o bloqueio que durou cerca de duas semanas, as cenas seguintes a essa foram acontecendo com certa “fluidez” (entre aspas,

pois apesar de fluida, não foi tão fácil quanto sugere a palavra). Durante toda a peça, busquei alcançar o estado de atuação que Yoshi Oida coloca como “o ator que mostra a lua”. Porém, a partir da cena do mar, tentei intensificar esse estado de presença. Eu não tinha que mostrar a lua, mas precisava que o público fosse junto comigo para o mar.

No teatro kabuqui, há um gesto que indica “olhar para a lua”, quando o ator aponta o dedo indicador para o céu. Certa vez um ator, que era muito talentoso, interpretou tal gesto com graça e elegância. O público pensou: “Oh, ele fez um belo movimento”. Apreciaram a beleza de sua interpretação e a exibição do seu virtuosismo técnico.

Um outro ator fez o mesmo gesto; apontou para a lua. O público não percebeu se ele tinha realizado ou não um movimento elegante; simplesmente viu a lua. Eu prefiro este tipo de ator: o que mostra a lua para o público. “O ator capaz de se tornar invisível. (OIDA, 2007, p.18)

Na terceira parte, o eu está mais amadurecido. Já compreende que viver o que escolheu viver tem suas consequências. Sentiu as dores de uma mulher adulta como, por exemplo, a despedida de Roberta, mulher que amava. Aqui é o retorno para Minas Gerais, uma atuação mais limpa e crua, sem grande movimentação pelo palco. A atuação e concepção de cena são voltadas principalmente para a criação de uma atmosfera mais íntima e sensível. Com a minha decisão de poucos movimentos cênicos, precisei trabalhar ainda mais a potência corporal e vocal, aumentar ainda mais o meu tamanho para não perder o público na reta final. A tonificação muscular foi utilizada como apoio à presença que estava tentando trazer para a cena. Não que em algum outro momento da peça a tônus tenha sido deixada de lado, mas nessa parte da peça foi preciso que isso se intensificasse.

A presença não é só um estado físico que a atriz alcança depois de muito treinamento físico. A presença é esse algo inominável que conecta quem está no palco e o público. Algo que não sabemos explicar, por mais que se leia dezenas de artigos sobre, mas quando ela existe, sabemos que está ali.

O ENCONTRO COM O OUTRO

Outro fator que não podemos desconsiderar na presença cênica da atriz, é a presença do público. O Teatro só se concretiza no momento em que a troca entre atrizes e público se dá. Os vários meses de processo só fazem sentido porque, ao final, haverá o momento da apresentação. Momento onde o resultado obtido será compartilhado com o público. A presença cênica só existe por e para o público. Toda relação de potência é relacional e coletiva, afirmou Renato Ferracine.

Pensando então na relação atriz/público, em nenhum momento confesso que a peça se trata das minhas memórias ficcionalizadas. Tão pouco afirmo que tudo que se passa na peça aconteceu de verdade. A fim de saber de que maneira o público recebeu o espetáculo, realizei uma pesquisa com algumas pessoas sobre a percepção que tiveram da peça. Foi realizada uma entrevista semi estruturada, online, com três questões a serem respondidas. Para a escolha dos entrevistados, levei em consideração quem não possui contato próximo a mim, ou o mínimo de contato possível. Ao todo, seis pessoas participaram da pesquisa.

O interessante nas respostas obtidas foi que, na sua totalidade, as pessoas acolheram ambas as ideias: a peça poderia ser ficcional, como poderia ser biográfica. A resposta da Mariana Aguilera¹ me chamou especial atenção:

Pergunta: Quais sensações a peça te provocou?

Mariana: Senti muita conexão com a protagonista da peça, vontade de conhecer mais da sua história e das suas experiências em cada cena. Além de sentir que era uma pessoa próxima e real, transparente, para qualquer assistente.

P: Se identificou com alguma questão que a peça trouxe?

M: Sim, com essa búsqueda da própria identidade, a vontade de viajar e conhecer o mundo, as dificuldades de estar longe de casa. Com descobrir-se com cada acontecimento, cada nova experiência, inclusive a través de nosso relacionamento com outros (como com a mulher que conhece na viagem)

¹ O texto foi mantido como originalmente Mariana Aguilera respondeu. Mariana é venezuelana e a escolha de palavras feita por ela se dá pelo fato de o português não ser sua primeira língua.

P: A partir do trabalho de atuação da atriz, você encaixaria a peça em um trabalho biográfico ou ficcional? Quais elementos te levou a essa interpretação?

M: A peça pode ser encaixada como ficcional, por tratar-se de uma pessoa que provavelmente não existe íntegramente como é mostrada na peça, mas acredito que têm elementos reais, baseados na realidade, porque são coisas que qualquer pessoa pode viver.

“São coisas que qualquer pessoa pode viver”. Esse é o lugar de potência no teatro onde as memórias de atrizes são colocadas em cena. Esse lugar onde o espectador é colocado diante de uma vida que se aproxima da dele. Quando deixa de ser apenas um observador e passa a ser parte do que está acontecendo em cena. Pois aquilo que observa poderia facilmente estar sendo vivido por ele.

O artista possibilita que o espectador reflita sobre suas próprias histórias, tornando-se membro integrante daquele evento e tendo, ao mesmo tempo, uma experiência única e coletiva acerca do real. Ao fazer uso das suas próprias histórias, os artistas que desenvolvem um trabalho autoficcional propõem uma discussão acerca dos limites entre o que é o público e o privado, além de fazerem refletir sobre o modo como o homem se coloca no mundo e o percebe. (PREUSSLER, 2018, p.21)

Já a Luíza Guazzeli, entendeu a peça como biográfica, principalmente, segundo ela, pelos temas abordados. Temas esses que, como bem colocou Mariana, qualquer pessoa pode viver e se tratando de assuntos tão cotidianos, ou ao menos tão passíveis de acontecer a qualquer pessoa, para Luíza a peça é sim minha própria história:

- 1- No início a sensação era de certo desconforto por não saber o que esperar de um monólogo, sensação que passou especialmente pela fala no início de se apresentar, acolher o público e se colocar de forma despretensiosa. Ao longo da peça senti alegria, prazer, tristeza, angústia (aperto no peito, "batata na garganta"), desconforto e empatia.
- 2- Me identifiquei com as descobertas do amor e de uma vida mais livre e com as diferenças com a família.
- 3- Eu encaixaria em um trabalho biográfico. A interpretação foi muito sensível, passou a impressão de ser, pelo menos em grande parte, a história da atriz. Em especial na

interpretação dos traumas vividos, da descoberta do amor e do desencontro com a família (quando volta pra cidade natal).

Luíza se depara com diversos sentimentos no decorrer da peça, sentimentos esses que nos colocam diante da nossa humanidade, nos fazem lembrar em meio a tanto caos em que estamos expostos, que existe algo em comum entre todos nós, que nos conecta uns com os outros e nos faz lembrar que estamos todos juntos apesar de. Quando nos deparamos com a humanidade que existe no outro, e a partir desse encontro nos deparamos com a humanidade que existe em nós, estamos conectados e caminhamos juntos.

Ao colocar em cena pequenos rituais cotidianos, parece que a vida é atirada ao palco diante do espectador, de modo a tirá-lo do seu lugar meramente observativo. Em cena, o ator que se expressa principalmente a partir de elementos autobiográficos e afasta-se cada vez mais da antiga organização teatral calcada na dramaturgia clássica, cria uma rica rede de impulsos que convida o espectador a participar dessa experiência. (PREUSSLER, 2018, p.21)

Esse algo que nos conecta, ganha força e potência no teatro já que, quando em um palco, atrizes e atores se multiplicam de tamanho, ou ao menos se esforçam pra que isso aconteça, e o público está ali com sua total atenção voltada para o que está sendo mostrado em cena. Todos juntos em um mesmo lugar, em um mesmo espaço/tempo, conectados pela vontade de se comunicarem, mesmo que através dos silêncios. Muitas vezes, é no silêncio de uma cena e de um olhar que a verdadeira conversa se dá entre público e atriz.

Em sua primeira resposta, Luiza coloca que o fato de eu ter me apresentado no início da peça a fez se sentir acolhida e se tranquilizar com o que viria pela frente. No entanto, quando pensei em criar esse primeiro momento com o público e a ideia de recebe-los e os introduzir ao que seria mostrado naquelas 3 noites de apresentação, foi muito além de apenas uma escolha estética de cena. A intenção era sim recepção-los e acolhê-los, porém eu também nutria a necessidade de ser recebida e acolhida por eles, porque afinal, aquilo tudo só se tornava possível devido à presença deles e eu precisava que eles estivessem ali para concretizar o meu desejo de desnudamento. Me colocar nesse primeiro momento de maneira mais “despretensiosa”, como disse a Luiza, para que a minha presença e a presença deles se instaurasse juntas. Dar as mãos uns para os outros a fim de que caminhássemos juntos durante toda a peça.

Recepcionando e sendo recepcionada pelo público que chegava:



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Minas, recebemos as visitas na cozinha. Na casa em que cresci, e em que a minha mãe ainda mora, a porta da cozinha está sempre aberta. Sempre. Ninguém entra em casa sem antes passar pela cozinha. A garrafa de café está sempre cheia, para o caso de alguma visita chegar sem avisar ter garantido, ao menos, um cafezinho (e as visitas desavisadas sempre chegam). A escolha de começar a peça fazendo referência a essa cozinha, com o café posto na mesa, é um convite ao público a embarcar nesses ca(o)sos todos que tinha para compartilhar.

No início do processo eu questionava muito quem afinal ia querer assistir uma peça biográfica de alguém que não conhecem ou que mal conhecem. Era um medo frequente de uma sala vazia nos dias da apresentação. O que eu não esperava era a força e a potência que uma vida comum e cotidiana tem diante de outras vidas comuns e cotidianas. No momento em que expomos o ordinário em cena, expomos o mais humano que carregamos em nós. E no momento em que expomos o que de mais humano temos em nós, encontramos o que de mais humano tem no outro e essa é a grande potência do teatro autoficcional. Conectar as pessoas através de suas humanidades. Um se reconhecer no outro nas suas banalidades cotidianas. Uma identificação onde a história que mostro não é a mesma história que o outro vive, porque afinal, cada um experencia a vida a sua própria maneira, mas nos fortalecemos ao perceber que o outro lida com as mesmas questões existenciais que eu.

A presença cênica no teatro autoficcional que apresentei, está na intensificação do eu. Engrandecer minhas próprias características para coloca-las em cena. Se tornar o mais eu possível para que ocupe toda a sala de teatro e alcance o público. Uma tentativa de criar um lugar de respiro em meio a esse planeta que só evolui através de explosões.

REFERÊNCIAS

PREUSSLER CAMPOS, Roberta: *Autoficção como potência cênica: Prática como investigação a partir do espetáculo Abstinência de Purpurina*. Lisboa:2018. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/ulfl255460_tm>. Acesso em 15 de novembro de 2019

AUGUSTO DE LIMA, Ricardo: “Relações entre autoficção e metateatro: um exemplo na dramaturgia brasileira.” in *Revista Internacional de Estudos Literarios, Nº 13, páginas 106-130*. Disponível em: <<https://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/170>> Acessado em 15 de novembro de 2019

GUERREIRO, Nelson: “Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e auto-ficção nas práticas artísticas contemporâneas.” In *Cadernos PAR n.º 4 (Mar. 2011), p. 125-138*. Disponível em <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/407/1/Par4_art10.pdf> Acessado em 18 de novembro de 2019

FEITOSA, C.; FERRACINI, R. “A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas” in *OuvirOUver, 13(1), 106-118*. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043>> Acessado em 18 de novembro de 2019

FERRACINI, Renato: “A presença não é um atributo do ator”. Disponível em <http://www.portal.anchieta.br/revistas-e-livros/curso_letras/sumario/sumario_renato_ferracini.pdf> Acessado em 18 de novembro de 2019.

BRAGA DA COSTA, Fernando. “Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis. Um estudo de psicologia social a partir de observação participante e entrevista”. São Paulo, 2008. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-09012009-154159/publico/costafernando_do.pdf> Acessado em 25 de novembro de 2019

PEIXOTO JUNIOR, Carlos. “Sobre o corpo-afeto em espinoza e Winnicott” in *Rev. Epos vol.4 no.2 Rio de Janeiro dez. 2013*. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-700X2013000200003> Acessado em 22 de novembro de 2019

OIDA, Y; MASRSHALL, L. “O Ator Invisível”: São Paulo: Via Lettera, 2007