

## DRAMATURGIAS DO REAL E DEPOIMENTO AUTOBIOGRÁFICO: COMPARTILHAMENTO DO EU

Dramaturgies of the real and autobiographic testimony: sharing of self

Daniel Furtado Simões da Silva  
UFPEL

### RESUMO

Neste artigo, iremos discutir a posição do depoimento autobiográfico dentro da dramaturgia contemporânea, observando como o recorte escolhido e o processo de ficcionalização que esta escrita envolve se constituem numa forma específica de compartilhamento do eu do ator. Se a escrita teatral contemporânea como um todo transita constantemente entre a ficção e o real, aquilo que chamamos de Teatros do Real, ao trazer para a cena não apenas fatos, mas as vozes de diferentes sujeitos, constitui-se em um produto híbrido que frequentemente se apoia na experiência daqueles que estão em cena e antigamente eram apenas porta voz do autor. Há, no processo de criação da cena teatral, uma seleção de qual aspecto do próprio eu deve ser mostrado, escolhendo o que é relevante e paradigmático para vir a público.

**PALAVRAS-CHAVE:** teatros do real; depoimento autobiográfico; ficcionalização; compartilhamento do eu.

### ABSTRACT

In this article we will discuss the position of autobiographical testimony in contemporary dramaturgy, looking at how the chosen aspect and the fictionalization process that this writing involves constitute a specific form of sharing the actor's I. If contemporary theatrical writing as a whole moves constantly between fiction and reality, what we call Theatres of the Real, when it brings to the scene not only facts, but the voices of different subjects, becomes in a hybrid product that often is based on the experience of those who are on the scene and were once only author's voice. There, in the process of creating the theater scene, a selection of which aspect of self must be shown by choosing what is relevant and paradigmatic to be seen by an audience.

**KEYWORDS:** theaters of the real; autobiographic testimony; fictionalization; sharing of self.

### Introdução

Há, como base do fazer teatral, um desejo de se comunicar, de entrar em contato com o outro – o espectador. Enquanto arte fundada no convívio, baseada no estar junto em um mesmo espaço e tempo por atores e espectadores, o teatro se renova quando se pergunta “O que desejo compartilhar com aqueles que vão acorrer ao meu convite?” A questão se põe a cada vez que artistas iniciam a busca de seu objeto, do texto ou do tema que tomará forma ao longo dos encontros, ensaios e sessões de trabalho, das ideias que serão corporificadas, plasmadas em objetos, vozes e movimentos.

A escrita teatral contemporânea transitou e transita constantemente entre a ficção e o real. Desde quando a Performance enquanto manifestação artística apareceu de uma forma clara e patente para o mundo, *grosso modo* desde os anos 60 do século passado, que o caráter de evento da apresentação teatral, a valorização do processo, do encontro, do inacabamento e da improvisação, características caras a muitas das manifestações performáticas, vêm sendo paulatinamente incorporadas ao *modus operandi* do teatro.

O depoimento autobiográfico constitui-se em uma das estratégias mais frequentes da dramaturgia contemporânea. Tornando os atores co-autores do espetáculo, ele tem suas raízes na

criação coletiva, possibilitando a aqueles terem mais voz e participação na criação do espetáculo. O relato autobiográfico ganhou força no Brasil nos últimos 20 anos, a ponto de se tornar moda e quase um lugar comum em determinados círculos nesses primeiros anos de nossa década. Trazendo consigo uma mudança na maneira como se constrói a cena teatral, o depoimento vai implicar decisivamente a pessoa do ator nesse processo de construção.

### **A dramaturgia teatral contemporânea e os teatros do real**

Uma vez que o teatro de hoje abarca um sem número de manifestações e estéticas diferentes, a que tipo de teatro nos referimos quando falamos em contemporâneo? Neste início de milênio, metade dos anos 10, cabe notar que a escrita teatral incorporou uma série de procedimentos, tanto textuais quanto cênicos que surgiram em experimentos teatrais, de dança e de performance durante os anos 60-70 do século XX. Assim, o hibridismo, o borramento das fronteiras de gênero e estilo, a multiplicação das vozes autorais e narrativas, o abandono do texto escrito como guia único da cena, a incorporação das tecnologias de vídeo e de proposições estéticas que dialogam com a dança (em especial a dança-teatro) e a performance, tornam-se mais e mais frequentes nessa escrita teatral. Ao se tornarem recorrentes, podem ser percebidos como características de uma nova forma de fazer teatro, que, na virada do século ganhou a denominação de Teatro Pós-Dramático (termo cunhado pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann) ou Teatro Performativo (denominação adotada pela canadense Josette Féral).

Partindo da postulação de Poschmann<sup>1</sup>, de que há um texto de teatro feito hoje que não é mais dramático, que abandona ou se distancia dos princípios de narração e de figuração, tão caros ao teatro dramático, Lehmann propõe a categoria do Pós-Dramático, em substituição ao Pós-Moderno, termo que se ligaria apenas à época em que é realizado, não trazendo em si as características que o definem. Se o teatro dramático se liga aos conceitos de totalidade, ilusão e representação do mundo, esses não seriam mais os princípios norteadores do pós-dramático, que se configuraria como uma concretização de uma nova forma estética. Para Lehmann,

Se o curso de uma história, com a sua lógica interna, não mais constitui o elemento central, se a composição não é mais sentida como uma qualidade organizadora, mas como “manufatura” enxertada artificialmente, como lógica de ação meramente aparente, que serve apenas ao clichê, como Adorno abominava nos produtos da indústria cultural, então o teatro se encontra concretamente diante da questão das possibilidades para além do drama, não necessariamente além da modernidade. (LEHMANN, 2007, p. 32-33)

De uma forma semelhante, porém distinta, Josette Féral irá adotar a terminologia de Teatro Performativo para designar essa forma de fazer teatro. Para ela, o teatro que se faz hoje em dia carrega em seu cerne os conceitos de performance e performatividade. Partindo do conceito ampliado de performance que constitui a base do “estudos da performance”, e que o diretor e teórico americano Richard Schechner foi um dos difusores, Féral observa que o teatro se beneficiou dos métodos de trabalho e conquistas da Performance, adotando vários de seus procedimentos ou de elementos que constituíam a base do gênero, destacando: a transformação do ator em performer, a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, o centramento na imagem e na ação e não mais sobre o texto, o apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (cf. Féral, 2008).

A noção de performatividade proposta por Féral, ao valorizar a ação em si, ultrapassando o sentido mimético e o valor de representação que este termo, ação, pode assumir, não implica apenas

<sup>1</sup> Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext, Aktuelle Bühnenstück und ihre dramatische Analyse*. Tübingen, 1997.

em um descolamento da necessidade da “representação de um sentido”, mas na transferência para o ator, para a sua presença e seu corpo, do papel de produtor de significados: “O ator aparece aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutivo” (FÉRAL, 2008, p. 202).

Esses elementos, que apontam tanto para a superação do drama enquanto categoria totalizante, tal como foi definida por Peter Szondi<sup>2</sup>, quanto para uma ênfase na performatividade do ator, encontram uma via de construção estética e política dentro do que é conhecido como Teatros do Real. Título de um livro publicado em 1998 por Maryvone Saison<sup>3</sup>, as práticas cênicas englobadas por esta denominação não se apoiam apenas no documental, mas buscam questionar a conversão do real em signo e em elemento narrativo, analisando suas imbricações com a ficção e questionando os limites entre ambos. Como diz José Sánchez,

Não se trata de mostrar a possibilidade de apresentar o real prescindindo de qualquer construção, senão de mostrar que a incorporação da composição formal ou inclusive da ficção ao tratamento visual e narrativo do verdadeiro não tem porque acabar ocultando-o. (SÁNCHEZ, 2007, p. 16)

Esta imbricação entre ficção, autobiografia e documentário está no cerne da discussão que pretendemos levar. O teatro, por se ancorar no corpo e na voz dos atores e na materialidade dos objetos postos em cena, manteve-se sempre fortemente ancorado às possibilidades de representação da realidade. A necessidade de representá-la foi e é um objeto de discussões calorosas entre teóricos e artistas, especialmente desde a virada do século 20, quando a especificidade da linguagem teatral começou a ser questionada com maior frequência<sup>4</sup>. O documental, a apropriação de documentos, os depoimentos, os fatos da vida e do cotidiano constituem uma parcela significativa da produção teatral, seja enquanto texto, seja enquanto matéria para a construção da cena. Podemos identificar esta produção no teatro do diretor Erwin Piscator (1893-1966) e do dramaturgo Peter Weiss (1916-1982), e que ganha uma nova roupagem a partir dos processos de criação coletiva que se tornaram frequentes a partir dos anos 60 do século XX. No Brasil, depois da disseminação do que Antônio Araújo denominou Processo Colaborativo<sup>5</sup>, o depoimento autobiográfico como elemento constitutivo da cena teatral tornou-se recorrente nesse início de milênio.

<sup>2</sup> Em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, Szondi postula que o drama moderno tem como características centrais ser um *fato* que ocorre no *presente* e *entre pessoas*, isso é, os personagens inseridos naquele espaço-tempo ficcional. No livro, ele discute a dramaturgia de diversos autores que rompem ou tensionam estes limites.

<sup>3</sup> Expressando a preocupação de dramaturgos e diretores em recuperar a relação com o real, Saison cita inúmeros exemplos que buscam a recuperação de uma experiência imediata, distinguindo entre “Realidade”, com maiúscula, que designa “a imagem global e coerente do mundo”, invocando o “real”, por oposição a “realidade”, com minúscula, “que designa uma representação, correspondente a um ponto de vista” (SAISON, 1998, p. 43).

<sup>4</sup> Pensamos a teatralidade aqui não apenas como potencialidade, aquilo que pode ser visto como teatro, como uma cena teatral, mas aquilo que é específico da linguagem teatral. Neste sentido, é a concepção cênica da teatralidade que se torna mais relevante, até no sentido da autonomia da encenação em relação ao texto dramático. Há uma emancipação do espetáculo em relação à necessidade de uma reprodução fidedigna da realidade e do mimetismo: “essa problemática da teatralidade como ato cênico especificamente teatral, no presente, explica, ao negligenciar o texto, a relação moderna do distanciamento entre o real e a cena, analógica e não mais mimética, por intermédio da qual a cena pretende, tanto quanto o real, ‘ser-aí’ opaca e fragmentada. O texto não é mais, nessa perspectiva, senão um produtor de signos entre outros; a encenação é o ‘teatro’, é sobre ela que repousa a teatralidade.” (SARRAZAC, 2012, p. 179).

<sup>5</sup> No seu trabalho com o grupo Teatro da Vertigem, iniciado nos anos 90, Antônio Araújo desenvolveu uma metodologia de trabalho onde o texto e a encenação eram construídos simultaneamente, em sala de ensaio. Para ele o Processo Colaborativo “constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.” (ARAÚJO, 2006, p.127). Nesta metodologia de trabalho, muitas cenas são criadas a partir da história de vida e do depoimento pessoal dos atores, sendo que esse material também é retrabalhado e utilizado por outros atores.

Se a realidade e suas formas de representação sempre estiveram no centro do processo de construção do texto e do espetáculo de teatro, a utilização do depoimento autobiográfico nestes processos veio conferir uma subjetividade muito peculiar às encenações que dele resultaram. Sim, pois não somente as fronteiras entre ficção e realidade tornam-se borradas, mas a questão da autoria é retomada de um ângulo diferente, e a exposição da subjetividade do ator, de sua vida pessoal, confere uma *aura* distinta para esse depoimento.

### O depoimento autobiográfico: um eu a ser compartilhado

A partir do momento em que vemos no palco um ator que não é apenas intérprete das palavras de um outro, mas que dá voz às suas próprias sensações, pensamentos e experiências de vida, há um tensionamento entre ficção e realidade: o ator deixa de personificar um personagem e se torna uma pessoa, abandona o papel de narrador e instaura um diálogo com o público; a cena deixa de citar o real, abrindo-se para que uma fatia da realidade irrompa e se instale.

A discussão empreendida por Philippe Lejeune sobre a autobiografia serve para balizar algumas ponderações sobre essas experiências que se apropriam e transformam a experiência pessoal do ator em uma cena. Lejeune, discutindo as relações entre biografia, autobiografia e novela autobiográfica, partindo do ponto de vista do leitor, busca uma definição de autobiografia, que, para ele, é um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo ênfase na sua vida individual e, em especial, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1991, p. 48), definição que vai servir para estabelecer categorias que a narrativa teria de atender para ser considerada uma autobiografia. Com base nessas categorias – forma de linguagem (narração, em prosa); tema (vida individual); situação do autor (identidade desse com o narrador); posição do narrador (identidade deste com o personagem principal; perspectiva retrospectiva da narração) – lista os gêneros vizinhos à autobiografia, que não atendem a todas essas condições. Memórias, biografia, novela pessoal, poema autobiográfico, diário íntimo e autorretrato ou ensaio se encaixam em uma ou outra dessas categorias, mas não em todas.

A identidade do autor com o narrador e o tema, a vida individual, as experiências pessoais do ator, conferem ao depoimento autobiográfico o caráter de uma *texto referencial*. Ele traz uma informação sobre uma realidade que é exterior ao texto cênico, e pode, portanto, ser verificada. Não é apenas verossimilhante, traz não o “efeito de realidade”, mas a imagem do real. Lejeune chama essa relação que se estabelece entre o autor e o leitor – no caso, entre o ator e os espectadores – de *pacto referencial*. Para ele,

No caso da autobiografia, esse pacto não toma a forma de “eu juro dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade”, senão restringe-se ao possível (a verdade tal como se me parece, na medida em que a posso conhecer, etc. deixando margem aos inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.) e indica explicitamente o *campo* a que se aplica o juramento (a verdade sobre tal aspecto da minha vida, sem comprometer-me em nenhum outro aspecto). [...] A exatidão não tem uma importância capital: na autobiografia resulta indispensável que o pacto referencial seja *estabelecido* e que seja *mantido*; porém não é necessário que o resultado seja da ordem da semelhança estrita. (LEJEUNE, 1991, p. 57)

Os esquecimentos, os erros e as deformações fazem parte do processo de *reconstituição* da vida, são parte da memória e serão eles que darão um caráter peculiar ao depoimento. Qual parte da existência individual se deseja compartilhar? O relato autobiográfico, por si, já traz a busca de um sentido, do estabelecimento de relações quase de causa e efeito, na trajetória de uma vida<sup>6</sup>. No

<sup>6</sup> Há o estabelecimento de uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva neste tipo de relato. Como pondera Pierre Bordieu, “essa propensão de tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que

processo de seleção de quais acontecimentos devem constituir o relato cênico, a questão da significação torna-se urgente.

Para os artistas envolvidos no processo de construção do depoimento autobiográfico – os atores, o diretor da encenação, talvez um dramaturgo responsável por alinhar ou dar um tratamento final aos textos criados durante os ensaios – o recorte escolhido e o seu tratamento representam a relação que se pretende estabelecer com o público e, de certa forma, traduzem qual o efeito pretendido pela exposição da pessoa do ator perante estes espectadores. Para a diretora Patrícia Fagundes, o material autobiográfico deve servir para trazer para a cena assuntos que interessem ao público como um todo e não apenas ao ator: “de alguma maneira, eu falar em primeira pessoa pode ser eu estar me expondo, mas para falar de todos, não para falar da minha vida privada” (SILVA, 2013, p. 196).

O depoimento pessoal pode assumir não só um caráter de desvelamento, de confissão de um segredo ou testemunho, mas também possuir a “qualidade de uma presença cênica, de expressão de uma visão particular ou de um posicionamento frente à determinada questão. O depoimento é uma qualidade de exposição de si próprio” (RINALDI, 2006, p. 139). Advindo da biografia pessoal do artista, esse depoimento muitas vezes possui uma carga emocional intensa, estando associado a sensações do ator e preenchido por conteúdos simbólicos profundos.

Esse processo de seleção se reveste, portanto, de um duplo caráter. Por um lado, a verdade pressuposta no depoimento determina uma relação diferente do espectador com aquilo que é percebido. Por outro, a repetição, o recorte, a *mise en scène* (o cenário escolhido para o depoimento, o figurino que o ator usa, a iluminação da cena etc.), toda a partitura corporal e gestual executada pelo ator, que frequentemente foi detalhadamente escolhida para a narração desses fatos, podem muito bem reportar aos procedimentos convencionais de uma cena construída segundo os moldes do realismo/naturalismo. Vê-se concretizada, assim, uma característica que o *enquadramento teatral* impõe: a moldura criada pelo fato teatral provoca uma artificialização nas ações ali executadas; há uma simbolização dos gestos e palavras ali proferidas, que permite que reconheçamos o evento ali realizado como “teatro”, mesmo quando se borra as fronteiras entre ficção e não-ficção.

### **Depoimentos: memória, aura e *persona***

A memória se apresenta como instrumento fundamental para o processo de construção do depoimento. No processo de rememoração do vivido, ocorre não apenas uma retomada dos fatos, mas a experiência como um todo é revisitada pelo ator. As sensações, os impulsos, a atmosfera que circundava e constituía o momento, as pulsões e as emoções que atravessavam o corpo naqueles instantes, tudo isso se constitui em memória, em lembrança. O corpo do ator é o *locus* onde a lembrança se dá, e traz em si o indizível. O que surge não são apenas lembranças, fatos, mas a pulsão da vida naquele momento, a qualidade da experiência pela qual o ator passou. Coloca-se em cena esta qualidade e também “o impulso acionado para lembrá-las”, que é transformado em discurso e que “se oferece a uma outra experiência vibrátil – a do espectador” (LOPES, 2009, p. 138).

No confronto desses corpos, a presença física do ator permite ainda a percepção de energias que podemos definir como *aura*. Para Walter Benjamin, aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 170). Esse surgir de alguma coisa que não está lá, mas que está presente através do corpo que rememora, do corpo que presenciou ou vivenciou aqueles fatos, que traz impresso nos seus gestos e na sua voz estas memórias, imprime uma qualidade diversa ao depoimento autobiográfico. Qualidade que é uma aura que “não se apoia em sua [do ator]

---

implicam a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido” (BORDIEU, 1998, p. 184-185).

capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou” (CORNAGO, 2009, p. 101).

Por se tratar de compartilhamentos de facetas ou aspectos da vida ou da personalidade dos atores, os vários experimentos cênicos que trabalham com o depoimento autobiográfico assumem características e tratamentos diversos. Vamos observar aqui como se estruturaram, no que tange a este aspecto, alguns desses trabalhos: *Não desperdice sua única vida*, espetáculo montado em 2005 pela Cia. Luna Lunera<sup>7</sup>, o *Clube do fracasso* (2010) e *O fantástico circo-teatro de um homem só* (2011), ambos da Cia. Rústica<sup>8</sup>.

Em *Não desperdice sua única vida*, o público é dividido em seis grupos e cada um acompanha o depoimento pessoal de cada um dos atores/atrizes<sup>9</sup>, que é concretizado de maneira diferente: tornando os espectadores cúmplices de um segredo (Odilon); ressaltando a unicidade do momento e as marcas que ele deixará (Ana Flávia); propondo interações entre ator/atriz e público (José Walter, Cláudia, Marcelo, Cláudio), ou entre as pessoas do público (José Walter); estabelecendo pequenos rituais (Cláudio). Podemos observar que o relacionamento que se estabelece entre atores e espectadores transforma estes em “testemunhas, participantes de um ato de desvelamento, da enunciação de uma verdade, pessoal e privada” (SILVA, 2013, p. 107). Os espaços escolhidos favorecem essa interação – o único depoimento que mantém uma disposição de frontalidade, como em um palco italiano, é o de Ana Flávia Rennó. O uso de objetos e elementos cenográficos apresenta-se sob um duplo viés: revelar a memória contida em cada um deles e dar sustentação ao roteiro. As radiografias de José Walter não apenas revelam a “mania de guardar tudo”; mostram o não visto da pessoa, e somando-se aos outros objetos, contam uma parcela da sua própria “saga”: o retrato traz as histórias dos 10-11 anos, a 5ª série no colégio no interior de Minas; o santinho traz a lembrança dos tempos de coroinha, da procissão de Semana Santa e o desejo de cantar como a Verônica; o disco traz a lembrança de um amor e uma decepção, e assim por diante. Quadros, como nos depoimentos de Cláudia e de Odilon, trazem para a cena a atualização do tempo passado, contextualizado pelo depoimento e garantido pela presença daquele que viveu o fato, que traz no corpo não apenas a memória daquelas emoções, mas a própria passagem do tempo.

Já em *Clube do fracasso*, o aproveitamento das histórias pessoais dos atores é feito de maneira diversa. A peça é estruturada em cenas denominadas de “jogos”<sup>10</sup>, e observamos no primeiro deles, “Primeiras histórias”, que o depoimento de cada um dos atores é transformado em cena na forma de relatos sobre seus primeiros fracassos pessoais: o ator Heinz Limaverde conta a história de sua não-participação em uma peça infantil quando tinha oito anos, Marina Mendo conta como ainda fazia xixi no pré-primário e foi humilhada pela freira, Priscilla Colombi fala como foi rejeitada pelas outras crianças do bairro por ser possessiva com seus brinquedos, Lisandro Belloto conta como fracassou em seu primeiro torneio de tênis profissional aos 12 anos e Francisco de los

<sup>7</sup> O grupo foi criado em 2001, em Belo Horizonte, e o espetáculo, dirigido por Cida Falabella, tinha vários subtítulos, entre eles “Auto-biográfico”, além de “As patinadoras do Planeta Dragão, ou Seis atores à procura do seu personagem, ou O mundo das precariedades humanas ou Nenhuma das opções anteriores”. Como diz o site do grupo, o espetáculo mesclava “relatos autobiográficos dos atores, crônicas, obras literárias, matérias jornalísticas, classificados de oportunidades, revistas e programas televisivos”, que “instigaram os motes das improvisações sobre as contradições, precariedades e ironias cotidianas”. Informações retiradas da seguinte página: <http://cia-lunalunera.blogspot.com/>.

<sup>8</sup> A Cia. Rústica foi criada em 2004, em Porto Alegre, com o objetivo de “criar uma zona autônoma de trabalho entre artistas plurais”. O *Clube do fracasso*, era definido como “um olhar festivo sobre o erro e a fragilidade humana”, e *O fantástico circo-teatro de um homem só*, solo com o ator Heinz Limaverde, explorava o universo dos pequenos circos que circulam pelo interior do Brasil, ambos com direção de Patrícia Fagundes, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Informações retiradas da seguinte página: [www.ciarustica.com](http://www.ciarustica.com).

<sup>9</sup> Na temporada de 2005, eram eles: Cláudio Dias, Odilon Esteves, José Walter Albinati, Marcelo Souza e Silva, Ana Flávia Rennó, Cláudia Correa.

<sup>10</sup> Ao longo do espetáculo são projetados intertítulos, que dividem e trazem a denominação das suas partes: Jogo de cartas (Tute al médio); Jogo: Primeiras histórias; Jogo: Amor em pedaços; Jogo: Tantas vezes tenho sido ridículo; Jogo: Meu destino é ser (e)star; Jogo: Quereres; Jogo: sobre o sucesso ou O sabor de vencer; Jogo: Fracasse outra vez, fracasse melhor.

Santos relata sua primeira desilusão amorosa. Neste caso, o depoimento não surge individualizado e aparece em meio a um contexto em que realidade e ficção se mesclam.

Ao se colocar frente a um público sem um personagem ficcional que norteie suas ações e suas palavras, o ator muitas vezes faz uso de uma *persona*, que equivale a uma faceta ou aspecto de sua personalidade que ele deseja que seja exposta. Se, etimologicamente, *persona* se refere à máscara que o ator usava no teatro grego (a palavra deriva de *per sonare*, soar através de), hoje utilizamos esse conceito não apenas para falar de uma máscara teatral, mas das máscaras e papéis que assumimos socialmente<sup>11</sup>. De forma semelhante, o ator Heinz Limaverde escolhe algumas de suas *personas* para a realização de *O fantástico circo-teatro de um homem só*. Heinz revela uma faceta ou um lado de si mesmo que se distancia do seu eu cotidiano, como ele próprio afirma ao comentar a forma como se apresenta em cena: “Eu acho que no palco, ali, eu não sou cem por cento Heinz. Um pouco do personagem que eu levo para o palco é o Heinz do teatro, é o Heinz que as pessoas querem ver no palco” (SILVA, 2013, p. 215). Há a criação de uma situação paradoxal, a partir da necessidade de exposição, que implica num distanciamento entre a figura pública e a figura privada, ou, antes, na revelação da distância que pode existir entre ambas: “A minha mãe... é engraçado que ela já me conhece desde quando pariu, mas ela disse que viu outra pessoa, uma pessoa que ela não... lembrava, claro, o filho dela, mas que era uma figura que ela não imaginava que tivesse aquela desenvoltura, aquele jeito de falar, aquele jeito...” (SILVA, 2013, p. 217).

Assim, a criação ou a utilização dessas *personas* corresponde a uma necessidade advinda da forma de compartilhamento escolhida. Se em *Clube do fracasso* as memórias dos atores e atrizes eram diluídas e misturadas (cf. SILVA, 2013, p. 193), há, em *O fantástico circo-teatro de um homem só*, a utilização de uma “postura pública”, a escolha de uma *persona* que se adequa à própria expectativa do público. Como diz Heinz Limaverde,

eu lido com essas *personas*, que, numa boate, o público já está mais receptivo para um vocabulário mais aberto, mais “escrachado”; e, no teatro, um outro estilo de atuação, mais recatado um pouquinho do que na boate, que é mais liberado e eu estou trabalhando completamente o improvisado. Então tem um texto, tem um roteiro, mas aí eu vou em cima da plateia, meio *stand up*. (SILVA, 2013, p. 216).

## Considerações finais

A opção dramaturgica pelo depoimento autobiográfico tem-se revelado uma estratégia cênica de enorme aceitação e receptividade pelo público. A necessidade de compartilhamento se une à ideia de um desvelamento, de tornar os espectadores cúmplices de opiniões, fatos e sentimentos. A revelação de uma faceta ou de uma parcela da personalidade do ator implica frequentemente em um despojamento e uma abertura para o outro que confere a este ato uma *aura* que o difere de outros textos teatrais.

A busca de um estado específico para que o ator conte sua história, os gestos e a composição escolhidas, quase sempre parte da construção de uma *persona* que o ator utiliza para entrar em contato com sua plateia<sup>12</sup>. Este contato, ao mesmo tempo íntimo e público, responde a uma

<sup>11</sup> Erving Goffman publica, em 1959, *A representação do eu na vida cotidiana*, livro no qual expõe a performativização que está por trás da nossa maneira de agir no dia-a-dia, pensando esse comportamento como uma *máscara* (uma *persona*) que assumimos para bem realizarmos as tarefas das quais nos incumbimos no nosso cotidiano. Ao falar em máscara, Goffman não utiliza o termo no sentido pejorativo de uma “hipocrisia”, mas antes reconhecendo o fato de que todo ser humano está, sempre e em qualquer lugar, desempenhando um papel, e, na medida em que uma máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos e aquilo que esforçamo-nos para nos tornar, ela, em determinados casos, pode chegar a ser o nosso eu mais verdadeiro.

<sup>12</sup> Marcelo Souza e Silva, ator do espetáculo *Não desperdice sua única vida*, observa, num diálogo com outro integrante do elenco, Odilon Esteves, que cada um dos atores do espetáculo utilizava uma espécie de máscara na hora de contar sua história pessoal:

“Marcelo – Cada um teve um tipo de...”

necessidade de convívio que a sociedade contemporânea dificulta, e esta dramaturgia atende a ela. Constitui-se, mais que uma opção estética, num ato político, de subversão das relações e das vozes que ordinariamente imperam em nossa sociedade.

Torna-se evidente a importância desse tipo de fala e de compartilhamento em dias de desconfiança e de violências subjetivas e objetivas, veladas e abertamente difundidas, onde não há espaço para que o outro fale de si mesmo de uma forma aberta e profunda. Contar de si, abrir-se para o outro, em tempos de superficialidade, de desconfiança e de preconceitos vários, torna-se um ato poético extremamente potente e necessário.

### Referências

- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. *Sala Preta* – Revista de Artes Cênicas, São Paulo, n. 6, p. 127-133, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta. *Usos e abusos da história oral*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 183-191.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORNAGO, Óscar. Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theater Review* (Kansas University) 39.1, p. 5-27, 2005. Disponível em: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=283>. Acesso em: 10 maio 2016.
- \_\_\_\_\_. Atuar de “verdade”: a confissão como estratégia cênica. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, n. 13, p. 99-111, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta* – Revista de Artes Cênicas, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade. *Sala Preta* – Revista de Artes Cênicas, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and fiction in contemporary theatre. In: BOROWSKI, M.; SUGIERA, M. *Fictional realities / Real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. *Anthropos Suplementos: la autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, 1991, p. 47-61.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOPES, Beth. A performance da memória. *Sala Preta* – Revista de Artes Cênicas. São Paulo, n. 9, p. 135-145, 2009.
- RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. *Sala Preta* – Revista de Artes Cênicas, São Paulo, n. 6, p. 135-143, 2006.
- SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du reel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris: L’Harmattan, 1998.
- SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SILVA, Daniel Furtado Simões. *O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo*. 2013. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-9EHH7R>.

Recebido em: 12 fev. 2016.

Aprovado em: 30 mar. 2016.

---

Odilon – Abordagem?

Marcelo – Abordagem, de composição, de tomar tudo isso de uma forma crítica para construir um... e me lembro de ter pessoas sim, que tinham o que eu acho que eu classificaria como *persona*. Era o próprio ator que estava ali, mas você via que... e assim como no dia-a-dia, às vezes acontece isso: é o Odilon, mas tem um... não é exatamente o Odilon, ele está criando um outro estado para contar...” (SILVA, 2013, p. 177).