

DO ÍNTIMO AO PÚBLICO: A CONSOLIDAÇÃO DA PERSONAGEM ESPECTRAL PELA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA

Diego José Domingos Pereira¹

Orientador: Prof. Dr. Alberto Tibaji²

RESUMO

O presente artigo visa à criação de uma reflexão teatral partindo da observação do uso de materiais autobiográficos na confecção do espetáculo “Araci: quando abraço de mãe não cura”, dentro do projeto de extensão universitária, “Araci: teatro e contemporaneidade”. Entre os destaques desta reflexão, apontamos a análise dos estímulos propostos pela autobiografia e a funcionalidade dessa escolha de atuação como geradora de signos e significados. Acredita-se, neste trabalho, ser possível suscitar uma reflexão entre autobiografia, diversidade sexual e o atual objeto de estudo do aluno em questão – a criação da personagem tendo a narrativa autobiográfica como propulsora da ação cênica, alimentando e fomentando a *persona* e a presença cênica do ator no processo. Sob esse prisma, a autobiografia e sua atuação têm a necessidade de serem melhor compreendidas no processo do fazer teatral contemporâneo, uma vez que parte desta pesquisa se baseia em uma nova forma de observar as práticas e os desdobramentos cênicos. Essa forma questiona e investiga novas maneiras de atuar e pensar o teatro, abordando a subjetividade de um processo cênico autônomo, assumindo, dessa forma, um caráter metafórico e singular. Há ainda a intenção de explorar os desdobramentos desse recurso potencializador nos elementos técnicos e plásticos que, nessa perspectiva de confecção, se apresentam fortemente como uma extensão do ator, estimulando e criando funcionalidade para um determinado texto, imagem, memória e/ou ação cênica. Cabe ainda ressaltar que as informações reunidas neste estão em consonância com as obras “O Espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea” de Leonor Arfuch e “O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet” de Philippe Lejeune.

Palavras-chave: Narrativa autobiográfica. Diversidade sexual. Criação de personagem.

Nathy- Cara, eu acho muito difícil fazer isso que agente está fazendo. Eu não entendo muita coisa.

Diego - Por quê?

Nathy - Uai, a gente tem personagem, ou não?

Diego -[...]

Neste texto, aspira-se salientar um maior entendimento sobre o uso do espaço biográfico, proposto pela estudiosa Leonor Arfuch, perpassando pelo pacto autobiográfico proposto por Phillip Lejunne, para a criação da personagem partindo da premissa “de ser o íntimo, o combustível necessário para a construção

¹Graduando do nono período do curso de Teatro (Bacharelado) da COTEA. Contato: diegojse@hotmail.com

² Doutor em Artes (Teatro) pela USP. Professor da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e do Programa de Pós-graduação em Letras da UFSJ, no âmbito do qual orienta projetos relativos a teatro, arquivos, cultura popular e diversidade sexual. Atualmente coordena o projeto de extensão e pesquisa “Araci: teatro, contemporaneidade e extensão universitária” com financiamento do PROEXT/MEC e da FAPEMIG. Foi contemplado com o auxílio “Pesquisador Mineiro” para o biênio 2014-2016. Contatos: tibaji.alberto@gmail.com, tibaji@ufsj.edu.br

e a identificação da condição narradora”. Para um melhor entendimento e a elucidação de mais dúvidas, faz-se necessário a eliminação do equívoco da memória bruta, isto é, o uso integral de uma memória a fim de relatar sua narrativa autobiográfica tal qual ela se apresenta ao ator. Sob esse prisma, a autobiografia e suas interpretações devem ser melhor compreendidas na experimentação teatral, tanto convencional quanto contemporânea, uma vez que se trata da investigação de elementos cênicos, assumindo, dessa forma, um caráter experimental acadêmico contemporâneo e não uma conclusão acerca deste.

Nos dias atuais, podemos observar com clareza o lugar do moderno no teatro de forma geral. Isso só nos é possível graças ao mapeamento feito por Décio de Almeida Prado em seu livro *O teatro brasileiro moderno*, publicado em 1988. Também permeia esta discussão o autor Octávio Paz, que no capítulo “A tradição da ruptura”, em seu livro *Os filhos do barro*, publicado em 1984, nos aponta uma estética abrupta de romper com o passado para afirmar-se como moderno. Essa tendência a ser moderno, logicamente, nos apresenta mudanças na maneira de se fazer e pensar o teatro, questionando toda a estrutura até ali conhecida, desaguando no âmbito das experimentações para novas saídas e práticas para um laboratório de criação teatral. Embora o moderno tivesse encontrado seu lugar, sabemos que nos deparamos com uma nova era, o contemporâneo.

Os estímulos propostos pela autobiografia funcionam como geradores de signos e significados que reforçam a criação amorfa, não pertencente a uma estética pré-definida, distanciando-se do antigo paradigma do fazer teatral ocidental: o realismo/naturalismo que vigora, desde o século XIX, até os dias atuais. Dirigindo nossa atenção aos estudos teatrais, podemos perceber e entender o uso desse espaço biográfico para reconhecer a existência de um campo (auto)biográfico dentro da contemporaneidade, como forma de aproximar o indivíduo da ação executada.

O objeto de estudo em questão, Araci – Teatro e contemporaneidade, é o melhor lugar para apresentar as questões que Leonor aborda em seu livro, mas de maneira prática dentro do espaço teatral acadêmico. O trabalho de Eleonor Arfuch consiste em um mapeamento de uma escrita subjetiva, derivada de um espaço narrativo biográfico, criando laços e conexões com outras áreas de conhecimento relevantes para a construção e identificação das vozes do passado para serem

utilizadas no presente ou futuro. O projeto de extensão, pertencente ao curso de teatro da UFSJ, tem como objetivo a criação de um espetáculo teatral, tendo como temática a diversidade sexual. A realização do trabalho objetiva-se pelo uso de materiais autobiográficos e a elaboração de oficinas para adolescentes nas escolas da rede pública de educação. Nesse primeiro momento, destacarei a metodologia adotada pelo grupo para a criação das cenas do espetáculo.

A importância do uso da autobiografia nessa parte do processo é o motor de criação. O uso da memória é responsável para fornecer imagens que, mais adiante, servirão para facilitar o encontro das ações a serem realizadas em cena. Tais imagens (memórias) assumem, nesse processo, um papel equivalente ao do subtexto. Se o subtexto pode ser compreendido como a consciência da personagem em cena, a autobiografia pode ser considerada o subtexto do ator. O mapeamento dessas imagens e suas possíveis utilizações acontecem de forma gradual. Esses signos são disponibilizados para o encenador começar a ambientar e organizar tais matérias, criando o enredo dramaturgicamente corporal dos atores. Pelos estímulos dados pelo encenador, e com a memória específica para o trabalho, o ator cria suas partituras corporais, oferecendo ao público um ato de expressão íntimo, mas sobretudo artístico, uma vez que o material criado pelo ator baseia-se na subjetividade das lembranças inseridas no processo. Uma vez inserida, aquela lembrança torna-se parte da encenação, reforçando a ideia de um espaço biográfico, ou seja, a narrativa autobiográfica de determinado sujeito contamina e afeta as demais. Essa afetação e ou contaminação pode acontecer durante todo o processo; mas para virar teatro, submetemos essas narrativas a diversas repetições, afim de criar uma codificação específica, tornando-a técnica e executável em qualquer situação.

Para qualquer profissional ligado ao campo biográfico, a pergunta “quem sou eu?” é extremamente plausível, mas ao receptor de tal informação, não seria nem um pouco estranho perguntar-se “quem é eu” – resumidamente, quem é que me conta tal história? O livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* propõe um método para identificação da voz biográfica contida em literaturas íntimas. Para Philippe Lejeune, a autobiografia pode ser entendida como 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.

Quando Lejeune cria o mecanismo de reconhecimento das vozes narradoras para a literatura, ele nos oferece uma oportunidade de tentar entender não “o que se fala”, mas sim “o como se fala”. Em suma, a maneira como a história desse indivíduo é narrada passa a ser o objeto de estudo para pesquisadores e a legitimação da soberania da composição cênica do ator.

O resultado obtido por essa perspectiva autobiográfica é a configuração obsessivamente confessional na ação cênica, levando o campo teatral a um espaço neutro, não se podendo afirmar com clareza o que é real ou o que não é. Esse espaço pode ser entendido como um espaço ficcional, uma fusão entre o emaranhado de ficção e o contexto real. O ficcional oferece-nos margens para a possibilidade de o indivíduo usar a própria narrativa (pessoal e subjetiva), ainda que fragmentada, para compor sua personagem. As funcionalidades desse estilo estético geram uma estreita relação entre quem fala com o que se fala. Diferentemente de Lejeune, dentro dessa experiência teatral, identificar a voz que narra, ou seja, “quem fala”, não era o mais interessante.

Nesta pesquisa, a identificação de uma presença cênica foi se configurando e se instaurando durante os ensaios. A lapidação da persona apresentada fica a cargo do encenador. Temos ainda que salientar e compreender que as memórias trazidas para o trabalho, no grupo de pesquisa em questão, passam por uma adequação ao todo. Essa “voz narradora”, ou o próprio fragmento biográfico introduzido na pesquisa cênica, caracteriza a presença daquela persona. As ressignificações feitas pelo encenador entram como forma de experimentação de novos meios de se fazer a mesma partitura. É dessa forma que o grupo constrói o material para a criação da dramaturgia e das próprias ações.

Codificar o “como se fala” e transformá-lo em prática teatral para a criação da personagem se apresenta como uma problemática, e em um segundo momento como alternativa para novas formas de entendimento sobre teatro; sem falar na possibilidade do desenvolvimento de uma linguagem própria do grupo para a criação de um espetáculo. A problemática nos é apresentada quando o ator se confunde cristalizando certas formas e imagens. Isso pode acontecer, já que o processo inicial é solitário, subjetivo e de certa forma autogestor. As experiências subjetivas autobiográficas vividas pelo ator apreendem-se em um contexto teatral. A resolução se dá por meio da prática, da repetição, da inserção de novos estímulos

e dos ensaios. É dessa forma que as emoções e as partituras criadas são codificadas, imprimindo, no jeito que realiza sua sequência, sua assinatura artística, sua expressão íntima compartilhada com o público. Esse mecanismo pode ser compreendido como o pacto autobiográfico teatral, ou no teatro. O ator se apresenta nesse espaço ficcional. Não se trata de criação do personagem ou a descaracterização deste. Trata-se na verdade de um reconhecimento sutil, não com “quem fala”, mas com o que se fala. É a narrativa autobiográfica que veste a persona e dá suas características principais.

Retomando o pensamento que nos faz entender o indivíduo e sua contemporaneidade, devemos associar essa forma de experimentar o teatro, sobretudo na academia, como uma forma de contribuição para a pesquisa cênica acadêmica e externa à academia. Devemos nos atentar que o público da própria universidade é outro. Com a implantação do Reuni nas universidades, a diversidade do público acadêmico fica mais evidente. É possível começarmos a ver reverberações dessas mudanças pelo campus. Isso não seria diferente no teatro. Arrisco a dizer que hoje podemos observar a própria “comunidade externa”, ainda que timidamente, construindo novos conhecimentos por meio da absorção dessas camadas sociais, até então não pertencentes à universidade.

Pela autobiografia é possível alcançarmos a criação de ações cênicas. Com o tempo e a experimentação, podemos perceber que não se trata de imitação, uma vez que a recordação da memória-fato é fragmentada, e por se fazer impossível a observação contínua do ato, não havendo condições necessárias para mimetizar integralmente a lembrança em sua forma prima. No entanto, a interpretação das ações físicas trazidas pela mimese são tomadas de impressões pessoais, introduzindo a narrativa autobiográfica na atuação. Essa forma contemporânea de se pensar e estruturar a narrativa teatral se expande e se configura como uma forma democrática e faz dos envolvidos soberanos de sua obra, uma vez que a utilização da narrativa pessoal de uma pessoa nos revela hábitos e costumes que podem ser desvalorizados ou distorcidos pela narrativa histórica.

O Araci e seus integrantes permeiam um espaço neutro, isto é, não precisam necessariamente de corpos e/ou personagens-tipo já estabelecidos. O fato de o projeto assumir como temática a diversidade sexual reforça a necessidade das ressignificações do material recolhido e gerado pelos atores e organizado pelo

encenador. No processo de seleção, a condição e/ou a necessidade de ser gay ou pertencer à militância LGBTs não constavam como pré-requisito. Nesse espaço diverso, o grupo flertou com a teoria “queer”, expressão originalmente usada por anglo-saxônicos para taxar pejorativamente um indivíduo que destoasse do padrão normativo sexual cotidiano. A intenção era não revelar o gênero dos atores em cena, não tendo a obrigatoriedade de reprimi-lo ou assumi-lo durante a encenação.

A exploração desse lugar “não grato” configura-se como a contribuição maior que esses indivíduos fazem ao teatro e à sociedade de maneira geral. As formas encontradas e utilizadas seriam descartadas, se estivessem em um processo de criação que não respeitasse esse espaço íntimo, público e “queer”. A manipulação do resultado encontrado, a identificação pessoal (dessa vez por parte do ator) da narrativa autobiográfica e a autorização e a inserção desse material por parte do encenador no espetáculo legitimam a voz daquele determinado sujeito. E, de forma ampla e social, integram os marginais excluídos pela narrativa histórica, mas acolhidos por um espaço biográfico-artístico e, de certa forma, também histórico, uma vez que assumimos e legitimamos o espaço ficcional. A criação da personagem por meio da narrativa autobiográfica, dentro de uma perspectiva “queer”, é uma metáfora para o tapete e o taco que se esconde. É a revelação do oculto que escondemos por intermédio de inúmeros paradigmas sociais, religiosos, estéticos e políticos.

A democratização da experiência artística e da liberdade de conteúdo é o que, de certa forma, transforma esse espaço. Um homossexual capaz de ser, ele próprio, o estímulo e o resultado (não total, mas conclusivo) para um processo de criação não é somente uma avanço artístico pela busca de novas possibilidades, mas também uma forma de integrar essa história e mostrá-la à sociedade. O “quem fala”, dentro dessa perspectiva, como já visto acima, não é de tudo o mais importante, pois a identificação da persona pelo “o que se fala” caracteriza um novo raciocínio. Esse raciocínio nos faz o convite a conhecer e, de forma lúdica, visitar os gestos pessoais daquela determinada pessoa que se apresenta.

Em relação ao mito muito comum e frequente quando adentramos o campo autobiográfico (do risco de uma possível análise ou terapia em grupo), não temos do que nos preocupar. Esse risco é descartado por se tratar de mero exercício cênico, de observação do outro, mas sobretudo de partilha e trabalho conjunto.

Trata-se, ainda, de justiça social, retomada de questões desconhecidas e legitimação de vozes marginais. Na literatura, uma autobiografia, segundo Lejunne, deve conter em sua capa o nome do biografado e ao final sua assinatura. No teatro, porém, podemos aceitar a inserção da autobiografia como uma forma de suplemento e não mais de fragmento. A leitura que se faz, assim como em um diário (teoria proposta por Tibaji em seu ensaio publicado no livro *Figurações do íntimo*), passa a ser a descentralização da subjetividade. Não se trata da negação desta, mas sim de um deslocamento. O movimento dessa subjetividade pode estar ligado às ressignificações atreladas a esses fragmentos cênicos, embaralhando a visão inicial do espectador em relação ao ator e instaurando um campo ficcional em que a narrativa autobiográfica, mesmo sendo subjetiva, torna-se crível e visível. A ideia de posteridade, garantia de reserva de uma memória, não está, pelo menos a princípio, ligada ao teatro. Entre vários motivos, o mais forte, ao menos aparentemente, é o da efemeridade da arte teatral, não nos dando a possibilidade de alcançar um fluxo eterno da existência da própria coisa.

Ao final, retomamos o pensamento de Constantin Stanislavski que, em Toporkov, s.d., p. 156, diz:

No trabalho deve-se sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade [...] A arte começa quando não existe papel, existe somente o “eu” em uma dada circunstância da peça [...]. O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a *finesse* de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles.

O teatro pode ser compreendido como a Arte que abriga várias linguagens artísticas, acarretando em vários focos de estudo. Uma mesma cena pode ser alvo de diversas investigações por armazenar em si vários aspectos diferentes que compõem uma mesma obra. Corpo, voz, conceito, estética e criação. Estes, por exemplo, poderiam ser os vários pontos de vistas a serem analisados e trabalhados. Podemos considerar que Stanislavski, ao descrever “No trabalho deve-se sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural [...]” nos aponta um possível diálogo com o que é nosso, com o que podemos acrescentar. Não estaríamos de tudo errados se interpretássemos essas palavras da seguinte maneira: Nós (os atores) somos o começo do trabalho; é por e de nós que o trabalho nasce. Em um segundo momento ele acrescenta “O ator realmente atua e vive seus próprios

sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a *finesse* de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles”. Nesse segundo momento, ainda sobre novas interpretações, podemos ajustar tais palavras para: o ator realmente vive seus próprios sentimentos; ele não os atua, mas atua com eles. As palavras de Stanislavski, apesar de figurarem no fim do séc. XIX e início do séc. XX, reforçam a necessidade de se visitar intimamente, para a possibilidade de um início de trabalho e conseqüentemente a realização de trabalhos singulares e expressivos.

Ainda que haja tal diferença, o campo íntimo e o público se misturam de maneira a concretizar esse ponto de comunicação entre o que é seu com o que agora é disponibilizado para todos, fazendo desse encontro um silêncio audível, sendo esse o grito mais alto, a extensão mais perfeita dessas personas, configurando-as como espectros. Na incerteza da presença ou ausência de um personagem criado por essa perspectiva, concluo que há a existência de uma forma espectral assumidamente presente. Aquilo que é e ao mesmo tempo não é, o que aparece e desaparece, o que toma seu lugar quando necessário. Mesmo a autobiografia assumindo uma forma dialética – dialética por obter sentido contrário, sendo ao mesmo tempo público e privado –, é fundamental compreendermos que a autobiografia dá-se não somente como algo estruturador da narrativa. Mas ela também serve como reforço cênico, extensão de espaços, conclusões de falas e até mesmo um diálogo contemporâneo com a plateia, visto que se trata de uma memória sensível e, portanto, expressiva o suficiente para comunicar-se com os demais elementos de uma representação cênica, incluindo-se aqui o próprio público.

REFERÊNCIAS

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

FRANCELINO, Elton Mendes. *Companhia Luna Luneira e Aqueles dois: rizoma e polifonia*. Dissertação (programa de pós-graduação em letras: teoria literária e crítica da cultura) – UFSJ. São João del-Rei, 2012.

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

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1988.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *A criação do papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TIBAJI, Alberto. Zona da intimidade: diário enquanto espectro e suplemento do eu. In: SOUZA, Eneida Maria de; LAGUARDIA, Adelaine; MARTINS, Anderson Bastos. (Org.). *Figurações do íntimo: ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.