



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

RICARDO AUGUSTO DE LIMA

**INTERSECÇÕES ENTRE AUTOFIÇÃO CÊNICA E METATEATRO NO
TEATRO CONTEMPORÂNEO:
ZONAS CREPUSCULARES**

Londrina
2017

RICARDO AUGUSTO DE LIMA

**INTERSECÇÕES ENTRE AUTOFIÇÃO CÊNICA E METATEATRO NO
TEATRO CONTEMPORÂNEO:
ZONAS CREPUSCULARES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras, da Universidade Estadual de Londrina,
como requisito parcial à obtenção do título de
Doutor em Letras.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Sonia Pascolati.

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Lima, Ricardo Augusto de.

Intersecções entre autoficção cênica e metateatro no teatro contemporâneo : Zonas crepusculares / Ricardo Augusto de Lima. - Londrina, 2017.
456 f. : il.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, , 2017.
Inclui bibliografia.

1. Teatro contemporâneo - Tese. 2. Autoficção - Tese. 3. Metateatro - Tese. 4. Autoficção cênica - Tese. I. Pascolati, Sonia Aparecida Vido . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. . III. Título.

RICARDO AUGUSTO DE LIMA

INTERSECÇÕES ENTRE AUTOFIÇÃO CÊNICA E METATEATRO NO TEATRO

CONTEMPORÂNEO:

ZONAS CREPUSCULARES

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sonia Pascolati
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a. Gabriela Lírio Monteiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Prof. Dr. Alexandre Flory
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof. Dr. Diego Giménez
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Luiz Carlos Simon
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, setembro de 2017.

Para Paulo e Ilda,
que me deram o que há de mais Real.

Para Erick, que tornou esse Real suportável.

AGRADECIMENTOS

São tantos aqui que peço licença para me demorar. Ainda assim, tenho medo de esquecer nomes. Mas sabemos: esta tese é sobre esquecimentos.

Aos meus pais, que no silêncio me disseram coisas que jamais ousarei esquecer. Por tudo que me deram e me ensinaram. Pelas proximidades e pelas distâncias, presenças e ausências. Sem eles nada seria feito e por eles fiz tudo. E aos meus irmãos e aos filhos que eles me deram. Obrigado pelo exemplo de sempre. Por me entenderem. Por serem meus primeiros amigos. Não há tempo fora do que vocês todos representam para mim. Erguem-se como deuses, colossos, heróis.

À Sonia Pascolati, por ter acreditado e confiado em mim desde o início, por ser minha guia nestas páginas e nesta vida. Obrigado pela amizade, por ser meu relacionamento mais longo. Creio que jamais vou escrever o bastante para te agradecer por tudo o que representa para mim. Devo a você parte do homem que sou. Minha eterna gratidão.

Ao Erick, um metro e meio de gente que me torna tão pequeno. Obrigado pela presença, pelos abraços, pelas manhãs e pelos sorrisos; e acima de tudo, pela paciência. Por aceitar andar lado a lado comigo. Pelo sonho. Por ter curado todo um passado, por ter renovado um mundo já conhecido. Pelas piras da vida. Por ter me salvado tantas vezes dela. Pelos sabores, sensações, pelas visões, sonhos e alucinações. Pelo acordar, sempre. Porque tudo o que sopra de você continua sendo dourado, e para sempre brilharemos.

Esse amadurecimento só é possível pela presença de alguns que amadurecem juntos, porque isso é processo-dor. Aos amigos da pós-graduação Eliane Benatti, Fabrício Borges, Marcos Santos, Miréia Vale e Vicentônio Silva. E aos mais distantes, os de vezenquando, tão importantes quanto: Amanda Crispim, Nelci Silvestre, Gustavo Ramos, Luli Hiata, Rodrigo Grotta, Samantha Abreu, Sidney Barbosa, Willian André. Obrigado pelas conversas, pelas trocas, pelas indicações, pelas lembranças.

Dentre tantos amigos, os que pedem um obrigado especial: Everton de Santa, Jhony Skeika, Marina Stuchi, Renato Forin Jr. e Vinicius Novais. O doutorado com vocês foi mais leve. Obrigado pela alegria desses capítulos, pela troca de dor, de orgulho, de respeito pela pesquisa do outro. “Você já conhece este texto?” é uma forma de dizer o Amor.

Aos professores que fizeram de mim professor: desde minhas irmãs, primeiras pedagogas, até a Sonia, orientadora de minhas pesquisas até aqui. À professora Vilma Rodrigues Romero, que leu meu primeiro conto; à Maria Lúcia Godeny e Cristiane Rodrigues, pela paixão em ensinar; e especialmente à Leslie Barbosa, que me motivou a fazer da Literatura profissão.

Agradeço também à Bárbara Marques, Cristina Simon, Diego Giménez, Jaime Reis de Sant’Ana, Luiz Carlos Simon, Maria Carolina de Godoy, Miguel Braga Vieira, Suely Leite e Telma Maciel, docentes na Universidade Estadual de Londrina que se tornaram grandes amigos. E a Alexandre Flory, Flávia Zanuto, Luzia B. Tofalini, Marcio Prado, Marisa Côrrea, Wesley Cândido e demais colegas do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Maringá-PR. Obrigado pela ajuda nos últimos passos dessa caminhada.

À Gabriela Lírio Monteiro, por aceitar o convite para a banca de defesa e exame de qualificação, junto dos já citados Alexandre Flory, Luiz Carlos Simon e Diego Giménez. Obrigado por terem acompanhado esta pesquisa.

Aos meus alunos dos cursos de Letras e Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá. Obrigado pelos olhares, pelas perguntas e pelas respostas. Por terem tornado possível eu ser professor. E por tanto me ensinarem. Em especial aos alunos da turma 2015-2019 de Português-Francês, que nos dois últimos anos acompanharam pacientes a escrita deste material. E aos que já se tornaram amigos para fora das salas e que contribuíram com a leitura da peça que apresento como apêndice: Mileni, Rafaela Mattos, Marina, Ana Roberta e Victor Matheus.

Aos dramaturgos que contribuíram para a concretização desta pesquisa, fornecendo textos e gravações de espetáculos, dialogando sobre esse mistério que é a vida e a arte. Obrigado à Cia. Mugunzá, à Janaina Leite, a Fabricio Moser, Lola Arias, Nelson Baskerville, Sergio Blanco (cuja importância aqui é imprescindível) e Silvero Pereira. Obrigado pela disponibilidade de sempre, pelo tempo “gasto” comigo. Pela partilha, pelas confissões, pelas palavras e por mostrarem que o teatro continua vivo e mutável.

Obrigado a Ana Casas, Beatriz Trastoy, Diego Giménez, Nelson Luis Barbosa, Óscar Cornago, Roberto Álvarez Escudero e Vera Toro pelo diálogo teórico, pelas referências, pelas ideias, pelas leituras, pelos textos. Um agradecimento especial ao professor José Garcia Barrientos, que me apresentou *Tebas Land*. Sem sua indicação esta pesquisa seria lacunar.

De uma forma muitíssimo especial, obrigado à professora Anna Caballé e a todos da *Unitat de Estudios Biográficos* na Universitat de Barcelona pelo acolhimento e sentimento de pertença durante o estágio doutoral, em especial às professoras Dunia Gras e Tania Pleitez. Obrigado também a Rodrigo Terra e Carlos Rodrigues, pela ajuda e acolhida nos primeiros dias de Catalunya. E a Rodrigo Orgeda, Ruan Mariano, Vinícius Rosa e Vittor Zancanela, pelos meses mais fantásticos da vida da gente, pela experiência única do descobrimento. Dói aqui dentro uma saudade que jamais conseguirei registrar pela linguagem.

Aos amigos de sempre – da infância, da adolescência e da maturidade: Aline Gerage, André Bento, Andrea Merighe, Carlos Meisen, Carolina Rocha, Caroline Gotti, César Grade, Cristiane Rodrigues, Luciana Rocha, Lucilene Xavier, Otávio Santos e Rafael Ferreira. Obrigado por me ajudarem, mesmo afastados no tempo e no espaço, a carregar o fardo da vida. Obrigado pela presença, queridos. Pela lembrança, pelo passado e pelo riso. E com saudade e afeto, a Kleider Zamberlan (*in memoriam*).

Eu não poderia deixar de enfatizar a presença de cinco pessoas entre minhas amizades: André Capelli, Diego Donizete, Jefferson Duarte, Marcos Mazotto e Rodrigo Herrero. Estou cada vez mais convencido que o sentido da existência é isto: criar laços com pessoas que te façam um ser humano melhor. Obrigado por me melhorarem. Sem vocês o peso da vida seria infinitamente maior.

Ao Fer, pela inspiração de sempre, e à Alaíde, companhia nos últimos meses de escrita que me fez experimentar o gosto de ser, eu também, pai.

À Capes, pelas bolsas concedidas no Brasil e no exterior durante a pesquisa.

E, finalmente, a essa força estranha que chamamos de Deus, Destino e de Tempo, e às Teresas (de Ávila e de Lisieux), pois jamais me conheci sozinho, mesmo no silêncio da escuridão vazia. Não chamo mais isso de fé, mas talvez seja, ainda, esperança.

É isso, e só isso, que mantém nossos sonhos acordados.

“[...] o herói de um espetáculo grosseiro é criança no primeiro ato e velho no último”
(BOILEAU, 1979, p. 42).

“A vida é só uma sombra: um mau ator
Que grita e se debate pelo palco,
Depois é esquecido; é uma história
Que conta o idiota, toda som e fúria,
Sem querer dizer nada”
(SHAKESPEARE, 2010, p. 567).

“Que é a vida? Um frenesi.
Que é a vida? Uma ilusão,
uma sombra, uma ficção,
o maior bem e tristonho,
porque toda a vida é sonho,
e os sonhos, sonhos são”
(CALDERÓN, 2007, p. 75).

“Para mim, o drama está todo nisso: na convicção que tenho de que cada um de nós
julga ser ‘um’, o que não é verdade, porque é ‘muitos’; tantos quantas são as
possibilidades de ser que existem em nós: ‘um’ com este; ‘um’ com aquele,
completamente diferentes! E, no entanto, com a ilusão de ser sempre ‘um para todos’,
e sempre ‘aquele um’ que acreditamos ser em cada ato nosso”
(PIRANDELLO, 2003, p. 304).

“[...] porque o próprio Ricardo também se sente um tanto fictício, no máximo um
espectador à sombra, um homem à margem das coisas”
(WOOD, 2012, p. 105).

LIMA, Ricardo Augusto de. *Intersecções entre autoficção cênica e metateatro no teatro contemporâneo: zonas crepusculares*. 2017. 456 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

Meu objetivo neste estudo é analisar a produção teatral contemporânea sob um dos aspectos que, a meu ver, são mais frequentes: a autoficção. Utilizo-me desse termo e não de autobiografia devido à impossibilidade de um teatro autobiográfico nos moldes de Philippe Lejeune (2008), conforme escreve Patrice Pavis (2008, p. 375), em seu *Dicionário de teatro*, visto tratar-se de uma ficção presente assumida por personagens imaginários. Desta forma, recorro ao conceito de Serge Doubrovsky (1977) para verificar em qual medida, na realização cênica, o hibridismo de ficção e realidade na criação alcança outros níveis de significação e representatibilidade que não seriam percebidos na ficção em prosa. É, portanto, justamente o mesmo ponto que impossibilita o teatro autobiográfico que será a manifestação dessa ambiguidade: o corpo, a voz e o espaço cênico como instâncias sempre duplas no teatro, parte ficção e parte referencial, que multiplicam os níveis de enunciação e promovem novas leituras e estruturas críticas para o teatro e sua relação com a realidade e, portanto, com ele mesmo. Por isso, o reconhecimento ou sinalização da autoficção no texto dramático promove no espectador um rompimento da ilusão teatral similar a outros recursos metadramáticos, como quebra da quarta parede, teatro dentro do teatro, intertextualidade e personagens com consciência dramática. A partir do momento em que a ambiguidade é instaurada, o texto mergulha o leitor/espectador em um jogo de dúvida e desdobramentos, no qual nenhum ponto se torna fixo para que o espectador situe sua percepção do real. Desta forma, o texto dramático se torna um discurso crítico por ser o responsável pelo questionamento da instância, até então estável, da ficção, além de questionar, é claro, o que é teatro. Para tanto, tomo como *corpus* para exemplificação dos tipos de autoficção que se percebem nas produções contemporâneas os seguintes textos dramáticos e espetáculos: *Luís Antônio-Gabriela*, de Nelson Baskerville e Verônica Gentilin (2011); *Conversas com meu pai*, de Alexandre Dal Farra e Janaina Leite (2013); *Tebas Land* (2013) e *La ira de Narciso* (2015), ambas de Sergio Blanco. Em todas elas, o jogo entre real e ficcional é nítido e consciente, instaurados de forma crítica por meio da dúvida em relação à identidade dos personagens protagonistas. Para chegar, porém, até elas, mostro como, desde o momento tido como instaurador de uma crise no drama (SZONDI, 2001) uma voz dramática anseia por dizer eu sem máscaras na cena, como o faziam, ou ao menos intentavam, na escrita autobiográfica. Transito pelo século XX, da Suécia de Strindberg ao subjetivismo moderno de Jorge Andrade, na tentativa de evidenciar uma mudança no paradigma da representação que dá base para o irrompimento do real na cena, seja subjetivamente ou de forma direta. A criação de uma verdade em cena, mesmo que seja uma “verdade inventada”, uma possibilidade de. Uma versão, mesmo que um pouco turva, de um Real que nunca é alcançado.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo. Autoficção. Metateatro. Autoficção cênica.

LIMA, Ricardo Augusto de. *Intersections entre l'autofiction scénique et le metatheatre dans le théâtre contemporain: twilight zones*. 2017. 456 p. Thesis (Doctoral degree in Literature) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

My objective in this study is to analyze the contemporary theatrical production under one of the aspects that, in my view, are more frequent: the autofiction. I use this term instead of autobiography due to the impossibility of an autobiographical theater in the style of Philippe Lejeune (2008), as Patrice Pavis writes in his *Dictionary of the Theatre* (1998, p. 31), since theatre is a present fiction taken on by imaginary characters. In this way, I turn to the concept of Serge Doubrovsky (1977) to verify to what extent, in the scenic realization, the hybridity of fiction and reality in creation reaches other levels of meaning and representativeness that would not be perceived in the fiction in prose. Therefore, it is precisely the same point that makes impossible the autobiographical theater that will be the fitting of this ambiguity: the body, the voice and the scenic room as instances always double in the theater, part fiction and part referential, that multiply the levels of enunciation and promote new readings and critical structures to the theater and its relation with reality and, therefore, with itself. For this reason, the recognition or signaling of autofiction in the dramatic text promotes in the viewer a rupture of theatrical illusion similar to other metadrammatic resources, such as the breaking of the fourth wall, theater within the theater, intertextuality and characters with dramatic awareness. From the moment that the ambiguity is instituted, the text plunges the reader/viewer in a game of doubt and developments, in which no point becomes fixed so that the viewers situate their perception of the real. In this way, the dramatic text becomes a critical discourse because it is responsible for questioning the instance, hitherto stable, of fiction, in addition to questioning, of course, what is theater and what is the subject. For this purpose, I take as *corpus* for exemplification of the types of autofiction that are perceived in contemporary productions the following shows and dramatic texts: *Luís Antônio-Gabriela*, by Nelson Baskerville and Verônica Gentilin, 2011; *BR-Trans*, by Silvero Pereira, 2013; *Conversas com meu pai*, by Alexandre Dal Farra and Janaina Leite, 2014; *Tebas Land*, 2013, and *La ira de Narciso*, 2015, both by Sergio Blanco. In all of them, the game between real and fictional is clear and conscious, critically instigated by the doubt regarding the identity of the protagonist characters. In order to reach them, however, I show how, from the moment taken as the creator of a crisis in the drama (SZONDI, 2001) a dramatic voice longs to say me without masks on the scene, as they did, or at least attempted, in autobiographical writing. I transit by twentieth century, from Sweden of Strindberg to the modern subjectivism of Jorge Andrade, in an attempt to evidence a change in the paradigm of representation that provides the basis for the eruption of the real in the scene, either subjectively or directly. The creation of a truth on the scene, even if it is an "invented truth", a possibility of it. A version, even if a little cloudy, of a Real that is never reached.

Keywords: Contemporary theater. Autofiction. Metatheatre. Scenic autofiction.

LIMA, Ricardo Augusto de. *Intersections entre autofiction scénique et métathéâtre dans le théâtre contemporain : zones crépusculaires*. 2017. 456 f. Thèse (Doctorat en Lettres – Domaine de concentration : Études littéraires) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RÉSUMÉ

Le but de ma recherche c'est d'analyser la production théâtrale contemporaine sur un de ses aspects, à mon avis, le plus fréquent : l'autofiction. J'emploie ce terme au lieu du mot « autobiographie » en raison de l'impossibilité d'existence d'un théâtre autobiographique aux modèles de celui de Philippe Lejeune (2008), tel qu'il écrit Patrice Pavis (2002, p 361) dans son *Dictionnaire du théâtre*, puisque le théâtre est une fiction présente assumée par des personnages imaginaires. Donc, je me sers du concept de Serge Doubrovsky (1977) à fin de vérifier dans quelle mesure, dans la réalisation scénique, l'hybridisme de fiction et réalité dans la création atteint d'autres niveaux de signification et de représentabilité qui ne seraient pas perceptibles dans la fiction en prose. Il est, donc, justement le point qui rend impossible un théâtre autobiographique qui sera la jonction de cette ambiguïté : le corps, la voix et l'espace scénique comme des catégories toujours doubles dans le théâtre, d'une part fiction d'autre part référentielle, qui multiplient les niveaux d'énonciation et promeuvent des nouvelles lectures et des structures critiques pour le théâtre et son rapport avec la réalité et, par conséquent, avec lui-même. De ce fait, la reconnaissance ou la signalisation de l'autofiction dans le texte dramatique suscite chez le spectateur une rupture théâtrale pareille à celle d'autres ressources métadramatiques, tels que la brise du quatrième mur, le théâtre dans le théâtre, l'intertextualité et les personnages qui ont de la conscience dramatique. Dès l'instant où l'ambiguïté est-elle instaurée, le texte plonge le lecteur/ spectateur dans un jeu de doute et de déploiements dont aucun point se rend fixe pour que le spectateur puisse situer sa perception du réel. Par conséquent, le texte dramatique devient un discours critique car il est le responsable de la mise en question de la catégorie, jusqu'à ce point stable, de la fiction, et en plus de questionner, bien sûr, ce qui est le théâtre. Dans ce but, je prends en tant que *corpus* pour l'exemplification des types d'autofiction qu'on aperçoit dans les productions contemporaines les spectacles et textes dramatiques suivants : *Luís Antônio-Gabriela*, de Nelson Baskerville et Verônica Gentilin (2011); *Conversas com meu pai*, d'Alexandre Dal Farra et Janaina Leite (2013); *Tebas Land* (2013) et *La ira de Narciso* (2015), de Sergio Blanco. Dans toutes ces oeuvres citées la liaison antagonique entre père et fils met des Œdipes et des Electres sur la lumière de la contemporanéité. On y trouve le jeu clair et conscient entre le réel et le fictionnel, établi de façon critique à travers le doute par rapport à l'identité des personnages protagonistes. Néanmoins, pour y arriver, je montre la façon avec laquelle, depuis l'instant considéré instaurateur de la crise du drama (SZONDI, 2001), une voix dramatique veut se faire dite sans masques dans la scène, d'une façon pareille à celle du récit autobiographique. Je flâne sur le XX^e siècle, de la Suède de Strindberg au subjectivisme de la modernité brésilienne chez Jorge Andrade, dans la tentative de mettre en évidence un changement dans le paradigme de la représentation, fait qui donne des bases pour l'irruption du réel dans la scène, soit de façon subjective soit de façon directe. La création d'une vérité en scène, même qui ce soit une « vérité inventée », une possibilité de. Une version, soit elle un peu floue, d'un réel jamais atteint.

Mots-clés : Théâtre contemporain. Autofiction. Métathéâtre. Autofiction scénique.

Lista de figuras

Figura 1: Nó borromeano formulado por Jacques Lacan	89
Figura 2: <i>Narciso</i> , de Michelângelo Caravaggio (1594-1596).....	105
Figura 3: <i>L'Adorazione dei Magi</i> , de Sandro Botticelli (1475).	108
Figura 4: Detalhe de <i>Las meninas</i> , de Diego Velázquez (1656).....	109
Figura 5: <i>Hand on Chest</i> [Mão no peito], uma das fotografias de Marna Clark (2015).	110
Figura 6: Philippe Caubère em <i>La danse du diable</i> , Festival de Avignon (1981).....	118
Figura 7: Philippe Caubère em <i>La danse du diable</i> , Théâtre de l'Athénée (2014).....	119
Figura 8: Álamo Facó em <i>Mamãe</i> , SESC-Pinheiros, SP (2016)	132
Figura 9: Dispositivo cênico de <i>Melancolia y manifestaciones</i> , de Lola Arias (2012)	148
Figura 10: Instalação <i>One and three chairs</i> , de Joseph Kosuth (1965)	150
Figura 11: Cena da primeira montagem de <i>O pai</i> dirigida por Strindberg (1908)	157
Figura 12: Cena do espetáculo <i>Gotas de codeína</i> (2015)	195
Figura 13: Cena inicial do espetáculo <i>Inferno</i> (2008)	197
Figura 14: Angélica Liddell em cena de <i>Yo no soy bonita</i> (2004)	198
Figura 15: Cena de <i>Luís Antônio-Gabriela</i> com projeção da fotografia do ex-presidente Emílio G. Médici.....	220
Figura 16: Cena na rural de <i>Luís Antônio-Gabriela</i> (2011)	222
Figura 17: Ator Marcos interpretando Luís Antônio segurando cartaz	232
Figura 18: Atores Marcos e Lucas interpretando Luís Antônio e Pascoal, respectivamente, em cena de <i>Luís Antônio-Gabriela</i>	233
Figura 19: Silvero Pereira em cena de <i>BR-Trans</i> (2013)	236
Figura 20: Silvero Pereira em cena de <i>BR-Trans</i> (2013)	239
Figura 21: Silvero Pereira em cena de <i>BR-Trans</i> (2013)	241
Figura 22: Silvero Pereira em cena de <i>BR-Trans</i> (2013)	243
Figura 23: Silvero Pereira em cena de <i>BR-Trans</i> (2013)	253
Figura 24: Silvero Pereira em cena de <i>BR-Trans</i> (2013)	259
Figura 25: Angélica Liddell em cena de <i>Yo no soy bonita</i>	262
Figura 26: Janaina Leite durante a cena inicial de <i>Conversas com meu pai</i> (2014)	266

Figura 27: Janaina Leite finalizando a cena inicial de <i>Conversas com meu pai</i> (2014)	273
Figura 28: Janaina Leite no segundo espaço em <i>Conversas com meu pai</i> (2014)	274
Figura 29: Janaina Leite no espaço chamado “Viveiro”, em <i>Conversas com meu pai</i>	281
Figura 30: Dispositivo cênico proposto por Sergio Blanco	305
Figura 31: Dispositivo/cenário proposto por Sergio Blanco.....	306
Figura 32: Gabriel Calderón em cena de <i>La ira de Narciso</i> (2015).....	348
Figura 33: Ricardo e seu pai, Cabo Frio-RJ, verão de 1989	348

SUMÁRIO

CARTA-INTRODUÇÃO.....	17
ATO I: INFÂNCIA.....	36
PANORAMA DO CONCEITO DE AUTOFICÇÃO.....	37
“Bovary c’est moi” e a morte do autor	44
Dentre as escritas de si, a autoficção: tentativa de definição.....	56
Tipologias da autoficção e seu pacto ambíguo	70
O PROBLEMA DO REAL E DO EU	85
ATO II: ADOLESCÊNCIA	115
A (IM)POSSIBILIDADE DE UM TEATRO AUTOBIOGRÁFICO.....	116
Voz, corpo e espaço: a ficcionalidade do teatro	123
A POTÊNCIA CÊNICA DO REAL E DO AUTOFICCIONAL.....	154
Strindberg: dramaturgia do eu	155
Teatro íntimo.....	166
O real em cena: o Naturalismo e André Antoine.....	170
Um caso brasileiro: Jorge Andrade	177
As várias formas do teatro do real	182
Teatro documentário	183
O biodrama.....	188
Hipernaturalismo/ hiper-realismo	196
TEATRO AUTOFICCIONAL: UMA TENTATIVA TEÓRICA.....	200
Autoficção I	207
Autorficção (I).....	208
Autoficção II	210
Autorficção (II).....	215
Autoficção III	215
<i>Luís Antônio-Gabriela</i> , de Nelson Baskerville e Verônica Gentilin.....	217
<i>BR-Trans</i> , de Silvero Pereira	235

<i>Conversas com meu pai</i> , de Alexandre Dal Farra e Janaina Leite	265
<i>Tebas Land</i> , de Sergio Blanco	298
<i>La ira de Narciso</i> , de Sergio Blanco	343
ATO III: MATURIDADE.....	365
AUTOFICÇÃO COMO RECURSO METATEATRAL.....	366
Metateatro e sua intensificação na Modernidade	367
Zonas crepusculares: o jogo duplo da autoficção e do (meta)teatro	377
Jogo dentro do jogo	379
A cerimônia dentro da peça	384
Papel desempenhado dentro do papel.....	385
Referência literária e real.....	388
Autorreferência	394
A metateatralidade da autoficção cênica	403
CARTA-CONCLUSÃO.....	411
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	421
APÊNDICE.....	440

CARTA-INTRODUÇÃO

Ao som de Philip Glass, The Hours

“O oráculo que disse ‘Conhece-te’ propôs uma tarefa maior que as
de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge”
(SOARES, 1995, p. 257).

A escrita é sempre edípica.

É sempre uma fuga-retorno ao pai.

A pergunta que se fez Jean-Jacques Rousseau (2002) – “Quem sou eu?” – ecoa ainda no coração do indivíduo contemporâneo, que, como o francês e o poeta que trago na epígrafe desta Carta-Introdução, percebe não ser essa “uma máxima tão fácil de seguir como [ele] acreditara em [suas] *Confissões*” (ROUSSEAU, 2002, p. 38)¹. Começo com Rousseau por quase acreditar que ele seja o único homem a ter alcançado a escrita autobiográfica como a idealiza Philippe Lejeune (2008). O próprio autobiógrafo assume isso no capítulo inicial do Livro Primeiro da extensa obra:

Vou empreender uma coisa sem exemplo, e cuja realização não será imitada. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Eu só. Sinto o meu coração, e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que tenho visto; ousou crer não ser feito como nenhum dos que existem. Se não valho mais, sou pelo menos diferente. Se a natureza fez bem ou mal, ao quebrar o molde em que me vazou, é o que só poderá ser julgado depois de me haverem lido (ROUSSEAU, 1970, p. 15).

Com isso ele abre a sua autonarrativa se desconsideramos a advertência inicial, não presente no original de Genebra.

Este é o único retrato de homem, pintado exactamente segundo o natural e em toda a sua verdade, que existe e que provavelmente existirá jamais. Quem quer que sejais, vós a quem o meu destino ou a minha confiança fizeram árbitro deste caderno, pelos meus infortúnios, pelas vossas entranhas, e em nome de toda a espécie humana, conjuro-vos a não destruir

¹ **Do original:** “[...] et j’y vins bien confirmé dans l’opinion déjà prise que le *Connais-toi toi-même* du Temple de Delphes n’était pas une maxime si facile à suivre que je l’avais cru dans mes *Confessions*”. As traduções do francês, espanhol e inglês são minhas. Quando não, o nome do(a) tradutor(a) será indicado. Todos os textos teóricos foram traduzidos. Optei pela não tradução dos textos literários sem edições traduzidas, excetos os citados no interior de parágrafo, a fim de não truncar a leitura.

uma obra útil e única, que pode servir de primeira peça de comparação no estudo dos homens, certamente ainda por começar, e a não furtar à honra da minha memória o único monumento seguro do meu carácter não desfigurado pelos meus inimigos [...] (ROUSSEAU, 1970, p. 14).

A leitura que os seguidores de Lejeune fazem da advertência interpretam “obra útil e única” como sendo o gênero autobiográfico, do qual *Confissões* teria sido o primeiro exemplo. Rousseau teria inaugurado um novo tipo de texto no qual autor e leitor criam um pacto a partir de começos como esses que citei, no qual temos um escritor disposto a dizer a verdade (e se comprometendo a) e um leitor que, ignorando a desconfiança que atualmente temos tão facilmente em relação ao outro, aceita acreditar. Rousseau ainda afirma, como se antecipasse Paul De Man (2012), que essa obra apresenta um “carácter não desfigurado” de seu autor, pois existe nele a incapacidade de manter oculta qualquer coisa que sente ou pensa. Logo, Rousseau estaria mentindo.

Jean Starobinski (2011), em *Jean-Jacques Rousseau: a transparência do obstáculo*, dedica um capítulo para criticar a autobiografia enquanto gênero mostrando que o próprio filósofo muda de opinião nos últimos escritos, pois já não acredita que conhece a si mesmo. Segundo Starobinski (2011, p. 247), Rousseau ignorava as lacunas da memória e que “jamais ele dirá, como Proust, que o acontecimento esquecido esconde uma verdade essencial. Para Rousseau, o que escapa à memória não tem importância; só pode ser accidental”. Além disso, é evidente um movimento repetitivo em *Confissões* e nos outros escritos autobiográficos: “Jean-Jacques se diz incapaz de dissimular. O sentimento torna-se sinal e se manifesta abertamente a partir do instante que é experimentado” (STAROBINSKI, 2011, p. 247). Rousseau diz ser transparente a todo momento, pois sente em seu coração, “transparente como o cristal”, que se conhece mais que a qualquer sujeito e mais do que qualquer outra pessoa. E se qualquer pessoa não acredite no que está ali escrito, a culpa é dela: *ela* não possui o dom de ouvir essa linguagem. Logo, *Confissões* se torna “uma tentativa de retificação dos erros dos outros, e não a busca de um ‘tempo perdido’” (STAROBINSKI, 2011, p. 249). Por isso

A apologia pessoal e a autobiografia se tornam necessárias a Jean-Jacques porque a clareza da consciência de si lhe é insuficiente na medida em que não se propagou para fora e não se desdobrou em um claro reflexo nos olhos de suas testemunhas. Não basta viver na graça da transparência, é preciso ainda dizer sua própria transparência, dela convencer os outros.

Assim, a leitura daquela “obra útil e única” se altera a partir de agora: para não ferir os sentimentos e desejos de Jean-Jacques Rousseau, leio a expressão como se referindo à *verdade*, e não à *autobiografia*. Rousseau quer preservar a *verdade de si*, mas uma verdade que ele acredita dizer cujo tom será acreditado pelo leitor ao mesmo tempo que tal verdade lhe é imposta. Então talvez não seja a autobiografia que cai em descrédito no século XX, mas a capacidade de acreditar do outro, visto que essa sinceridade de Rousseau é fruto dessa construção ideológica de si.

Dois grandes escritores contemporâneos chamam atenção justamente porque, mantendo as características elencadas por Philippe Lejeune e assumindo, como faz Rousseau ao principiar sua escrita, a tentativa de dizer uma verdade sobre si (mas agora não “a verdade”), saltam o gênero restritivo e adentram (ou inauguram) um novo espaço que confessa sua fraqueza, sua memória frágil, a força do Tempo e o peso do Passado. E, ao contrário de lhe conferir piedade ou dúvida, confere-lhe também empatia. Um tipo de escrita autobiográfica que permite e confessa o esquecimento e o valoriza.

Refiro-me a Philip Roth e Karl Ove Knausgård, nas obras *Os fatos*: a autobiografia de um romancista e *Minha vida*, respectivamente. Ambos iniciam suas narrativas com a figura paterna. Em Roth, uma crise do apêndice do pai encaminha o leitor para o restante da família judaica, e a descrição feita pelo autor/narrador cativa justamente por ser sincera demais:

Certo dia, em fins de outubro de 1944, fiquei pasmo ao encontrar meu pai, que em geral começava a trabalhar às sete e em muitas noites só parava às dez, sentado à mesa da cozinha no meio da tarde. Ele estava indo para o hospital, numa emergência, a fim de remover o apêndice. [...] “Não é nada”, assegurou, embora todos nós soubéssemos que dois irmãos dele haviam morrido na década de 1920 devido a complicações causadas por apendicectomias complicadas (ROTH, 2016, p. 17).

Sua intenção em escrever o livro é explicada por uma carta pessoal escrita para Nathan Zuckerman², na qual Roth afirma que se pegou fazendo um caminho contrário: ao invés de consultar suas anotações de fatos cotidianos, pois eles foram seu “aprendizado

² Personagem ficcional criado em 1947 na obra *My life as a man*. Trata-se, porém, de uma meta-criação: na trama, Nathan é um personagem criado por Peter Tarnopol, já visto como alter-ego de Roth. Ao que me parece, Philip Roth possui, na ficção em prosa, um projeto literário e/ou de poética similar ao de Fernando Pessoa na poesia: a criação de outros eus, com biografia e voz próprias, que deem conta do complexo sujeito contemporâneo diante de uma realidade cada vez mais, acredita-se, apreendida.

em matéria de ficção” (ROTH, 2016, p. 9), ele transcreveu os fatos como eles foram, sem a presença (intencional) da ficção. “Por quê?”, ele se pergunta: “Será para provar que há um abismo significativo entre o escritor autobiográfico que dizem que sou e o escritor autobiográfico que de fato sou? Para provar que a informação que colhi da minha vida era incompleta na ficção?” (ROTH, 2016, p. 9).

Na breve carta-prefácio, Roth afirma sua autoficcionalidade (“Até hoje sempre utilizei o passado como base para uma transfiguração, entre outras coisas como uma espécie de intrincada explicação de meu mundo para mim mesmo”, Roth escreve na página 10); afirma também não entender o impulso dessa escrita, além de confessar medos, angústias e dúvidas. A questão central nessas afirmações para ele é: por que aparecer agora nu diante do leitor? E ele então cria, em um ambiente já ficcionalmente irônico (a carta é destinada para um personagem ficcional, não podemos nos esquecer), um ‘princípio’ de pacto de verdade, já totalmente enfraquecido pela ironia metalinguística do autor-narrador.

Enquanto Roth se justifica (ou se questiona) na carta-prefácio, no primeiro capítulo ele comprova justa sua preocupação: ele confessa. Seu tom é de total confissão, uma sinceridade que já nos é estranha, porque descobrimos ali certa poesia, certa capacidade narrativa magistral, certo controle da ficção. Domador. É difícil enxergar ficção em um cenário no qual tudo parece tão sincero: um exemplo épico e literário daquilo que Freud chamou de Complexo de Édipo. Roth sabe: começa seu drama pessoal no drama pessoal de cada um, que aqui tomo como tema das peças que escolhi como *corpus*: a relação ambígua entre pai e filho. Assim ele simplifica na prática o que Freud teorizou. É principalmente nesse ponto que Philip Roth (2016, p. 24-5) confessa o que reproduzo aqui de forma um tanto quanto extensa, pois, como ele, preciso me justificar:

Desnecessário dizer que o vínculo com meu pai jamais foi tão voluptuosamente tangível quanto o laço colossal com a carne de minha mãe, cuja corporificação metamorfoseada era um lustroso casaco preto de pele de foca ao qual eu, o mais jovem, o privilegiado e paparicado caçulinha, me agarrava em êxtase quando meu pai nos levava de carro de volta para nossa casa em Nova Jersey, num domingo de inverno, depois de nossa excursão semestral ao Radio City Music Hall e à Chinatown de Manhattan. Eu, o inominável animal que carregava o nome do falecido pai dela; eu, o protoplasma, o menino-criança, o escavador de corpos em treinamento, unido em cada extremidade nervosa ao sorriso dela e ao seu casaco de pele de foca, enquanto a resoluta devoção ao dever de meu pai, sua infatigável diligência, sua obstinação irracional e seus violentos ressentimentos, suas

ilusões, sua inocência, suas lealdades e seus medos vieram a constituir o molde original para o americano, o judeu, o cidadão, o homem e até mesmo o escritor no qual eu me transformaria. Ser alguma coisa para mim é ser o Philip de minha mãe, mas, no embate com o mundo que nos atira de lá para cá, minha história ainda se deve ao impulso de ser o Roth de meu pai.

Escolhi como *corpus* textos-espetáculos que mesclassem ficção e uma realidade autobiográfica. Entretanto, o tema acabou se apresentando: nota-se como é frequente a abordagem temática da relação conflituosa entre pai e filho nos espetáculos contemporâneos. Claro que toda a literatura se dedicou inúmeras vezes a essa relação e suas consequências, positivas ou não. O teatro é apenas mais uma comprovação da importância da temática em si dentro dos estudos literários. Por isso, escolhi a temática em comum, a princípio, por mera conveniência e devido à abundância de textos que trabalham a questão. Percebi depois de algum tempo que foi o tema quem me escolheu. Percebi que esta tese estava muito mais ligada à escrita de si do que eu imaginava.

No primeiro ano desta pesquisa, fui a um congresso em Assis, São Paulo, e lá encontrei meu pai em seu ambiente de trabalho. Lembrei de quando eu ia, ainda criança miúda, até a loja de móveis da qual ele era gerente e me sentia como um pequeno leão conhecendo o reino que herdaria. Ele me apresentou para vários amigos e para um disse baixinho, sem saber que eu ouviria, talvez: “A gente se fala pouco. Ele conversa mais com a mãe dele”. Era verdade, embora não fosse.

Decidi naquele momento dedicar este estudo a ele. “A meu pai, pelas paixões que nos separavam e que ao mesmo tempo nos uniam, jogando-nos em um rastejar tão diverso, mas que levava às mesmas caças: a compreensão e o amor” (ANDRADE, 1966, p. 7).

Karl Ove Knausgård caminha na mesma trilha escolhida por Roth: *Minha luta* é uma ambiciosa saga iniciada pelo volume intitulado *A morte do pai*. A série, cujas opiniões mais fervorosas são de críticos e leitores que vão da acusação de Karl Ove ser antiético (ele expõe a vida de forma nua e crua, sem pudores, envolvendo boa parte de sua família) até ser ele um romancista que “ultrapassou a barreira do som do romance autobiográfico”, como escreveu o crítico norte-americano Jeffrey Eugenides (*apud* COUTINHO, 2016, n.p.).

Temos nesse primeiro volume um escritor já formado que relembra seu passado com a naturalidade de um café na tarde. Por meio de uma imagem da infância, “Karl Ove encontrou a conexão entre o passado e o presente e conseguiu concluir um projeto frustrado ano após ano durante uma década – escrever uma ficção sobre o pai” (RODRIGUES, 2013, n.p.). Para tanto, envolveu parte da família, o que causou em um primeiro momento polêmicas e brigas: a história pretendida é a de um homem de família, responsável, embora calado e sério, que encontra na bebida sua queda. Nesse enredo temos o personagem-narrador, Karl Ove, e sua relação com o pai, os irmãos, a ex-mulher, a atual mulher, os filhos e os amigos, todos com seus nomes verdadeiros.

O problema é: trata-se de uma história que Karl Ove só conseguiu escrever na forma de não ficção. Chamou-se a isso de “suicídio literário” do norueguês (RODRIGUES, 2013, n.p.), pois a questão ética se levantou não porque Karl Ove escreveu mentiras, mas porque escreveu verdades que outros não queriam ditas, principalmente em relação ao pai e à avó, ambos falecidos. A morte, na verdade, é usada pelo escritor para justificar sua ética: revela coisas somente sobre pessoas já falecidas, o que não fere suas memórias, segundo Knausgård, por ser tudo verdade. E a verdade não pode ofender. Ou ao menos não deveria.

O livro foi um estrondoso sucesso, principalmente na Noruega, onde um dentre dez leitores leu ao menos um volume da série. E o porquê disso? *Minha luta* trata não do *antes*, mas de um *agora* relacionado com um antes. Nesse viés, a memória é o centro da diegese, que é por vezes altamente descritiva (são seis páginas, por exemplo, descrevendo seu fracasso como guitarrista), enquanto outras vezes é quase cômica pela falta de interesse do narrador em explorar um ou outro episódio. Ou, ainda, episódios totalmente desinteressantes: “O banho não me ajudou em nada, então desliguei o chuveiro e me enxuguei com uma toalha grande, passei um pouco de desodorante nas axilas, me vesti e fui à cozinha para ver as horas, secando o cabelo com uma toalha menor” (KNAUSGÅRD, 2013, p. 512).

Resumindo: temos ali um homem de 40 anos, casado, com filhos, que tem medo de se transformar naquilo em que seu pai se transformou.

O título faz clara alusão ao *Mein Kampf* de Adolf Hitler, o que também suscitou polêmica, já que se utiliza justamente da intertextualidade com a obra do nazista para evidenciar o duplo aspecto dessa luta: “É a minha luta, a luta diária de todo mundo. Mas

ao mesmo tempo é uma luta universal, ideológica. Queria um título que conectasse todos esses demônios” (*apud* RODRIGUES, 2013, n.p.).

Logo se percebe a semelhança dessa saga autobiográfica com a de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*. Não apenas pelo tom autobiográfico (apesar de serem dois níveis diferentes desse tom), mas por entremear o cotidiano com memórias e reflexões sobre os mais variados assuntos (literatura, família, morte, sexo, amizade, música, política etc.).

Segundo o jornalista Diego Braga Norte (2016, n.p.), em resenha do último livro da série lançado no Brasil – *Uma temporada no escuro* (2016, Companhia das Letras),

São bastante curiosas as passagens em que o autor explica aos seus leitores como ele se tornou um escritor. Os trechos metalinguísticos, verdadeiras salas de espelhos “borgeanas”, longe de constituírem um truque fácil de um tipo de literatura voltada para si mesma, são um recurso de coesão para dar força ao realismo que a obra se dispõe a narrar.

Braga Norte (2016, n.p.) chama-a de “resposta aos nossos tempos”, pois

A sinceridade dilacerante da obra e sua extensão talvez sejam a contrapartida adequada e antagônica aos nossos dias atuais. É o tempo das micronarrativas de 140 caracteres e felicidades (muitas vezes fingidas ou exageradas) compartilhadas em fotos nas redes sociais; é o tempo das banalidades efêmeras tratadas como assuntos sérios.

A morte do pai, obra que mais me interessa aqui, apesar de ser o primeiro volume da série, não começa em nascimentos, mas, assim como já aponta o título, pela morte: fala sobre a necessidade humana de afastar dos olhos os cadáveres. E depois:

Eu tinha oito anos naquele fim de tarde, meu pai trinta e dois. Embora até hoje eu não possa afirmar que o compreendia ou sabia que tipo de pessoa ele era, o fato é que agora sou sete anos mais velho que ele na época, e isso torna mais fácil entender certas coisas. Por exemplo, como é abissal a diferença entre nossas vidas (KNAUSGÅRD, 2013, p. 14).

Enfim, Roth e Knausgård nos apresentam um mesmo pai ligado com a morte, finito, temporal. De certa forma gigante, mesmo quando nós, filhos, já somos adultos. Os dois narradores afirmam repetidamente: *essa voz narrativa é a minha voz*. Os autores são os narradores, e se soam ficcionais por estarem ali, nas páginas do que convencionalmente é chamado de romance, talvez seja porque a própria vida seja, em partes, ficção.

Quando eu tinha oito anos, meu avô materno morreu. Viajamos até Sumaré (SP) em uma Belina. Eu, meu pai, minha mãe, minha irmã mais velha e mais alguém que já não consigo perceber quem é no filme desgastado da memória. Talvez seja meu sobrinho.

A única coisa que eu conhecia de velórios era a marcha fúnebre, possivelmente por conta de algum desenho animado da época. Cantarolei infantilmente vez ou outra essa melodia. Minha irmã me repreendeu uma ou duas vezes. Eu costumava acatar quando *ela* me repreendia. Acatei. Minha mãe chorou a viagem toda. Trazia um pedaço de fralda branca nas mãos. Eu sabia que aquilo não era bom, pois sempre que ela pegava aquele pedacinho de fralda era para chorar, e isso sempre durava muito... Foi assim alguns anos antes, quando veio a depressão. Ela passava o dia com aquela fraldinha, e eu passei a temer cada vez mais quando ela a tirava da gaveta.

Descobri duas coisas muito importantes naquela viagem: que minha mãe era uma pessoa muito sensível e incrivelmente frágil e que os pais morrem. Eles não são eternos. Haverá o dia em que o telefone vai tocar e a notícia será dada. Haverá o dia em que meu pai não entrará pela porta trazendo algum chocolate no lugar de um abraço, mas que eu sei ter o mesmo significado para ele: dizer o que não se diz, o que não podemos e/ou não conseguimos dizer.

Aquilo que nunca saiu da boca nem do filho nem do pai.

O secreto. O indizível. Mas que existe, sabemos.

A distância abissal de que Karl Ove fala. O complexo. O inseto monstruoso.

Em 2017, João Silvério Trevisan publicou o “romance autobiográfico” *Pai*, *Pai*, assim mesmo, com duas maiúsculas que por si só já evocam o sentido mítico da expressão, do nome. Na verdade, do Nome, pois o Grande Outro lacaniano está ali também, assim como o Pai freudiano e, principalmente, o Pai clamado pelo Cristo na cruz.

Trevisan (2017, p. 7) assume a voz autobiográfica sob a imagem do jogo (o primeiro capítulo se intitula “Abrindo o jogo”), embora a primeira frase já seja categórica: “Tudo que meu pai me deu foi um espermatozoide”. E continua:

O ser que sou resultou da defloração (consentida, via matrimônio) de uma mulher virgem, que recolheu dentro de si os espasmos de um homem para o qual forneceu o gozo. Não sei se aquela mocinha da roça sentiu prazer. Ou se fui gerado a partir do primeiro pânico sexual de uma donzela, tomada por medo e dor, ao receber a parte que me coube nessa conjunção carnal talvez assimétrica, tão comum entre machos dominadores e virgens católicas

interioranas de antigamente. Não me compete especular sobre o entorno da minha concepção deflagrada num ritual canhestro de mistura entre prazer e pânico, ocorrido em meados de outubro de 1943. Se invado essa cena, que pertence à intimidade dos meus dois genitores, é na tentativa de rastrear o acaso que me gerou. Busco descobrir o obscuro começo da minha trajetória: como, por que e de onde surgiu esse espermatozoide tão estranho, tão improvável. Única certeza: eu sou o que sobrou de um gozo tão espasmódico quanto um esgar agônico.

A partir da memória, o narrador traça o perfil do pai e da ausência de qualquer tipo de afeto vindo dele. Embora reconheça que essa mesma memória não alcance os limites da primeira infância, ele sabe: “a partir da eclosão da consciência, minha memória não registra um único gesto de afeto que meu corpo tenha recebido da mão paterna, nem alguma graça da sua palavra” (TREVISAN, 2017, p. 7).

Data dessa mesma infância a análise iniciada pelo menino daquele homem, buscando nele algum elo daquele espermatozoide que abre a narrativa.

Não sem perplexidade, eu me sentia gerado por um estranho. Sim, há um grande risco de que eu esteja sendo injusto. Meu pai me abriu caminho para ser quem sou, e aqui estou escrevendo por sua causa. Sei da temeridade de conspurcar a imagem de um morto, e com isso me petrificar numa estátua de mágoa, como tantas vezes fui tentado, ao olhar o passado em busca de conforto. Mas me redimo pensando nas tantas vezes em que, menino, eu sofria por me sentir injustiçado, sem compreender o motivo de receber tapaços, chutes, xingos e um sistemático desprezo daquele a quem eu gostaria de ter amado — como se ama um pai, ainda que se tratasse de um alcoólatra contumaz. Tal amor não me foi permitido (TREVISAN, 2017, p. 7-8).

E evocando a figura de Jacó, que engana Esaú para receber a benção da primogenitura do pai Isaac, que acaba consagrando o filho errado como primogênito, Trevisan (2017, p. 8) afirma: “Sou o filho mais velho, e isso não me trouxe vantagens [...] eu sou um desses a quem foi negada a bênção do pai”.

Há um motivo simples: é com o peso incalculável da sua ausência que a figura paterna tem marcado minha vida e minha literatura. Então, peço licença aos mortos para adentrar seu território. Sim, porque esta será uma conversa de homem pra homem, entre mim e meu pai. Ele terá que ouvir. Tudo. Em todos os lugares onde estiver. Ou talvez seja apenas o José Trevisan presente dentro de mim que fala para seu filho mal-amado. Aqui inicio o que pretende ser um ritual de cura. Quem sabe me traga paz (TREVISAN, 2017, p. 8-9).

A autoficção é a verdade que não é, a ficção do que foi de fato. Philip Roth inclusive toca nesse ponto em sua carta-prefácio:

Este manuscrito contém o avesso da *minha* vida, o antídoto e a resposta para todas aquelas ficções que culminaram em sua criação, Zuckerman. Se de certo modo *O avesso da vida* pode ser lido como uma ficção sobre a estrutura, então isto aqui são os ossos descarnados, a estrutura de uma vida sem a ficção (ROTH, 2016, p. 12)³.

Minha leitura da autoficção é baseada nessa meia-coisa, nessa matéria nova, nesse entre-lugar no infinito universo do ficcional, por isso emprego a imagem do crepúsculo aqui. Quando surge na década de 1970, autoficção se mostra um oásis para a Teoria Literária: um espaço ambíguo no qual (quase) tudo é permitido. Não pede pacto de verdade nem pacto romanesco. Não exige crença por parte do leitor. Por outro lado, a autoficção revela um problema para a mesma Teoria Literária: ela enfraquece a ficção com uma única pista, um único nome. Uma coincidência, às vezes. Assim, coloca em crise, além do conceito de verdade, também o conceito de ficção, embora esta permaneça em vários outros níveis e manifestações. Dito de outro modo, a autoficção não é (assim como a verdade e a ficção) absoluta. Ela não dissolve as experiências ficcionais mais tradicionais nem impõe uma verdade superior.

Esta tese é também uma *não* tese.

É também uma carta. Para alguém que talvez nunca a leia.

Peço que se atentem às epígrafes, aos sons, às músicas. Às coincidências dos dias. Dos nomes, das coisas. Sob este solo uma vida se ergueu.

Estamos na zona crepuscular, espaço ambíguo entre isto que chamamos de real e uma outra realidade. Aquela da imaginação, da fantasia, do sonho. Da ficção.

Somos parecidos. Falantes e simpáticos com os outros. Diante um do outro, somos espelhos: calados, breves, sucintos. Conheço-o muito pouco. “Houve sempre entre nós certa distância [...]/ Falava pouco comigo./ Estava sempre/ noutra parte: ou trabalhando/ ou lendo ou conversando / com alguém ou então saindo/ (tantas vezes! de viagem)” (PAES, 2008, p. 365). Demorei para perceber que meu pai odiava despedidas. Eu mesmo sempre as odiei. Pensei, por muito tempo, que homem não chorava, até que vi meu pai chorando, sentado em uma velha poltrona que tínhamos enquanto ouvia Freddy Mercury. Era uma brecha para *eu* ser. E fui. E até hoje nós nunca falamos sobre isso.

³ Quando não indicado após a referência, o grifo pertence ao autor.

A música era “How can I go on”, com Montserrat Caballe, cantada na Fonte Mágica de Montjuïc, em Barcelona. Ele dizia que lembrava sua mãe, uma avó que diziam ser santa e que eu não conheci.

Seja como for, éramos tão diferentes e nessa diferença tão perigosos um para o outro, que se alguém por acaso quisesse calcular por antecipação como eu, o filho que se desenvolvia devagar, e tu, o homem feito, se comportariam um em relação ao outro, poderia supor que tu simplesmente me esmagarias sob os pés, a ponto de não sobrar nada de mim.

O último parágrafo não é meu. É de Kafka (2004, p. 23).

A escrita é sempre edípica, parricida. Seu “pai” sempre morre assim que ela nasce (BARTHES, 2004). Mas, também como Édipo, a escrita sai vencedora e vencida: todo filho carrega parte do seu pai como troféu ou como castigo. Por isso voltarei, mais adiante, a essa morte do autor no ato da criação. Porque falar sobre autoficção é também fazer uma indagação sobre o que é a própria ficção e a própria criação literária, pois se há um efeito que a autoficção causa no leitor é desestabilizar todo e qualquer conceito pronto que tentasse definir o que é ficção. Mas isso não quer dizer que o terreno fique mais estreito. Ao contrário: amplia sobremaneira sua extensão. Desse modo, a ficção, assim como a *poesia*, só se explica com analogias subjetivas, metatextos, experimentações.

Este trabalho é um próprio exercício autoficcional.

Engana-se quem pensa que a autoficção permite que todo e qualquer sujeito possuidor da capacidade escrita possa escrever um romance. Basta ele escrever ali suas memórias, por mais ridículas e banais. Seus amores, seus sonhos, seus medos. Seu dia a dia. Não seria necessária a importância da celebridade do nome que a autobiografia moderna exige, os “grandes deste mundo” dos quais fala Serge Doubrovsky.

Sabemos que não. Sabemos que se aplica aqui a mesma premissa da Literatura: não são apenas palavras organizadas, escritas com certa lógica e padrão estético. Não são somente fatos, pessoas e lugares. Literatura é mais que isso. Autoficção e autobiografia também. Sobre a saga *Minha luta*, Diego Braga Norte (2016, n.p.) afirma:

A caudalosa obra de Karl Ove Knausgård é a resposta adulta e literária ao mundo supérfluo, extremamente infantil e fugaz das redes sociais. Enquanto o Facebook pode usar seus poderosos algoritmos e conexões para nos

distanciar do mundo e dos amigos, nos desumanizando, a obra de Knausgård nos aproxima de nós mesmos e dos outros, nos comove e nos humaniza.

Por essa razão, a fim de colocar em discussão a presença da autoficção na literatura contemporânea, dediquei um primeiro momento para um panorama do conceito de autoficção, desde a morte do autor proposta pelo Estruturalismo Francês até o florescimento do que, a princípio, se chamou autoficção e suas discussões posteriores.

Chamei a esse capítulo inicial de “Ato I: Infância”, pois quero mostrar ao longo deste trabalho o percurso teórico que percorri: em 2009, nos princípios de uma pesquisa um pouco inocente sobre o amor na obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, conheci a teoria de Serge Doubrovsky. Incomodou-me, antes de conhecê-la, a sinceridade de Caio Fernando no tema amoroso em sua literatura. Falar diretamente para o leitor é, na maioria das vezes, falar de algo universal de forma simples, e nada mais simples que o cotidiano pessoal.

Quatro anos antes, em 2005, eu trabalhava como atendente de *call center* em uma empresa do grupo Portugal Telecom, que criou, em 2003, um dos mais importantes prêmios literários lusófonos: o Prêmio Oceanos de Literatura em Língua Portuguesa (até 2014 chamado Prêmio Portugal Telecom de Literatura). Paralelo ao Prêmio, foi promovido um concurso literário entre os funcionários. Reescrevi um conto que tinha escrito aos onze anos. Escrevi um conto de dez páginas a partir daquela ideia. Escolheram-no para publicação.

Meu pai mostrou para todos os seus amigos o livro com o conto publicado.

A discussão na presente pesquisa se fundamenta em um ponto crítico: a autoficção é um (sub) gênero nascido *na* prosa e *para* a prosa. Muitas pesquisas versam sobre isso, inclusive. Para uma teoria tão jovem, ela já gerou ricas discussões entre grandes pensadores da narratologia e da Literatura. No continente europeu, a França foi palco dos primeiros debates acalorados envolvendo o próprio pai do termo, Serge Doubrovsky, e pesquisadores já consagrados da Linguística, da Crítica e da Teoria Literárias, como Gérard Genette, que inclusive orientou a primeira tese de doutorado sobre o tema, de Vincent Colonna, em 1989.

Assim, logo a discussão saiu do terreno francês e alcançou outros grandes polos de pesquisa: na Espanha, cito Manuel Alberca, professor de Filologia em Madrid, autor

de *El pacto ambíguo*⁴; Ana Casas, professora na Universidad de Alcalá de Henares, autora e organizadora de livros, coletâneas e artigos sobre a autoficção; e Anna Caballé, professora do departamento de Filologia Espanhola na Universidade de Barcelona e diretora da *Unitat de Estudios Biográficos*, que me supervisionou no período em que estive na *Unitat* no Estágio Doutoral Sanduíche, entre julho e dezembro de 2015. No Brasil, nomes como o de Silviano Santiago, Diana Klinger, Eurídice Figueiredo e Luciana Hidalgo serão os mais lembrados aqui.

A autoficção, pensam alguns, é a evidência do óbvio: que a vida do sujeito que escreve influencia sua escrita. Dessa afirmação nasce a primeira pergunta: se a autoficção sempre existiu, existe diferença entre aquela *autoficção-de-sempre* e esta *autoficção-de-agora*?

Autoficção, apesar de ser *auto*, é *ficção*. O que a difere de uma “ficção tradicional” é a aproximação de identidade entre o autor e o personagem-narrador (inicialmente ficaremos com a exigência da primeira pessoa do singular), pois a autoficção quebra a ficcionalidade da narrativa, fazendo o leitor descer no jogo da ilusão. Assim, compreendo que a escrita de certos textos é nitidamente influenciada pela vida que nos é conhecida do autor, e também que certos textos alteram sua recepção por esses rastros autobiográficos na narrativa, em que o Eu sempre quer conhecer o Outro e se expor para ser conhecido. Assim, parece-me crucial não descartar essa chave de leitura na época contemporânea, visto ser resultado de séculos de pensamento e conhecimento nunca antes conhecido. Dito de outra forma, tenho a impressão que certos textos só se tornam de fato *lidos* a partir dessa chave, como se um sorriso metafísico nascesse no rosto do escritor assim que um leitor, qualquer leitor, compreendesse a voz da obra: que ali sou eu quando se trata da minha confissão, da minha dor, do meu trauma. Não todos os textos, claro, mas alguns. Não muda em nada nossa interpretação de *Hamlet* saber que o filho caçula de Shakespeare tinha esse nome. Mas nos incomoda o fato de Nelson Baskerville ter tido realmente um irmão homossexual chamado Luís Antônio que assumiu, posteriormente, o nome de Gabriela.

⁴ Dentre os teóricos citados, dedicarei mais tempo e análise a Manuel Alberca, pois sua leitura da autoficção é, como ele mesmo aponta, a literatura espanhola é mais próxima de nossa crítica e prática literárias (linguística e culturalmente) do que a literatura francesa.

Um dos subtítulos desse capítulo, “O problema do Real e do eu”⁵, uso de elo ao próximo capítulo, no qual discuto a impossibilidade de uma autobiografia cênica ou teatral. Uma das questões que elenco no subtítulo como ligação entre o problema da autoficção e a impossibilidade do drama autobiográfico se encontra no próprio problema da representação: é sempre uma representação do real com corpos reais, mas nunca o Real exato, embora concreto, por mais que se tente evocar seu efeito contemporâneo. Para tanto, busco em Jacques Lacan respostas e ao mesmo tempo justificativas para mostrar que a autoficção, seja no drama, seja na prosa, é fruto de uma tentativa de dizer o Real, e não a sua realização. Em outras palavras: por mais que se queira evidenciar um tom de real na ficção, sempre existirá um nível superior de realidade que não nos permite conceber a representação como real. Assim, a autoficção é como uma resposta em um cenário de incredulidade, uma proposta de jogo baseado na leitura que Sigmund Freud teria feito décadas atrás: o narrar do sonho pode apresentar mais dados do Real do que a própria realidade. Na contemporaneidade, estamos diante de um eu muito mais egoísta e narcisista.

Sobre isso, Gilles Lipovetsky, em *A Era do Vazio*, lembra o fato de cada geração eleger arquétipos mitológicos para reconhecer, e ao mesmo tempo descobrir, sua identidade. “Édipo como emblema universal; Prometeu, Fausto ou Sísifo como espelhos da condição moderna” (LIPOVETSKY, 2005, p. 47). Nossa época seria tomada por Narciso, o jovem arrogante que se encanta com sua beleza refletida na lagoa de Eco. Na versão de Ovídio, Narciso definha à beira de sua imagem. Na de Partênio, ele mergulha e morre afogado. Em todas, o jovem não tem escolha: está condenado a se perder assim que vir seu reflexo, como havia o Oráculo. Não existe meio-termo: como Édipo, Narciso é vítima e algoz sem o saber. É fatal. “A partir então desse convite para utilizar o eu como forma de compreensão da experiência humana, vai existir toda uma série de escritores que vão começar a escrever-se nessa linha da exploração do eu” (BLANCO, 2015, p. 16)⁶.

Narciso renasce no século XX na paixão pelo eu, no desejo de ser visto, de ser notado, na curiosidade pela vida do outro (o que faz, o que come, o que veste, para onde

⁵ A leitura do trabalho mostrará que emprego duas grafias para o termo “real”: quando no sentido psicanalítico, recorro à maiúscula, **Real**(idade), referindo-me à instância inacessível à linguagem e à representação; quando nos sentidos de natureza, referencialidade, realidade apreendida pelos sentidos, grafo com minúscula.

⁶ “A partir entonces de esta invitación a utilizar el yo como forma de comprensión de la experiencia humana, va a haber toda una serie de escritores que van a empezar a inscribirse en esta línea de la exploración del yo.”

vai), enfim, no desejo de exposição. Ao mesmo tempo, o olhar de Narciso busca outro que não o seu. O ambíguo do olhar narcisista é, portanto, uma bela metáfora para a escrita autoficcional: revelando a si, o eu revela o outro.

Em contrapartida, apesar do pessimismo, o advento de várias manifestações artísticas nas quais esse eu irrompe junto do real do qual é portador mostra de que Arte e vida se entrelaçam e andam juntas no moldar o espírito humano. Nos tempos atuais, o espectro de Narciso é lembrado em uma literatura que coloca esse eu em questão ao mesmo tempo em que sacia nossa sede dele.

Utilizo-me, ao final desse segundo capítulo intitulado “Ato II: Adolescência”, dessa imagem para mostrar a autoficção como elemento instaurador de uma nova percepção da cena, claro, mas também como um espelho que facilita o reconhecimento do espectador. Como Diana Klinger (2012) escreverá em sua pesquisa, a autoficção cria um mito do escritor que ele pode manipular como bem entender. O conceito de mito, passando, claro, por Barthes, vai permitir que pensemos as relações entre a própria tragédia e sua releitura e a autoficção.

Então, nesse segundo capítulo, discuto a questão da (im)possibilidade de um teatro autobiográfico, interligando a Narratologia com a Teoria do Drama na tentativa de resolver o problema existente aqui. Ora, “conhece-te a ti mesmo”, a máxima grega tão cara ao teatro, parece chegar a uma nova etapa no teatro contemporâneo. Nunca, em toda a história da Literatura, o eu esteve tão presente nos escritos, não apenas naqueles em primeira pessoa, mas também, eis a contradição, nos textos escritos em terceira pessoa. Porém, a presença do eu na literatura em tom confessional e autobiográfico não pressupõe mais a verdade de um real como quer a autobiografia enquanto gênero firmado sob o pacto de verdade lejeuniano. Temos um novo contexto aqui que pede uma nova estrutura textual.

A partir desse capítulo, apoio-me em Vera Toro (2010) e Philippe Weigel (2011) para definir o que aqui será chamado de “autoficção cênica”. Ambos os pesquisadores discutem, cada qual em seu artigo, como a autoficção está presente no teatro contemporâneo e como sua discussão é pertinente; porém, Toro progride na tentativa de uma definição de tipos estruturais de autoficções dramáticas. Utilizo-me da mesma nomenclatura dada por ela, inclusive, pois parece-me estar de acordo com os três tipos de relações entre autor-personagem no teatro para a constituição de uma autoficção: personagem evidentemente

nomeado como autor e interpretado por ele mesmo; o personagem nomeado, mas interpretado por um terceiro; e, por fim, um personagem cuja identidade não é declarada no texto e/ou na cena, mas apenas sugerida, interpretado ou não pelo próprio dramaturgo.

Esse capítulo sintetiza, de certa forma, minha pesquisa durante o mestrado (LIMA, 2013) entre os anos de 2011 e 2013, na Universidade Estadual de Londrina. Ali mostrei como existe no teatro de Caio Fernando Abreu traços do que podemos chamar de autoficção, assim como Nelson Barbosa (2008) mostrou existir na prosa do escritor gaúcho. Assim, em minha análise da peça *O Homem e a mancha*, de 1994, verifiquei que Caio Fernando faz da autoficção um possível recurso metateatral, assim como a ruptura da quarta parede e a intertextualidade. Aqui amplio a discussão que envolve a impossibilidade do teatro autobiográfico enquanto gênero e aponto a autoficção como terreno fértil e eficaz para preencher uma lacuna genérica dentre as tantas manifestações de dramaturgias que focam a pessoa do dramaturgo.

Dentre os três tipos de autoficção cênica nomeados por Toro, dois parecem-me singulares e frequentes no teatro contemporâneo, visto que o terceiro define peças nas quais não ocorrem o homonimato entre o dramaturgo e o personagem (estou ignorando aqui, ainda, a figura do Ator, mas ele será problematizado nesse mesmo capítulo). Tais peças também são frequentes, mas nas décadas que antecederam os anos de 1970. Trato também de algumas dessas peças no percurso da dramaturgia do eu, iniciada com August Strindberg, passando por André Antoine no princípio do documentário cênico e Jorge de Andrade como representante na dramaturgia brasileira. A partir daí, prendo-me aos dois primeiros tipos de autoficções cênicas classificados por Toro (2010), a saber: peças nas quais o dramaturgo aparece em cena como ator representando a si mesmo e peças cujos personagens são representados por atores que enunciam um eu que, sabemos, pertence ao dramaturgo de forma referencial. Digo *sabemos*, pois essa relação é estabelecida textual e/ou cenicamente.

São *corpus* desta pesquisa as seguintes peças:

Quadro 1: peças *corpus* da pesquisa

DRAMATURGO = ATOR	DRAMATURGO ≠ ATOR
<i>Conversas com meu pai</i> , de Alexandre Dal Farra e Janaina Leite	<i>Luís Antônio-Gabriela</i> , de Nelson Baskerville e Verônica Gentilin
<i>BR-Trans</i> , de Silvero Pereira	<i>Tebas Land</i> , de Sergio Blanco
	<i>La ira de Narciso</i> , de Sergio Blanco

Como princípio a discussão com Lejeune (2008) e seu quadro, em que a casa vazia permitiu o advento da autoficção enquanto conceito, em 1977, deixo aqui também uma casa vazia que pode ser preenchida, sem análise ou qualquer preocupação acadêmica, pela peça anexada após a discussão. Ela não será necessária para o entendimento da pesquisa e sua leitura é apenas um paratexto para que percebam, repito, que este trabalho é também um exercício autoficcional.

Meu objetivo aqui não é provar a existência de uma forma dramática chamada Autoficção Cênica – isso me parece ser mais uma prática dramática e/ou poética contemporânea, uma das linhas de criação que o teatro assume na atualidade. Meu principal intuito é evidenciar a relação estrutural que existe entre essa autoficção cênica (grafada com a pequenez minúscula dos mortais) e o Metateatro (aqui entendido como linguagem teatral que assume dimensões estruturais na obra, além de uma ferramenta estilística, teoria esta já estabelecida e consolidada).

A partir de duas correntes paralelas, uma estrutural e uma temática (ou uma poética), percebeu-se a irrupção do real em espetáculos contemporâneos. Claro que coloco isso como consequência de uma série de outros fatores discutidos ao longo dos capítulos, mas problematizo não a intromissão desse real na esfera artística (algo quase como que natural ao decorrer do século XX, em especial), mas sim nos efeitos que se alteram na recepção de espetáculos, principalmente quando estamos diante de uma obra que se resume no *aqui-agora* da própria realidade, tal qual a conhecemos: a nossa, os nossos corpos, a nossa materialidade.

Se a autoficção promove a criação de um mito do escritor (KLINGER, 2012), algo que se sobrepõe à própria linguagem da qual é constituído, qual será então o resultado

dessa experiência de partilha e confiança se feita diretamente, pessoa para pessoa, tirando do papel a força do discurso e intensificando-a na fala e na ação?

É tentando responder a essas perguntas que concluo com o terceiro capítulo, denominado “Ato III: Maturidade”. Apesar de arrogante e presunçoso, o título pretende soar melancólico com a percepção desse eu dividido em estranhos, visto que temos a impressão de o mundo estar cada vez mais triste, perdido e trágico – e aqui também se comprova a necessidade da discussão sobre *la passion du réel* no século XX e o que é, afinal, esse Real. Para evidenciar essa situação, retomo o tema mítico da relação entre pai e filho, aqui aproximado via Édipo, mas não sendo esquecido o primeiro pai arquetípico. “O Tempo é o único inimigo”, já vi pichado em algum muro. O deus ainda sem forma, Cronos, devorando, um a um, seus filhos. Antes de Édipo, a humanidade tem sua mais antiga representação do pensamento estabelecida sobre a relação entre a força esmagadora do pai e a tentativa de sobrevivência dos filhos. Percebendo, então, essa proximidade com o trágico, justifica-se a unidade temática das peças elencadas como *corpus*: elas tratam de diferentes formas a relação pai e filho, algumas baseadas intertextualmente no mito de Édipo, como é o caso de *Conversas com meu pai* e *Tebas Land*; ou na autoridade do pai kafkiano, como em *Luís Antônio-Gabriela*; ou a simples questão da paternidade, como acontece em *La ira de Narciso*. De alguma forma, a figura do pai surge nesses textos como uma falta, uma negação, um excesso, uma pressão, uma presença ou... um distante, um nome em um espaço. Assinado.

Enfim, para que melhor me compreendam, peço licença para em alguns momentos deixar a teoria de lado e utilizar outra linguagem que nos é familiar: a ficção. Ou ao menos deixar um rastro de autobiografia, como já perceberam, porque em certos momentos precisarei pensar de uma outra forma que não a teórica, visto estarmos tratando aqui de manifestações de uma subjetividade humana incapaz de ser representada de fato. Nas figuras desses tantos pais, em especial de João José, o pai do dramaturgo Vicente em *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, monto o rosto do meu. Não é um rosto ruim como alguns que veremos nessas peças, mas um rosto distante, silencioso, embora próximo muitas vezes. Porque a maturidade de um homem está na imagem que se constrói do pai. O meu está aqui enquanto ausência, enquanto distância.

Esta tese é também uma carta que talvez jamais será lida.

O que se lerá a seguir resultou dessa necessidade não prevista: um acerto de contas com a figura do meu pai e, por extensão, com meus demônios interiores ligados à sua imagem. Tantas vezes a dor encontra saídas inesperadas para curar a ferida. Aqui estou eu, lambendo a minha. Talvez não haja acaso em que, nestes meus dias de confusão e uma nova depressão, tenha me ocorrido escrever sobre meu pai (TREVISAN, 2017, p. 8-9).

Aquela minha primeira prosa de ficção publicada se chamou “As quatro estações”: conto sobre um menino homossexual que sofria e via a mãe sofrer nas mãos do pai. Um rapaz que leu o conto chegou para mim e disse que entendia. Que havia passado por aquilo, que era para eu ter força. Por mais que tenha utilizado, aos vinte e um anos, elementos autobiográficos para criar aquela ficção, o pai ali retratado *não é* o meu. Meu pai nunca chegou perto de ser aquele pai. *Aquilo é ficção*, eu dizia. *Apesar de também não ser*, lembro que pensava.

Incomodou-me o porquê de eu ter pintado um pai tão ruim.

Na tentativa de elevar minha mãe, matei meu pai.

Naquela época eu não queria fazer Letras, e não sabia que existia algo chamado autoficção. Esta tese é uma tese, mas também é uma *não* tese. É a tentativa machadiana de unir as duas pontas da vida, a infância e a maturidade, e tentar estabelecer um pouco de equilíbrio na tragicidade cotidiana do caos.

ATO I: INFÂNCIA

Ao som de Yo Yo Ma tocando Ennio Moricone

PANORAMA DO CONCEITO DE AUTOFIÇÃO

“A consciência de si é, com muita frequência,
uma ignorância que se ignora”
(DOUBROVSKY, 2014, p. 123).

Slavoj Žižek conta, na introdução de *Bem-vindo ao deserto do Real*, uma antiga anedota alemã sobre um operário que consegue um trabalho na Sibéria. Como toda a correspondência na então República Democrática Alemã era lida pelos censores, o operário combina um código com os amigos: se uma carta enviada estiver escrita com tinta azul, tudo o que ela diz é verdade; mas se estiver escrita em tinta vermelha, tudo é mentira. Pouco tempo depois de sua partida, os amigos recebem a primeira carta: “Tudo aqui é maravilhoso: as lojas vivem cheias, a comida é abundante, os apartamentos são grandes e bem aquecidos, os cinemas exibem filmes do Ocidente, há muitas garotas, sempre prontas para um programa – o único senão é que não se consegue encontrar *tinta vermelha*” (ŽIŽEK, 2011, p. 17).

O código é introduzido por referência na própria mensagem codificada, um metacódigo que afirma a presença do que está ausente, a tinta vermelha. Mas o refinamento traz também a complicação: Žižek lembra que esse é justamente o problema padrão da autorreferência: escrita em azul, a carta não deveria ser verdadeira? A presença da menção à tinta vermelha altera, então, o modo com que a carta deve ser lida?

O interessante é que esta menção à inexistência de tinta vermelha produz o efeito da verdade *independentemente da sua própria verdade literal*: ainda que houvesse tinta vermelha, a mentira de ela não existir é a única forma de transmitir a mensagem verdadeira naquela condição específica de censura (ŽIŽEK, 2011, p. 17).

A autoficção é uma carta como essa, porém escrita com tinta vermelha. Ou seja, é escrever: *Tudo aqui é lindo, maravilhoso, lojas cheias, comida abundante, apartamentos grandes e aquecidos, mas não tem tinta azul*. Os paradoxos de Epimênides (“todo cretense é mentiroso”) e de Davi (“Todo homem é mentiroso”), assim como a autoficção, vão mostrar que verdade e mentira ou, ainda, falsidade, levam a uma contradição. Um ponto em que é impossível perceber a verdade, se é que existe alguma. Na ficção, verdade e mentira são categorias manipuláveis para/pela trama.

Desde seu “nascimento” em 1977, a autoficção gerou discussões e diferentes posições acerca do que seria, designaria e qual sua importância para os estudos literários. A provocação que faz Serge Doubrovsky, o pai da autoficção, nasce do ensaio de Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico*, de 1975⁷. Nele, Lejeune afirma a impossibilidade de um romance apresentar homonímia entre autor, narrador e personagem, mantendo o pacto romanesco ou ficcional. Para tanto, Lejeune (2008, p. 33) conceitua a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência”, na qual autor, narrador e personagem possuem a mesma identidade nominal. A partir do momento que se instaura essa tríplice relação de identidade, cria-se entre leitor e autor um acordo, o *pacto autobiográfico*, no qual o autor assume o compromisso de dizer verdades e o leitor de crer nelas.

Entretanto, não demorou para surgirem inúmeras críticas a Lejeune⁸ e considerarem sua leitura do pacto e conceito do gênero um tanto arbitrária, dentre os quais se destacam Paul de Man (2012) e Jerome Bruner. Ambos mostram como a autobiografia é uma das várias maneiras de se referir ou de significar a vida vivida, empírica do sujeito. Como afirma Bruner (1993, p. 38 *apud* ORDINE, 2015, p. 135-6):

Nessa visão, uma vida é criada ou construída pelo ato da autobiografia. [...] Construção e reconstrução são interpretativas. Como todas as formas de interpretação, a maneira como nós construímos nossas vidas está sujeita às nossas intenções, às convenções interpretativas disponíveis para nós, e aos significados impostos sobre nós pelos usos de nossa cultura e idioma.

⁷ Injustiça minha iniciar a discussão da escrita com Lejeune. Ignoro aqui, por questões de espaço, a prática da *hypomnemata* pelos estoicos, por exemplo, ou do diário espiritual dos religiosos na Idade Média. Início por Lejeune para poupar leitura e espaço, e indico nas referências bibliográficas obras que colaboraram com pesquisas no que aqui silêncio.

⁸ Não é meu intuito aqui abordar longamente a discussão que a obra de Lejeune gerou, envolvendo nomes como Paul De Man e Jacques Derrida, sobre a autobiografia. Faço, porém, um breve apontamento: Beatriz Sarlo (2007, p. 31) afirma que a crítica de Paul de Man à autobiografia provavelmente seja “o ponto mais alto do desconstrutivismo literário”. Assim como Derrida, ele nega a possibilidade de existir uma narração autobiográfica firmada sobre um pacto de verdade, ou seja, com uma relação verificável entre o eu textual e o eu empírico. A partir do conceito de “ilusão”, De Man afirma que as autobiografias produzem uma ilusão da referência; “a voz da autobiografia é um tropo que faz vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo” (DE MAN *apud* SARLO, 2007, p. 31). Tal opinião nos leva a crer que não existiria diferença entre autobiografias e romances narrados em primeira pessoa. “Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma ‘autobiografia’ consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara (SARLO, 2007, p. 31). Ademais, estamos falando de diferentes noções de verdade: a *verdade do eu* de Rousseau é totalmente diferente da *verdade* buscada por Agostinho de Hipona ou Teresa de Ávila, assim como são todas essas verdades diferentes da moderna concepção de Nietzsche, em *Ecce homo*.

Logo, a autobiografia é um “produto cultural plenamente construído” (ORDINE, 2015, p. 136), não como a expressão pessoal que pode ser recebida como universal, mas como fruto de um trabalho individual e consciente. “Perceber” e “lembrar”, ferramentas que Bruner elenca para o ato autobiográfico, “são, na verdade, processos de construção e reconstrução. Assim, a autobiografia é composta por meio de linhas interpretativas escolhidas/selecionadas pelo autobiógrafo que, ao criar um narrador, reescreve a cultura” (ORDINE, 2015, p. 136). Mesmo trabalho do ficcionista. Alteram-se, portanto, as ferramentas para essa construção, que inclui a figura de um narrador “perante o mundo, perante a si mesmo, perante seu ‘destino’ e perante sua própria interpretação” (ORDINE, 2015, p. 137).

Quando digo que o nascimento do termo *autoficção* ocorre em 1977 com o romance *Fils*, refiro-me a uma espécie de nascimento social da palavra, pois antes, nos manuscritos de *Le Monstre* (enorme original de Doubrovsky disponibilizado recentemente para pesquisa de Crítica Genética e publicado em 2014 pela editora francesa Grasset com 1696 páginas), já anunciava características do gênero. Sobre ele, o *site* da editora afirma:

Este “romance” é, por seu conteúdo, seu volume e sua forma, um livro tão extravagante, tão singular em um gênero, que se torna conveniente recordar brevemente a genealogia. Na década de 1970, Serge Doubrovsky começou a escrever um trabalho monumental que, de acordo com seu autor, deveria lançar as bases teóricas para o que será posteriormente definido como “autoficção”. Uma vez concluído, esse manuscrito tinha quase 3000 páginas e nenhuma editora aceitou publicá-lo nesse estado. Uma parte, redesenhado, reduzida a 450 páginas, deste livro, no entanto, apareceu em 1977, sob o título de *Fils*, depois de seu autor dispersar aos quatro cantos do mundo o manuscrito ainda não publicado. Isabelle Grell, pesquisadora e especialista na obra de Serge Doubrovsky, começou a recolher estas páginas piamente para reconstruir o original transcrito que aumentou em um prefácio duplo, é publicado aqui. O aspecto torrentuoso deste “texto encontrado” torna delicada uma publicação clássica: Grasset, então, decidiu reproduzir este manuscrito, tal qual, e este viés editorial parecia o mais legítimo que está em afinidade com o projeto literário de Serge Doubrovsky. Então, aqui, em bruto, um texto esculpido, original, veemente - rigorosamente fiel as estratégias da autoficção (GRASSET, 2014, n.p.)⁹.

⁹ “Ce «roman» est, par son contenu, son volume et sa forme, un ouvrage si extravagant, si unique en son genre, qu'il convient d'en rappeler brièvement la généalogie. Au début des années 1970, Serge Doubrovsky commença la rédaction d'un ouvrage monumental qui, selon son auteur, devait jeter les bases théoriques de ce qui sera plus tard défini comme «autofiction». Une fois achevé, ce manuscrit comptait près de 3000 pages et aucun éditeur ne consentit à le publier en l'état. Une partie, réaménagée, réduite à 450 pages, de ce livre parut néanmoins en 1977, sous le titre de *Fils*, après quoi son auteur dispersa aux quatre coins du monde le manuscrit non publié. Isabelle Grell, chercheuse et spécialiste de l'œuvre de Serge Doubrovsky, entreprit de rassembler pieusement ces pages, de recomposer le manuscrit originel qui, augmenté d'une double préface, est publié ici. L'aspect

O quadro que inspirou Doubrovsky situa as possibilidades da escrita autobiográfica a partir do que, para Lejeune, é fundamental para que exista a autobiografia: o pacto autobiográfico, isto é, um contrato de verdade estabelecido entre autor e leitor por meio da homonímia entre autor, narrador e personagem protagonista. Assim, o francês parece certo em afirmar que não existiria a possibilidade de uma autobiografia na qual autor, narrador e/ou protagonista não fossem a mesma pessoa (primeira casa vazia do quadro), porém se indaga sobre a possibilidade do contrário: é possível, pois, um romance no qual exista o homonimato?

O próprio Lejeune (2008, p. 59) escreveria mais tarde:

Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (que também é professor universitário), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanesco e o emprego do próprio nome. Seu romance *Fils* (1977) se apresenta como uma “autoficção” que, por sua vez, me inspirou.

Quadro 2: Relações possíveis entre autor e personagem segundo os pactos firmados

Nome do personagem Pacto	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a Romance	2 a Romance	
= 0	1 b Romance	2 b Indeterminado	3 b Autobiografia
Autobiográfico		2 c Autobiografia	3 c Autobiografia

Fonte: LEJEUNE, 2008, p. 28.

A casa preenchida por Doubrovsky é a **3a**, aquela que se refere a um texto no qual o nome do personagem é relacionado ao nome do autor mantendo o pacto

torrentueux de ce «texte retrouvé» rendait délicate une publication classique: Grasset a donc choisi de reproduire ce manuscrit, tel quel, et ce parti-pris éditorial a semblé d'autant plus légitime qu'il est en affinité avec le projet littéraire de Serge Doubrovsky. Voici donc, à l'état brut, un texte craché, originel, véhément – rigoureusement fidèle aux stratégies de l'autofiction.” (Disponível em <<http://www.grasset.fr/le-monstre-9782246851684>>. Acesso em 17 set. 2016).

romanesco¹⁰. Entretanto, a leitura desses textos como autobiográficos, ou melhor, autoficcionais, só é autorizada mediante paratextos. Em todo caso, são ficções, e buscar nessas obras características autobiográficas de seus autores pode ser um caminho traiçoeiro em certas leituras e análises. Por outro lado, tudo pode ser uma verdade fictícia, que não seria sinônimo de mentira, tampouco de verdade referencial.

Essa ideia de desconfiança do sujeito contemporânea marca o fim da autobiografia para Philippe Willemart, em *Os processos de criação* (2009). Segundo ele, a visão de verdade é comumente diluída, concebendo qualquer discurso como ficcional. Cito Willemart para esboçar um importante argumento por ele empregado: aquele que mostra como o eu sofreu um processo na modernidade em que ou ele é esfacelado ou é liquidificado. Fragmentado ou líquido, esse eu é móvel.

Logo, existe para o autor algo que difere a autobiografia da autoficção: a presença, na autoficção, de um terceiro eu na escrita, o *scriptor*, mesma força estética que garante ao sujeito autobiográfico autonomia artística. “O limite entre os dois gêneros dependerá da convicção de que o poder da escritura transforma o escritor em autor e manda escrever outra coisa além do que o seu eu havia pensado ou acreditado ter vivido” (WILLEMART, 2009, p. 146).

Posto isso, percebe-se desde já que não é simples, prático e até mesmo útil comparar ficção e realidade ou mesmo verdade e mentira em uma obra literária. Mais produtivo, talvez, seja chamar isso de espaço biográfico, como faz Leonor Arfuch (2010, p. 15) ao afirmar a nítida necessidade humana de “deixar impressões, rastros, inscrições”, enfatizando sua “singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência”. Logo, cria-se uma “trama intertextual” na qual se percebe

[...] a recorrência antes da singularidade; a heterogeneidade e a hibridização em vez da “pureza” genérica; o deslocamento e a migrância em vez das fronteiras estritas; em última instância, a consideração de um espaço biográfico como horizonte de inteligibilidade e não como mera somatória de gêneros já conformados em outro lugar. É a partir desse espaço, que se

¹⁰ Vale ressaltar que a outra casa vazia, a *1c*, é ignorada tanto por Lejeune como por Doubrovsky, embora o terreno da autoficção tenha alcançado os textos que aqui podemos inserir, como *O ateneu*, de Raul Pompeia, tomado por alguns como primeira autoficção brasileira (SANCHES NETO, 2015). Segundo Miguel Sanches Neto (2015, n.p.), a “relação biográfica só pode ser buscada de maneira ampla, como uma verdade cruel sobre aquele mundo, uma vez que a índole altamente literária do romance o retira do plano histórico e o localiza numa estrutura estético-simbólica que atende a outros princípios que não são os da fidelidade aos fatos”. E conclui: “Se não podemos ler a biografia de Raul Pompeia na história de Sergio, podemos tentar compreender qual o procedimento narrativo que deu origem a este romance e quais suas consequências”.

constituirá ao longo do caminho, que proporei então uma leitura transversal, simbólica, cultural e política das narrativas do eu e de seus inúmeros desdobramentos na cena contemporânea (ARFUCH, 2010, p. 16).

Arfuch utiliza *cena* enquanto “panorama”, “ambiente” (*escena*, no original), e aqui repito suas palavras tendo em vista o significado literal de “cena contemporânea”, isto é, enquanto “dramaturgia contemporânea”.

Assim como a autobiografia, a autoficção acaba surgindo por uma necessidade a partir da noção de sujeito. Ora, “a autobiografia é um dos sinais da transformação da noção de pessoa e está intimamente ligada ao começo da civilização industrial e à chegada ao poder da burguesia” (LEJEUNE, 1971, p. 10). Da mesma forma, a autoficção nasce em um momento em que a autobiografia, tal qual era conhecida, se torna impossível justamente devido ao sujeito que ela busca contemplar. Doubrovsky narra, em *Fils*, o dia de S.D., depois denominado Serge, que acorda e vai para uma sessão de psicanálise que nunca existiu. Lá relata suas memórias e parte de sua vida. Segundo ele, não é uma autobiografia, “privilegio reservado aos importantes desse mundo”, mas uma “ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 1977, n.p.; 1988, p. 69)¹¹.

[O]u então, autoficção, de ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, para além da sabedoria e sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, encadeamento de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrituras antecedente ou decorrente da literatura, concretas, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora dividir seu prazer (DOUBROVSKY, 1977, n.p.)¹².

Logo, embora se relacione formalmente com a autobiografia, percebe-se na autoficção a preocupação com a categoria (e sua problemática) de *ficção*, enquanto a autobiografia é justamente o oposto: “O texto auto(bio)gráfico, da aurora do gênero até o presente mais imediato, está regido por uma lei suprema: dizer (sobre si mesmo e, de passagem, sobre o outro) a *verdade*, que está vinculada à *realidade*, por oposição, desde logo,

¹¹ “fiction, d'événements et de faits strictement réels”

¹² “[...] si l'on veut, autoficcion, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mot, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son Plaisir.”

à *ficção*” (DOUBROVSKY, 1988, p. 64)¹³. Importante ressaltar esse ponto, porque, dentre outros, é ele que fundamentará o início dos estudos das escritas de si, visto que o autor, desprestigiado de seu posto com o Estruturalismo, permite o avanço do leitor e do próprio texto enquanto importância nos estudos literários. Nesse espaço se prendem teóricos para afirmar que a autoficção não seria herdeira da autobiografia, mas uma variação do romance no fim do século XX.

Beatriz Sarlo (2007) percebe que, enquanto o autor é rejeitado e assassinado por uma doxa barthesiana e diminuído enquanto *persona* pela função-autor foucaultiana, a literatura mostra seu retorno com outro viés, o qual ela chamará de “guinada subjetiva”. Essa guinada vai, igualmente como outros contextos, permitir o advento do gênero autoficcional, uma vez que, valorizando por meio da escrita a ficção da memória, se permite problematizar o conceito e não reduzi-lo à figura empírica do escritor. Concomitantemente, a autoficção é “uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (DOUBROVSKY *apud* VILAIN, 2005, p. 212). Essa afirmação pede, mesmo que seja breve, um itinerário filosófico, antropológico e literário da questão do sujeito e como a autobiografia, gênero com bases tão sólidas ao longo da história da escrita de si, se permitiu uma evolução.

¹³ “Le texte auto(bio)graphique, de l'aurore du genre au plus immédiat present, est régie par une loi suprême : dire (sur soi et, au passage, sur autrui) la *vérité*, qui a partir liéé avec la *réalité*, par opposition, bien sûr, à la *fiction*.”

“Bovary c’est moi” e a morte do autor

“O artista é o criador de coisas belas.
O objectivo da arte é revelar a arte e ocultar o artista”
(WILDE, 2000, p. 4).

Em abril de 1980, Christian Delacampagne, do *Le Monde*, publicou uma entrevista filosófica anônima cuja identidade do entrevistado só seria revelada após sua morte. Nela, o “filósofo mascarado” (nome da publicação póstuma) propõe um jogo: que fossem publicadas, por um período de doze meses, apenas livros anônimos. Para ele, criava-se na sociedade leitora e crítica uma valorização do nome que é prejudicial à leitura ficcional e sua análise literária, pois sacralizava o autor, *o nome*, e não um aspecto, uma função. Ao contrário do que acontecia no Romantismo, embora fruto do mesmo pensamento, o autor era valorizado não pela obra escrita, mas por ser Fulano ou Ciclano. “Saudades”, afirma o filósofo, “do tempo em que eu era absolutamente desconhecido e, portanto, aquilo que dizia tinha alguma possibilidade de ser entendido”. Assim, deseja-se que o livro seja reconhecido por ser o livro, e não o livro escrito por. Recusa-se a categoria de autor, o gesto biográfico, a repetição do nome do autor na capa e na folha de rosto, por exemplo. O anonimato deveria ser rigoroso.

A entrevista, publicada postumamente, vai servir de chave de ouro de um pensamento que o mesmo filósofo iniciara anos antes. Em 1969, em um ensaio chamado *O que é um autor?*, Michel Foucault, o entrevistado misterioso, continua seu raciocínio mostrando que o conceito de *autor* é uma invenção social de determinado momento histórico que percebeu a necessidade de individualizar o sujeito criador, seja para esse nome lucrar com o advento do potencial burguês do objeto livro, seja para ser culpado por algum ponto moralmente transgressor da obra, caso Flaubert talvez seja o mais célebre, porém não o mais trágico.

Indagado em tribunal sobre quem seria a mulher que acolhe o adultério como modo de vida e segue seus desejos, Flaubert não treme ao responder imponente: “Eu sou a Madame Bovary”. Longe de lermos essa obra como autoficcional, a simples afirmação evidencia algo: o romance, indicado por muitos como o exemplo mais bem-acabado do gênero, revela um tipo de sujeito que não é, como pensaram, uma determinada mulher burguesa, mas sim todas as mulheres burguesas, assim como todos os homens burgueses. A afirmação de Flaubert é duplamente enigmática: Bovary sou eu enquanto seu criador, mas

também é qualquer sujeito, homem ou mulher, daquele contexto. Sou eu e é o outro. O Realismo intensifica, assim, o processo iniciado pelo Romantismo de individualização à medida que a imagem de gênio se torna um pensamento comum. Gênio é aquele que, ao escrever, revelaria sua alma pura, seu ser inteiro. Logo, o anonimato seria impossível.

A noção de autor constitui o momento forte de individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra (FOUCAULT, 1992, p. 33).

Até a Idade Média, o autor era visto como um escriba de Deus, meio por onde a palavra era inspirada – ideia similar ao poeta na Antiguidade, cuja *poesis* seria sussurrada pelas Musas – ou era inscrita em uma tradição (CHARTIER, 1999, p. 31). Assim, até a época Moderna a obra foi definida pelo contrário da originalidade.

Antes dos séculos XVII e XVIII, há um momento original durante o qual, em torno de figuras como Christine de Pisan, na França, Dante, Petrarca, Boccaccio, na Itália, alguns autores contemporâneos viram-se dotados de atributos que até então eram reservados aos autores clássicos da tradição antiga ou aos Padres da Igreja. [...] Eles são com frequência representados no ato de escrever suas próprias obras e não mais no de ditar ou de copiar sob o ditado divino. Eles são “escritores” no sentido que a palavra vai tomar em francês, no correr dos últimos séculos da Idade Média: eles compõem uma obra, e as imagens os representavam, de modo um pouco ingênuo, no ato de escrever a obra que o leitor tem em mãos (CHARTIER, 1999, p. 31-2).

A partir desse ponto, Chartier diferencia o *escritor*, sujeito que escreve o livro, do *autor*, aquele que publica a obra, cujo nome garante identidade e autoridade ao escrito. Essa diferenciação leva o historiador francês até Foucault, e mostra como a questão referente ao aspecto de mercado do livro corrobora para que o autor seja emancipado.

Antes de mais, trata-se de objetos de apropriação; a forma de propriedade de que relevam é de tipo bastante particular; está codificada desde há anos. Importa realçar que esta propriedade foi historicamente segunda em relação ao que poderíamos chamar a apropriação penal. Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. Na nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo.

Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades (FOUCAULT, 1992, p. 47).

O pensamento de que um ser se expressa e outro, o leitor, o entende deu margem para um pensamento mais prejudicial: aquele que crê em uma intenção na obra literária, um sentido principal ou por vezes único, que seria, então, apreendido pelo leitor em sua completude e complexidade.

Por isso, autor e, principalmente, a figura do gênio, não existem desde sempre nem para sempre, trata-se de uma constituição no momento da escrita de um sujeito “que está sempre a desaparecer”, pois “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linhagem [...]” (FOUCAULT, 1992, p. 35).

“Que importa quem fala?”, pergunta Foucault, utilizando-se da frase de Beckett em *Esperando Godot*. No texto, presença e ausência do autor são faces de uma mesma existência, necessárias para o ato de leitura. A morte do sujeito que escreve anula sua singularidade existencial provocando seu total desaparecimento. Uma vez morto, a obra é imortalizada, visto que

[...] a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. [...] Esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência [...] (FOUCAULT, 1992, p. 36).

Foucault, porém, não exclui uma necessidade autoral na presença do texto, lacunar no processo de significação. Assim, ele chama de função-autor esse papel em relação aos discursos que “assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura” (KLINGER, 2012, p. 29-30). Tais discursos, para Foucault (1992, p. 49), “já não podem ser recebidos se não forem dotados da função-autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que ele veio, quem o escreveu, em qual data, em quais circunstâncias ou a partir de que projecto”. Logo, cria-se a diferenciação entre *autor* e *escritor*:

O escritor é aquele que, através da vivência abismal da finitude, é levado a escrever um texto sob ameaça do vazio deixado pela morte de Deus. Já o autor é aquele que designa, pelo uso de seu nome, a unidade de uma obra. Desta diferença podemos salientar que o autor é uma espécie de duplo do escritor. O escritor é mortal e o autor, imortalizado (ALMEIDA, 2006, p. 69).

Assim, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p. 41), pois escrita e obra sugerem uma gênese, um agente, uma pessoa. “A função-autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46). Surgida no final do século XVIII, com a função-autor “se instaura um regime de propriedade dos textos: do lado negativo da questão, o autor se tornou responsável por seus livros, podendo ser punido por suas transgressões [...]; do lado positivo, ele adquiriu uma certa aura (até mesmo por suas transgressões)” (FIGUEIREDO, 2016, p. 33). Ela não é a voz do autor, e “seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício”, pois “todos os discursos que são providos da função-autor comportam esta pluralidade de ‘eus’” (FOUCAULT, 1992, p. 55). Assim, não cabe ao sujeito ser fonte de origem e fim do sentido da obra e sua complexidade discursiva, pois o que importa para Foucault é a aventura da escrita mais do que a escrita de aventuras.

A função-autor, portanto, não denota que o autor está morto ou ausente. É, de fato, um alerta que evidencia o nascer do conceito de autor e como ele é mal-interpretado, principalmente no que diz respeito à busca de um sentido primeiro da obra. Trata-se de uma palavra criada para causar efeitos, “ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos: não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização” (FOUCAULT, 1992, p. 56). Assim, Foucault lembra que a função-autor se define por meio de uma série de operações “específicas e complexas” que podem, inclusive, dar lugar a vários “eus”, já que não se baseia na existência real de um indivíduo. Logo, permite “várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar” (FOUCAULT, 1992, p. 57)¹⁴.

¹⁴ Talvez não fosse exagero pensar que essa mesma leitura que exclui a figura do autor permite, anos mais tarde, ser utilizada para compor o próprio conceito de autoficção, que não é senão a percepção que um nome na ficção possibilita explorar vários eus, várias “posições-sujeitos” em diferentes espaços e tempos.

Daí vem o significado da entrevista proposta por Michel Foucault a Christian Delacampagne, do *Le Monde*: publicar algo que seja lido e interpretado pela sua estrutura mesmo, sem a interferência de uma análise biográfica, pois “houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos de ‘literários’ [...] eram recebidos, postos em circulação e valorizado sem que se pusesse a questão da autoria; o seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente” (FOUCAULT, 1992, p. 48).

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

Hoje¹⁵ sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2006, p. 13-4).

O escritor, portanto, não deve ser visto como simples reflexo ou foco refletor, mas como ponto “através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade” (CANDIDO, 2006, p. 28).

Um posicionamento mais radical é apresentado por Roland Barthes em “A morte do autor”. Barthes mostra como é difícil identificar essa voz que escreve, uma vez que, para ele, a escrita destrói a voz¹⁶. O francês repudia a valorização da figura do autor, o que implicaria na procura da voz autoral no texto. Essa voz não existe para Barthes; existe apenas

¹⁵ O texto é do início da década de 1960.

¹⁶ Manuel Alberca (2007, p. 24) recorda que esse óbito do autor não foi definitivo, “sequer para seu ‘inventor’, que poucos anos depois surpreendeu a comunidade literária ao publicar sua própria autobiografia, isso se uma autobiografia que, apesar de utilizar o desconstrutor e impostor recurso da terceira pessoa narrativa para falar de si mesmo, não se esqueceu de anexar como certificado ou fé de vida o álbum familiar; profissional e pessoal: *Roland Barthes por Roland Barthes* (1987), assim a intitulou”.

a linguagem, a escrita. O autor existe enquanto *persona* no texto. Ou seja, ele é a origem da escrita, mas sua existência acaba no ponto final. Não existe nada do autor antes do texto e nada existirá depois dele, pois “desde o momento em que um fato é contado [...] a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 2004, p. 58). Sobre seu ponto de origem,

Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde [sic] vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 2004, p. 62).

A preocupação central de Barthes, ao que parece, é a possibilidade (ou necessidade) de abertura do texto para uma infinidade de leituras por ele permitidas e a anulação da necessidade de decifrá-lo: “Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. [...] Encontrado o Autor, o texto é explicado, o crítico venceu [...]” (BARTHES, 2004, p. 63).

Assim, para Barthes, o autor é

Uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedida a maior importância à “pessoa” do autor (BARTHES, 2004, p. 58).

A crítica mais feroz de Barthes é em relação justamente à explicação de a obra ser “sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança” (BARTHES, 2004, p. 58). Para embasar sua opinião, Barthes elabora um breve histórico dos escritores e críticos que já previam a “morte do autor”:

Apesar do império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59).

Julia Kristeva (1965) comunga da visão de Barthes na medida em que concebe a voz narrativa pertencente “a um código, a uma não pessoa, a um anonimato (o autor, *sujeito* da enunciação) que se mediatiza por um ele (o personagem, *sujeito* do enunciado)” (KRISTEVA, 1969, p. 95 *apud* FIGUEIREDO, 2016, p. 21, grifo meu¹⁷).

Ao se incluir no discurso, o sujeito se anula. “Ele se torna um anonimato, uma ausência, um branco, para permitir que a estrutura exista como tal. Na própria origem da narração, no próprio momento em que o autor aparece, nós encontramos a experiência do vazio” (KRISTEVA, 1969, p. 95 *apud* FIGUEIREDO, 2016, p. 21). Entretanto, não existe a possibilidade desse vazio no texto literário, de um zero sentido absoluto. Esse vazio no discurso é substituído por um nome próprio que é sujeito e destinatário. O autor se estrutura como significante nesse trânsito entre escritor e leitor, entre o sujeito e o outro, como um diálogo entre dois discursos (KRISTEVA, 1969, p. 95).

Barthes e Kristeva questionam, com o afastamento do autor, a estrutura metafísica da verdade e do *cogito* cartesiano, já substituído pela noção de sujeito plural. A Linguística seguia os passos da Psicanálise ao mostrar o sujeito como infinitas possibilidades de camadas, caminhos, histórias, lembranças, ficções e, conseqüentemente, *eus*, o que explica a posição de Kristeva e Barthes: estavam ambos interessados em aniquilar de uma vez por todas o problema da intencionalidade, pois “a obra não para, não se fecha; trata-se menos, portanto, de explicar, ou mesmo de descrever do que de entrar no jogo dos significantes [...]; a análise textual é pluralista” (BARTHES, 2004c, p. 285).

Por vezes, concomitantemente, outros pensadores chegaram a conclusões similares, não por meio de um processo de influência, mas de um pensamento que alcançou diferentes leituras e visões. Em texto de 1966, por exemplo, Benveniste afirma que “pessoa” e “realidade” se definem sempre no campo do discurso. Logo, não compreende a pessoa ou a realidade de fato. Existem apenas no campo da enunciação. O *eu* que designa o sujeito se constrói como instância do discurso, pois “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito do ‘ego’” (BENVENISTE, 2005, p. 286). Logo, no ato da escrita e da

¹⁷ Grifo a palavra *sujeito* para acentuar a nomenclatura utilizada por Barthes.

enunciação, o eu dito “se desdobra em dois: aquele que enuncia no mundo real e aquele outro que passa a existir por escrito” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 208).

Consequentemente, não cabe ao artista explicar sua obra, como afirmará também Mikhail Bakhtin (2011) no ensaio “O autor e a personagem”, de 1979. O autor não é o pai do texto, não é o detentor de seus sentidos, “por isso o artista nada tem a dizer sobre o processo de criação, todo situado no produto criado, restando a ele apenas nos indicar a sua obra; e de fato, só aí iremos procurá-lo” (BAKHTIN, 2011, p. 5).

Bakhtin também diferencia escritor e autor. Para ele, existe nesse último uma “unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra”¹⁸, responsável, por sua vez, pelo acabamento estético da obra, o que necessariamente envolve a relação dessa autoria com as personagens e, consequentemente, com o narrador. Assim, o sujeito de outrora, mesmo em um personagem autobiográfico, é convertido em objeto sob o olhar do leitor, desvinculando-o de sua origem (FIGUEIREDO, 2016, p. 24).

Outros nomes contribuíram para essa discussão. Maurice Blanchot, por exemplo, “concebe o escritor como um ser que sacrifica sua vida porque vive atravessado por fantasmas que habitam seu mundo imaginário” (FIGUEIREDO, 2015, p. 30). Jacques Derrida (2006), por outro caminho, se aproximará da Psicanálise para dar sua contribuição ao conceito de autor. Todos esses autores e autoras apresentam, enfim, tentativas de teorização de uma época pós- crise da representação, na qual a palavra se torna vazia, incapaz de compreender seu referente. Assim, a morte do autor teria seu ponto de origem por volta no final do século XIX, com Rimbaud e Mallarmé, intensificando-se durante o Estruturalismo e o Formalismo Russo.

Percebe-se que, de fato, o autor é o ponto “mais controvertido dos estudos literários” e sua má-abordagem é prejudicial a esses estudos (COMPAGNON, 2001, p. 47). A crise da representação pós-guerras no século XX reforçou o vazio do autor e sua consequente morte. O dizer “*Ceci n’est pas une pipe*” apontava para um vazio da representação (da palavra

¹⁸ Essa unidade da qual fala Bakhtin trata-se da relação autor-personagem, relação “arquiteticamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem que deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra” (BAKHTIN, 2011, p. 3). Essa arquitetura é mantida graças a quatro elementos, a saber: exotopia (que define a onisciência do autor diante da sua obra), o acabamento na relação vida e arte, a consciência da personagem e, por fim, o centro axiológico, isto é, “o todo da personagem e do acontecimento a ela referente, ao qual devem estar subordinados todos os valores éticos e cognitivos” (BAKHTIN, 2011, p. 11).

e da imagem). A palavra não é a coisa em si, mas sempre um devir¹⁹. Um código que designa ou nomeia a coisa. Incompleta, fraca em seu estado original. A escrita perdeu seu referente e passa a referir-se apenas a si mesma, abrindo espaço para uma metaescrita que culminará, por exemplo, nos experimentalismos do *nouveau roman* e do Teatro do Absurdo. Assim, a linguagem não pode (nem quer) representar a totalidade do sujeito e do ser. Com ambos esfacelados, as Artes caminharam para um “recuo do silêncio” (FIGUEIREDO, 2015), para uma fala vazia. Ou seja: o escritor não era mais aquela figura romântica com mil histórias dentro de si, fato que será lamentado por Benjamin (1985) ao anunciar a crise do narrador moderno. O escritor não falseia mais mil sentimentos, mil sonhos e, principalmente, ele não tem mais total controle sobre sua obra. “A obra exige”, escreve Blanchot (2005, p. 316) em *O livro por vir*, “que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra”.

Busca-se, com o afastamento da figura do autor, como se percebe, direcionar a atenção do leitor para a linguagem, para o texto em si e sua impessoalidade. Entretanto, se perceberá que certos textos não suportam essa impessoalidade radical. O próprio Barthes vai reconhecer a pessoalidade de uma voz totalmente fictícia, o que faz da voz diegética um híbrido, sempre uma quimera. *Fragmentos de um discurso amoroso* e *Roland Barthes por Roland Barthes* mostram que, além do problema da intencionalidade, centro da crítica de Barthes ao autor, o narrador é sobretudo fruto de uma linguagem. Quem é que pensa em suicídio na abertura da obra que versa sobre a solidão no amor? Ali, tudo é posto sob o signo da linguagem. Por exemplo, a *ausência* é, nesse cenário, “todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado [...] e tende a transformar essa ausência em prova de abandono” (BARTHES, 1981, p. 27).

A linguagem parece substituir para Barthes uma lacuna em sua vida: ele a vê como se fosse sua mãe (e por vezes o é), e pretende a todo custo defendê-la. Talvez desse amor à linguagem nasça o respeito pelo romancista: Barthes nunca vai concretizar o projeto de uma narrativa romanesca, apesar de seus ensaios possuírem todos quase um tom

¹⁹ Voltarei a falar da crise da representação no capítulo 2.

romanceado, de prosa tímida, de poesia querendo ser *épica*. Aquele ranger de dentes que é quase um ruído. O desconforto da escrita.

O tom severo de Barthes se deve ao desejo de querer proteger a linguagem de todo usurpador de sentido, mesmo que seja o próprio autor do texto, reconhecendo a linguagem como um sistema que envolve outros elementos. Por isso Barthes prefere o termo *texto à obra*. “O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido; um plural irreduzível” (BARTHES, 2004b, p. 74). O conceito de *obra*, portanto, estaria ligado a uma ideia de filiação, de criação individual. E, como Foucault, Barthes aponta para essa possível resolução, colocando o leitor como campo de significação:

O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 2004, p. 64).

Esses questionamentos todos, principalmente o de Barthes e o de Foucault, colocam em crise não apenas a ideia de autor, mas o próprio conceito de obra e, conseqüentemente, de cânone. Foucault mira no universal: esvaziando a figura do autor, ele compreendia “o discurso como acontecimento, fazendo parte de um processo muito mais coletivo e histórico” (FIGUEIREDO, 2016, p. 32). Desvincula-se toda e qualquer influência que o nome próprio possa exercer. A dessacralização autoral em Barthes tira o foco da produção e deposita na recepção a maior riqueza de um texto literário: sua pluralidade.

O surgimento dos Estudos Culturais e, principalmente, o advento da Estética da recepção e da valorização do leitor enquanto produtor de sentido, são correntes que pretendem, dentre outros objetivos, buscar um meio-termo plausível para a questão que gira em torno do autor da obra, no que se refere ao contexto de produção. Nas palavras de Beatriz Sarlo (2007), nas décadas de 1970/1980 ocorreu “uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”²⁰.

²⁰ O próprio Barthes, em “A morte do autor”, afirma que “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação [...]” (BARTHES, 2004, p. 64).

A Estética da Recepção soube perceber que leitura alguma esgota as possibilidades de leitura de um texto literário. Um mesmo texto lido em um contexto histórico ou cultural diferente encontraria novos significados não previstos nem pelo autor, nem pelos primeiros leitores. A infinidade de significados e leituras que Barthes aponta não tem começo específico, mas sim um final: “há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor [...]” (BARTHES, 2004, p. 64). Assim, não apenas o contexto de produção como o contexto de recepção é essencial para o entendimento de uma série de possíveis significações da obra, que expõe a falta de limites semânticos que um texto possui. Exemplo claro dessa situação encontramos em obras como *A Divina Comédia*, de Dante; *Hamlet*, de Shakespeare e o *Quixote* de Cervantes. Essas obras, cernes do cânone ocidental (BLOOM, 2010), foram diferentemente interpretadas ao longo dos séculos, e não apenas nas suas várias releituras. Hoje, a *Comédia* dantesca possui um significado completamente diferente daquele que foi movido pela “intenção” de seu autor²¹.

A exclusão de autor e contexto de produção na leitura da obra sugere, ainda, uma marginalização do que foi chamado de “gêneros da realidade”, considerados como “gêneros menores”. Neles, há um limite muito tênue entre o literário e o não literário: autobiografias, crônicas, memórias, confissões, cartas, diários, autorretratos etc., e agora a autoficção. Porém, como escreve Beatriz Sarlo (1995, p. 11), nos interessamos ainda pelos escritores porque “não fomos convencidos, nem pela teoria nem na nossa experiência, de que a ficção seja, sempre e no primeiro lugar, um apagamento completo da vida”.

Essa colocação de Sarlo resume o que motiva, em grande parte das vezes, o interesse pela autoficção. Perceber, subjetivamente, que aquele texto não participa de um sistema ficcional que funciona há séculos, e que existe um rastro, uma palavra, uma falha no jogo de esconder do autor por trás de personagens e narradores ficcionais. Perceber que existe um traço de verdade naquela realidade, sendo que aquela realidade não existe no mundo empírico e que jamais poderá responder à questão que nasce no exato momento da leitura: isso é mesmo ficção? A autoficção permite partirmos dessa questão (que por si só não

²¹ Vale lembrar que, com certo distanciamento histórico, podemos visualizar claramente a “intenção” de certos autores em relação a determinadas obras, mas nem por isso as infinitas significações se esgotam. Ou seja: podemos visualizar as motivações de determinada escrita (que podem ser no âmbito pessoal, social ou político), mas conhecer tais motivações não excluirá outras possibilidades de leitura que a obra possa oferecer. A intenção autoral se torna *uma* das várias possibilidades de leitura.

nos interessa) e alcançar questionamentos que, estes sim, são essenciais em uma pesquisa como esta: o que esse “novo gênero” altera no ato de leitura? Em que medida pensar a ficção e a verdade questiona também o próprio conceito de ficção, de literatura, de teatro e de, no fundo de cada um desses, o próprio conceito de sujeito. Além disso,

[...] será que a destruição “da identidade do corpo que escreve” não é menos um produto da “escritura” do que de uma concepção modernista da escritura? Não será que ela depende de uma perspectiva da autonomia da arte, segundo a qual “a realidade externa é irrelevante, pois a arte cria sua própria realidade” (cf. Hutcheon, 1988, p. 146)? Sendo assim, a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado (KLINGER, 2012, p. 30).

Pelo mesmo caminho vai Wander Melo Miranda (2009, p. 93), que lembra um dos objetivos da “morte do autor”: evitar que a figura do autor se tornasse sagrada também pela burguesia, momento em que a teoria herdeira dessa concepção “passa a conceber a literatura como um vasto empreendimento anônimo e como uma propriedade pública, em que escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo onde tudo é escrita”.

Compreender que a literatura é, antes e acima de tudo, escrita, e que essa, por sua vez, desde a Antiguidade até hoje, mais do que nunca, “performa a noção de sujeito” (KLINGER, 2012, p. 23), facilitou o retorno do autor, uma vez que, longe daquela busca incansável pela intenção e/ou pelo significado autoral na obra, aspectos autobiográficos corroboram para uma alegoria semântica da ficção.

Dentre as escritas de si, a autoficção: tentativa de definição

“[...] nós não temos outra realidade fora dessa ilusão!”
(PIRANDELLO, 2003, p. 348).

Como previsto de certa forma por Philippe Lejeune (2008, p. 33), “a autobiografia é o gênero literário que, por seu próprio conteúdo, melhor marca a confusão entre autor e pessoa”. Inúmeras discussões foram fomentadas a partir do gênero, principalmente devido a variações das relações entre o indivíduo e o coletivo, entre o passado e o presente, entre a memória e o esquecimento²².

Não deixa de ser fato curioso pensar que, enquanto Barthes e Foucault estão no fervor de suas discussões envolvendo o autor e sua morte, outro francês apresenta o romance *Fils* como “uma variante pós-moderna da autobiografia” que se faz necessária porque, para ele, o sujeito absoluto da autobiografia rousseauiana (ou lejeuniana) não existe mais. O sujeito pós-moderno está cercado por uma realidade fragmentada, não apenas como subjetividade, mas, como apontou a Psicanálise desde o começo do século XX, de forma quase objetiva: apreendemos uma possível variação da realidade. Reconhecendo esse cenário, além da própria vulnerabilidade do sujeito e sua instabilidade, Serge Doubrovsky, seguindo as pegadas de Freud e Lacan, propõe a ficção como escape.

Para Freud, boa parte de nossa atividade psíquica consiste na produção de fantasias análogas àquelas criadas pelo escritor ou artista em suas ficções. O eu é formado ficcionalmente, como ressalta Lacan, e não bastam os fatos em si: os acontecimentos em nossas vidas devem formar uma espécie de romance. Nossas fantasias são realizações de desejo, mas nos outros provocariam repulsa ou indiferença. No domínio da arte, esse terreno de jogo e brincadeira, as fantasias do artista seriam capazes, contudo, de enganar as nossas próprias fantasias, levando-nos assim a extrair delas algum deleite. Para chegar a tal efeito, segundo Freud, o poeta ou artista deveria suavizar e disfarçar o caráter egoísta de seus devaneios, além de seduzir com um “prazer puramente formal, isto é, estético”²³ (RIVERA, 2014, p. 287).

²² Para aprofundar essa questão, ver: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, São Paulo: Ed. Unicamp, 2007; e LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2003.

²³ FREUD, 2014, p. 90. Trata-se do texto de 1907 “O poeta e o fantasiar”, também traduzido como “Escritores criativos e devaneios”.

Assim, o intuito da autoficção não é simplesmente fazer retornar o autor no contexto da Teoria Literária; Doubrovsky insere o eu empírico do autor, o eu social, em um espaço lúdico, ficcional e linguístico que, aproximado à Psicanálise, revela muito de um *eu* enquanto um Outro. A crítica precisa reinventar-se para apreender essa nova estrutura literária, mas sem se permitir voltar à crítica do biografismo, não importante aqui. Interessa-me o jogo que ele propõe enquanto texto, enquanto ficção, aquilo que a ficção ajuda a revelar.

Alguns teóricos falam da “ressurreição do autor”, ou seja, “o seu ressurgimento após o debate sobre a autonomia do texto” (MARTINS, 2014, p. 161). O termo parece concordar que o autor foi de fato excluído das análises literárias por determinado tempo. Prefiro utilizar o termo “retorno”, como faz Hal Foster (2014) e Diana Klinger (2012). Ou ainda, “rebrote”²⁴, nas palavras de Alberca (2007, p. 28):

Temos assistido ao rebrotar do autobiográfico em todas as suas formas possíveis, de cara descoberta e com disfarce, de forma arriscada e comprometida ou de maneira lúdica e oportunista, em reprodução veraz ou fictícia. Este processo se poderia resumir como a passagem ou a mudança da reprodução (natural ou assistida) à clonação, da representação mimética à representação direta e do ocultamento mascarado à falsa transparência²⁵.

Essa retomada do autor parece fazer jus a uma série de movimentos, artísticas e filosóficos, que iluminam novamente o sujeito da escrita, mas não como um sujeito unitário como se queria antes, e sim como um sujeito incrivelmente fragmentado, composto por vários eus. Como escreve Fernando Pessoa (1966, p. 93):

Não sei quem sou, que alma tenho.
Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou
variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).
[...]
Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos
que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está
em nenhuma e está em todas.
[...]
Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser
participasse de todos os homens, incompletamente de cada [...], por uma
suma de não-eus sintetizados num eu postiço.

²⁴ É interessante ressaltar as possíveis traduções para *rebrote* do espanhol: *renacimiento*, *redescoberta*, algo não previsto e esperado, mas também *surto*, *epidemia*.

²⁵ “Hemos assistido al rebrote de lo autobiográfico en todas sus formas posibles, a cara descubierta y con disfraz, de forma arriesgada y comprometida o de manera lúdica y oportunista, en reproducción veraz o ficticia. Este proceso se podría resumir como el paso o el cambio de la reproducción (natural o asistida) a la clonación, de la representación mimética a la presentación directa y del ocultamiento enmascarado a la falsa transparencia.”

A imagem do espelho utilizada por Pessoa vai guiar a escrita autoficcional: retrata-se, pois, a imagem do autor como em um espelho esfumado no qual se percebe um rosto, um vulto, mas não se pode dizer com certeza quem é. A beleza desse novo ser, porém, está justamente nesse reflexo esfumado criado, impressionista e natural. Mas não podemos nos esquecer: Pessoa mostra que mesmo a sinceridade pode ser ficcional, pois “[o] poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (PESSOA, 1995, p. 235). Ele mente para falar a verdade.

Essa metáfora utilizada por Fernando Pessoa remete ao que vai dizer, anos depois, Sébastien Hubier (2003), para quem a autoficção é o “o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os eus que o constituem”. Nos seus diários, André Gide (1924) já lamentava, em 3 de janeiro de 1892, a necessidade de escolha entre essas variedades de eus:

Sinto mil identidades em mim; mas não posso resignar-me a não querer ser mais que uma. E me assusto, a cada instante, a cada palavra que escrevo, a cada gesto que faço, de pensar que em traço mais, inapagável, de minha figura, que se fixa; uma figura duvidosa, impessoal; uma figura covarde, posto que não terei sabido escolher e delimitá-la fielmente²⁶.

Assim, pergunta-se: a identidade é um ponto de partida ou o resultado do processo de escrita? Acredito que o nome de Pessoa torne mais complexa a reflexão devido à existência dos heterônimos, mas, como escreve Gide, se a escrita revela ao próprio autor um traço seu que lhe era desconhecido e que ele reconhece como parte de si (e só por isso o assusta), quer dizer que o processo que responderá essa pergunta realmente não é linear – não existe um ponto inicial e um final –, mas sim circular, em um movimento no qual o eu e a obra se constituem ao mesmo tempo.

Contrapondo o pacto autobiográfico, a autoficção propõe um pacto oximórico (ALBERCA, 2007; HUBIER, 2003), isto é, misto de pacto autobiográfico com romanesco que libera o autor da verdade autobiográfica e da ilusão de autenticidade do relato. Assim, é privilégio da autoficção, por exemplo,

²⁶ “Siento mil identidades posibles en mí; pero no puedo resignarme a no querer ser más que una. Y me asusto, a cada instante, a cada palabra que escribo, a cada gesto que hago, de pensar que es un rasgo más, imborrable, de mi figura, que se fija; una figura dudosa, impersonal; una figura cobarde, puesto que no he sabido elegir y delimitarla fieramente.”

[...] falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um eu variável, polímorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente ultrapassadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de, a partir de sua vida e da sua ficcionalização, ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro (HUBIER, 2003, p. 125).²⁷

A partir disso, Doubrovsky introduziu a experiência analítica no texto, sendo conduzido a “teorizar sua prática literária, a se render a uma análise do funcionamento de sua escritura”, isto é, uma análise metalinguística.

A autoficção teria assim, como característica, a apresentação, em filigrana, de uma reflexão sobre o estatuto teórico das escrituras na primeira pessoa e iluminar os territórios obscuros da personalidade. [...] Tomando-se como seu próprio referente, [a escrita autoficcional] é sempre mais ou menos auto-referencial, metatextual ou mesmo metafictional [...] o que altera o ato de leitura (HUBIER, 2003, p. 126-7)²⁸.

A aproximação da autoficção com a Psicanálise surge aí: Doubrovsky relaciona a escrita com um processo de autoanálise, no qual “o autor da autoficção mistura metodicamente as pistas e deixa ao leitor a liberdade de seguir as estradas escuras da autenticidade e das quimeras, de descobrir aqui e ali pontos de emergência e transparência de personalidade”²⁹ (HUBIER, 2003, p. 134). Ora, a autoficção não é uma cópia, mas a recriação de uma existência por meio de palavras, reinvenção da linguagem pelo eu do discurso e seus eus sucessivos, o que se justifica na alteração do campo da escrita: o escrito autobiográfico, outrora nas mãos da História, passa para o domínio do romance devido à própria transformação do conceito de sujeito. Não linear, como o sujeito do qual fala, a autoficção é preenchida pelo desencadeamento de palavras, “consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes

²⁷ “[...] parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun souci de censure, de livrer tous les secrets d’un moi changeant, polymorphe, et de s’affirmer libre enfin d’idéologies littéraires en apparence dépassées. Elle offre à l’écrivain l’opportunité d’expérimenter a partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d’être tout à la fois et lui-même et un autre.”

²⁸ “L’autofiction aurait ainsi pour caractéristique de présenter, en filigrane, une réflexion sur le statut théorique des écritures à la première personne et de jeter la lumière sur les terroirs obscurs de la personnalité [...] Se prenant comme son propre référent, [l’écriture autofictionnelle] est donc toujours, peu ou prou, autoréférentielle, métatextuelle, voire métafictionnelle [...] ce qui modifie l’acte de lecture.”

²⁹ “[...] l’auteur d’autofiction brouille méthodiquement les pistes et laisse au lecteur la liberté de suivre les chemins obscurs de l’authenticité et des chimères, de découvrir çà et là, des points d’émergence et de clarté de la personnalité.”

na Psicanálise” (DOUBROVSKY, 2011a, p. 26). É, pois, uma tentativa de traduzir (ou reconstruir) o sujeito da contemporaneidade, impossível de se retratar como bela unidade harmoniosa.

O sujeito de que se trata na arte há muito não é mais aquele olho soberano capaz de ordenar a representação em regras mais ou menos fixas. Ele é outro: descentrado, não coincide mais com um centro organizador da representação. O sujeito que retorna na arte contemporânea se desmaterializou e problematizou suas fronteiras em relação ao outro, no mesmo passo em que se temporalizou e deslocou em uma nova concepção, fragmentada, do espaço (RIVERA, 2014, p. 21).

Instaura-se, assim, uma nova pergunta: é possível uma escrita de si nesse contexto desprovido de sentido, repleto de esvaziamentos? Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 206):

O individualismo e o narcisismo são, certamente, características de nossa época. Entretanto, o “cuidado de si”, tal como postulado pelos filósofos gregos e retomado por Foucault, não se restringe ao “pequeno eu”; cuidar de si é o primeiro passo para servir à pólis, é também cuidar dos outros. Falar de si mesmo por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez, pode buscar, na individualidade do escritor, semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual.

A autoficção retoma, então, uma tendência ao autorretrato iniciada nas Artes plásticas no século XV³⁰ e que contamina a Literatura a partir do século XVIII, visto que antes havia uma vigilância maior sobre a soberba e a vaidade, e as Letras sempre foram o alvo maior da censura: até o século XVIII, as representações de si são limitadas por questões religiosas, sociais e políticas.

Para resumir em poucas palavras, enquanto os “deuses” escreviam o roteiro aos homens, estes atuavam a seu ditado; mas quando os homens iniciaram a destruição daqueles, começaram a mitificar sua própria pessoa. Paralelamente, este processo do auge do subjetivo e do pessoal significou a irrupção do privado no público com uma força tal que alterou os pilares sociais até então conhecidos e supôs a consagração da hierarquia do primeiro sobre o último (ALBERCA, 2007, p. 21)³¹.

³⁰ Dentre os vários autorretratos pintados a partir do século XV, destaco o de Filippo Lippi (1485) é singular ao apresentar a expressão triste e melancolia de seu autor; o de Albrecht Dürer, de 1500, que olha diretamente para o espectador e possui semblante cristiano; e por fim, e talvez seja aquele que mais impressiona, a irrupção do eu na tela *A adoração dos Três Reis Magos*, de Sandro Botticelli, na qual o pintor aparece no meio da pequena multidão que se apresenta para conhecer o Cristo. Botticelli, diferente dos demais que miram o Cristo, olha diretamente para o espectador, como se soubesse, como se pensasse, como se tivesse plena consciência de seu papel ali e de como está fora de seu cenário.

³¹ “Para resumirlo en pocas palabras: mientras los «dioses» escribían el guión a los hombres, éstos actuaban a su dictado; pero cuando los hombres iniciaron el derribo de aquéllos, comenzaron a mitificar su propia persona. Paralelamente, este proceso del auge de lo subjetivo y lo personal significó la irrupción de lo privado en lo público

Logo, o século XIX assistiu ao auge do autobiográfico, “um fenômeno que se reativa em um cenário contraditório”, pois se temos de um lado essa tendência se chocando com a desconstrução da tradicional noção de autor, “por outro demonstra, de maneira indireta ou ambivalente, a necessidade que o leitor e o texto têm do autor e de sua figura textual como ancoragem inevitável de qualquer interpretação” (ALBERCA, 2007, p. 27).

Temos, no século XX, um cenário social e cultural propício para a autoficção, mesmo se o cenário teórico-crítico não seja dos mais favoráveis. O capitalismo, a necessidade de uma nova épica e a impossibilidade de identidades fixas são os principais responsáveis por esse “reboto” do eu na literatura, assim como as possibilidades em um ambiente eletrônico e virtual, o qual muitas vezes se utiliza da autoficcionalização em jogos digitais e redes sociais (ALBERCA, 2007, p. 30).

Posto isso, tomo a autoficção não como “evolução” da autobiografia, mas como uma vertente do romance em primeira pessoa, pois, uma vez assumindo a primeira pessoa e o nome do autor, o narrador-protagonista coloca em desvio uma série de expectativas que um leitor já possui diante da obra. Ora, sabe-se que a Era de Ouro do romance não sobreviveu à era da desconfiança em que estamos. Podemos inclusive inferir que a autobiografia também não sobreviveu, mesmo estando em um momento de extrema curiosidade pela vida do outro. A era da desconfiança impediria o pacto autobiográfico e, concomitantemente, colocaria em risco o próprio pacto romanesco.

A autoficção não é, então, nem a ficção romanesca nem a autobiografia, mas o nó górdio de dois pactos contraditórios, o ficcional e o autobiográfico, o virtual e o referencial. Por isso, é natural que pensemos estar diante de uma aberração teórica, já que era flagrante a contradição entre diferentes abordagens. Mas a literatura pode transformar uma contradição interna em um enigma fecundo (LECARME, 2016, p. 106)³².

Esse “nó górdio de dois pactos contraditórios” será o principal ponto de fricção entre a liquidez do vivido e a firmeza do enunciado, como aponta Sarlo (2007, p. 24-5).

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas

con una fuerza tal que trastocó los pilares sociales hasta entonces conocidos y supuso la consagración de la jerarquía de lo primero sobre lo segundo.”

³² “L'autofiction n'est alors ni la fiction romanesque ni l'autobiographie, mais le noeud gordien de deux pactes contradictoires, le fictionnel et l'autobiographique, le virtuel et le référentiel. Aussi est-il naturel qu'on y ait vu une aberration théorique, tant la contradiction des démarches était flagrante. Mais la littérature peut transformer une contradiction en un énigme féconde.”

tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.

Essa contradição parece ser, paradoxalmente, resolvida e alimentada pela autoficção, já que se trata de um gênero no qual o traço autobiográfico não precisa estar envolto no véu da verdade, mas, sim, apresentado com uma roupagem ficcional cuja separação será, depois, impossível. Ela mescla uma série de pressupostos já levantados pelas vanguardas modernistas: a ideia de que um autor não controla seu texto ou sua linguagem, instável e mutável, em uma espécie de escrita automática, compulsiva, sem floreios, sem a preocupação, talvez exagerada, de se apagar em prol da ficção. Será, enfim, confiar “a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem” (DOUBROVSKY, 1977, [orelha]).

Não demorou muito para o conceito, que nasce *autofiction* (em francês), ser empregado na língua inglesa *autofiction* e traduzido como *autoficción* (em espanhol) e autoficção, para o português. Digo isso para lembrar quão rápida se deu a sua aceitação por aquela parte do público sedento em conhecer a verdade do outro, e fez nascer um certo embate teórico no campo acadêmico. Por um lado, se defende seu caráter crítico (parte de minha leitura passeia por esse campo), metalinguístico e metaficcional. Por outro, toma-se a autoficção como a primazia da ficção sobre o sujeito, um jogo linguístico que cria uma nova *persona/imago*, chamada por Klinger (2012) de mito do escritor. E existem aqueles que insistem em ver a autoficção apenas como a ficcionalização de um fato autobiográfico verídico. A veracidade dos fatos ficcionais é apenas a porta de entrada para o jogo linguístico e literário proposto.

Destacam-se, então, uma série de teóricos que redefiniram o conceito de autoficção, e outra série que, a partir de Doubrovsky, ampliaram o conceito. O próprio Lejeune (2008, p. 30) chama de autoficção o que havia chamado de “romance autobiográfico”, e percebe que o termo se apresenta com duplo aspecto: “A palavra aparece então num contexto lúdico: uma palavra-valise, que jorrou da efervescência da escrita, imediatamente retransformada. Serve tanto para exemplificar o modo do livro quanto para designar seu gênero” (LEJEUNE, 2014, p. 23). A preocupação passou a ser, então, definir a autoficção.

A autoficção é um gênero novo? A definição fornecida pela *Encycloaedia Universalis* é sucinta: “Autoficção: gênero literário reunindo o romance e as memórias, biografia romanesca”. Nem todos os autores e teóricos aceitam essa definição. Para uns, a autoficção não é necessariamente memorialística, pois ela pode ser um registro imediato da experiência. Para outros, a biografia é um gênero reservado às pessoas ilustres, narrando uma vida inteira, o que não é o caso da autoficção. Também há os que reivindicam o caráter absolutamente verdadeiro dos fatos narrados, e os que, pelo contrário, consideram que a autoficção é a invenção de um eu totalmente fantasioso (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 207).

Para Isabelle Grell (2007 *apud* BARBOSA, 2008, p. 167), a autoficção seria uma espécie de compensação, isto é, uma vez que houvesse o homonimato autor-narrador-personagem no pacto romanesco, o escritor estaria livre para reinventar a realidade sem nenhum compromisso com a verdade. Por outro lado, não estaria ele isento da verossimilhança. “Instala-se assim o primado da linguagem sobre o fato que se pretende narrar, ainda que realmente vivido” (BARBOSA, 2008, p. 168). Entretanto, dizer que o texto autoficcional precisa ser verossímil não facilita a definição que se busca, pois também o conceito de verossimilhança possui suas variantes.

Aristóteles e seus comentadores não reivindicam absolutamente uma representação do real apoiada em sua aparência sensível e nem um mimetismo fotográfico. Ao contrário, nota-se a valorização do inteligível, ou seja, de uma percepção que transpassa as aparências e que visa dar conta de seu objeto. Eis porque não terão dificuldade alguma em preconizar uma idealização formal deste último, um embelezamento ou enobrecimento da “Natureza”. É que, ao corrigir os “defeitos”, o poeta é infiel apenas a aparências superficiais. Em compensação, favorece, acredita-se, a percepção dos elementos que tornarão inteligível esse objeto (ROUBINE, 2003, p. 25). Hoje se pensa no verossímil mais como a impressão de verdade de uma ficção, o que não está ligado diretamente com a nossa realidade, a nossa lógica, a nossa razão, mas sim com o universo ficcional criado no texto. Assim, interessa no conceito a credibilidade que o texto e seus elementos demonstram, em uma espécie de mutação do “efeito de real” barthesiano.

Partindo dessa última aproximação de definição, seria poético também pensar na autoficção como prolongação da ideia de verossimilhança, ou seja, pensá-la como a atitude atrevida do real de adentrar na ficção de forma clandestina. Tal reinvenção dos fatos

estaria a serviço da contaminação que a autoficção pretende com o leitor: torná-lo participante dos fatos, e não mero espectador. Nas palavras de Doubrovsky (2007, p. 54):

O propósito da minha escrita é mais perverso: eu quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita seja, como Rousseau queria, não uma forma de absolvição – para mim, não há nenhum Deus perante o qual eu deva me apresentar com o meu livro – mas uma forma de partilha ; quero que o leitor, se fui bem-sucedido em meu livro, possa compartilhar comigo o que eu próprio vivi.³³

Se para Lejeune (2005, p. 32) a autobiografia implica uma relação embreada, na qual “o autor lhe pede que acredite, ele deseja obter sua estima, talvez sua admiração ou mesmo seu amor, sua reação à sua pessoa é solicitada, como por uma pessoa real na vida cotidiana”³⁴, no pacto romanesco, ou ficcional, a relação é desembreada: “você reage livremente ao texto, à história, você não é mais uma pessoa que o autor solicita”³⁵. O pacto autoficcional, se formos pensar em um, seria uma mescla desses dois, mas com predominância do pacto ficcional: o autor não espera que você acredite em nada que está na trama, pois

O autoficção é a tentativa de recuperar, de recriar, refazer em um texto, em um ato de escrita, as experiências de sua própria vida, que não são de modo algum uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma reinvenção (DOUBROVSKY, 2007, p. 64)³⁶.

É, então, ficção.

Assumindo espaço no *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, da *Encyclopaedia Universalis*, a autoficção não só demonstrou que a “casa não estava vazia”, mas também que ela “ficara prodigiosamente lotada a partir do início da década de 1970”³⁷. No verbete, Jacques Lecarme afirma que, a partir da década de 1980, se assistiu a uma incrível

³³ “Le but de mon écriture est plus pervers: je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution – chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre – mais une forme de partage; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre.”

³⁴ “[...] il vous demande de le croire, il voudrais obtenir votre estime, peut-être votre admiration où même votre amour, votre réaction à sa personne est sollicitée, comme par une personne réelle dans la vie courante [...].”

³⁵ “vous réagissez librement au texte, à l'histoire, vous n'êtes plus une personne que l'auteur sollicite.”

³⁶ “L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention.”

³⁷ Doubrovsky (2014, p. 113) aponta isso como uma resposta ao público que esperava algo novo no campo da escrita de si, além de uma forte influência do mundo virtual e da internet como propulsora do trânsito de informações – e de informações *sobre* o autor, o que permite uma guinada na subjetividade da primeira pessoa diegética de forma mais funcional.

aventura do neologismo, sendo talvez, ainda, impossível saber se correspondia a um novo gênero ou apenas a um “efeito especial de exibição, tão atraente quanto enganosa” (LECARME, 2016, p. 104). A ambiguidade, percebe-se, será o grande trunfo de Doubrovsky, sua “dupla capacidade crítica e criativa” dá origem a um trabalho nascido da prática analítica no qual “o *eu* empírico do escritor vem a coincidir com o *mundo* real do século XX, por um milagre literário ou pelo triunfo de uma paranoia narcisista, em ambos os casos pelos poderes de uma escrita do discurso” (LECARME, 2016, p. 104)³⁸.

Lecarme (2016, p. 105) lembra certos autores, como André Gide, que recorrem à autobiografia para criar um efeito para a arte, uma vez que não incentivam nem a mentira, nem a sinceridade. Logo, autoficção seria um “discurso no qual o autor, o narrador e o protagonista têm a mesma identidade nominal e no qual o título genérico indica que se trata de um romance” (LECARME, 2014, p. 76), fruto de um trabalho de montagem situado “no intervalo lacunar entre duas narrativas, uma fictícia, outra não fictícia” (LECARME, 2014, p. 92).

Com a publicação de *Fiction et diction* (1991), de Gérard Genette, Lecarme se perguntará se a autoficção é, enfim, um gênero, um subgênero ou um mau gênero por se tratar de uma “aberração teórica”. Embora não cite Doubrovsky, Genette (1991) chama a autoficção de “autobiografia envergonhada” cuja relação genérica apresenta uma dissociação entre o autor e o narrador, mantendo, ambos, uma relação de identidade com o personagem. Genette (1993, p. 73) mostra como ocorre nas outras narrativas, e dá exemplos:

Autobiografia:	Narrativa histórica:	Ficção homodiegética:
A	A	A
= =	= #	# #
N = P	N # P	N = P
Autobiografia heterodiegética:	Ficção heterodiegética:	
A	A	
# =	# #	
N # P	N # P	

³⁸ “Dans cette oeuvre née de la pratique analytique, le *moi* empirique de l'écrivain vient coïncider avec le *monde* effectif du xx^e siècle, par un miracle littéraire ou par un triomphe d'une paranoïa narcissique, dans les deux cas par les pouvoirs d'une écriture de la parole.”

Dentro desses esquemas que a autoficção se revelaria uma tríade “trôpega e contraditória [...] que Genette considera tão absurda quando a hesitação do autor balbuciando ‘sou eu e não sou eu.’ A autoficção, mesmo embelezada por grandes nomes, é uma mancha na soberba teoria dos gêneros coerentes” (LECARME, 2014, p. 71) representada da seguinte forma:

Autoficção:

$$\begin{array}{c} A \\ \# = \\ N = P \end{array}$$

Genette chega nesse “pequeno triângulo monstruoso” (LECARME, 2014, p. 71) porque aceita como “autoficções verdadeiras”³⁹ (GENETTE, 1993, p. 77) textos como *A Divina Comédia*, de Dante, e “O Aleph”, de Borges, pois define a autoficção a partir das relações narratológicas entre narrador e autor:

Parece-me que a identificação rigorosa ($A = N$), na medida em que pode ser estabelecida, define a narrativa factual – na qual, nos termos de Searle, o autor assume plena responsabilidade pelas afirmações de sua narrativa e, conseqüentemente, autonomia a qualquer narrador. Por outro lado, sua dissociação ($A \# N$) define a ficção, ou seja, um tipo de narrativa cuja veracidade não é assumida seriamente pelo autor (GENETTE, 1993, p. 70)⁴⁰.

A dissociação entre a figura do autor e a do narrador gera, para Genette, o tripé monstruoso⁴¹, contradição que nos direciona a uma questão tautológica.

Contraditória, com certeza, mas nem mais nem menos do que o termo que ilustra (autoficção) e a proposição que ele designa: “É eu e não é eu”. Uma das lições deste estado de coisas é que o sinal de igual, usado aqui de uma

³⁹ “Estou falando de autoficções verdadeiras - cujo conteúdo narrativo é, se me permite dizer, autenticamente fictício, como no caso (suponho) da *Divina Comédia* - e não de falsas autoficções, que são ‘ficções’ apenas para fins legais: em outras palavras, autobiografias envergonhadas” (GENETTE, 1993, p. 77).

⁴⁰ “It seems to me that their rigorous identification ($A = N$), insofar as it can be established, defines factual narrative – in which, in Searle’s terms, the author assumes full responsibility for the assertions of his narrative, and consequently grants no shred of autonomy to any narrator whatsoever. Conversely, their dissociation ($A \# N$) defines fiction, that is, a type of narrative whose veracity is not seriously assumed by the author.”

⁴¹ Duas outras fórmulas contraditórias seriam:

$$\begin{array}{cc} A & A \\ = \# & = = \\ N = P & N \# P \end{array}$$

maneira obviamente metafórica, não tem exatamente o mesmo valor em todos os três lados do triângulo (GENETTE, 1993, p. 77)⁴².

Fiction et diction mostra a aversão que Genette parece ter da autoficção e até mesmo de Doubrovsky, a começar pela não citação de seu nome. Além disso, embora reconheça a possibilidade de direito que, por exemplo, a ficção homodiegética concede ao escritor, tal liberdade não justificaria o “pacto contraditório intencional característico da autoficção (‘Eu, o autor, vou contar-lhe uma história da qual eu sou o herói, mas que nunca aconteceu comigo’)⁴³ (GENETTE, 1993, p. 76). E continua:

Neste caso, poderíamos, sem dúvida, adaptar a formula da autobiografia, $A=N=P$, uma prótese incômoda na qual P se dissociaria em dois componentes, uma personalidade autêntica e um destino ficcional, mas admito que estou relutante em realizar esse tipo de cirurgia – o que supõe que se pode mudar o próprio destino sem mudar a personalidade – e sou ainda mais relutante em recorrer a esse meio para salvar uma fórmula que sugere uma séria adesão por parte do autor quando essa adesão é manifestamente ausente, como se Dante acreditasse ter realmente visitado o submundo ou Borges acreditava ter visto o Aleph. Eu prefiro adotar, aqui, uma fórmula logicamente contraditória

$$\begin{array}{lcl} A & & \\ \# & = & \\ N & = & P \end{array}$$

(GENETTE, 1993, p. 76)⁴⁴.

Nesse ponto Jacques Lecarme encontrará seu desacordo com Genette, visto que os textos citados por ele (Dante, Borges, Balzac) pertencem à categoria do fabuloso, do inverossímil. Ora, Dante não acredita que foi ao Inferno assim como Borges não crê ter visto o Aleph. Entretanto, lemos essas narrativas como testemunhos sérios, pois

O grau de credibilidade da narrativa é tão difícil de avaliar no leitor quanto no autor. O que o narrador chamado Borges viu seria muito mais incrível do que as visões de São João da Cruz? Por outro lado, esse tipo de texto não tem

⁴² “Contradictory, to be sure, but no more nor less so than the term it illustrates (autofiction) and the proposition it designates: “It is I and it is not I”. One of the lessons of this state of affairs is that the equals sign, used here in an obviously metaphorical way, does not have precisely the same value on all three sides of the triangle.”

⁴³ “the intentional contradictory pact characteristic of autofiction (‘I, the author, am going to tell you a story of which I am the hero but which never happened to me’).”

⁴⁴ “In this case we could no doubt adapt the formula for autobiography, $A = N = C$, an awkward prosthesis in which C would be dissociated into two components, an authentic personality and a fictional destiny, but I admit that I am reluctant to perform this sort of surgery-which supposes that one can change one's destiny without changing one's personality – and I am even more reluctant to resort to this means to salvage a formula that suggests serious adherence on the author's part when such adherence is manifestly absent, as if Dante believed he had really visited the underworld, or Borges believed he had seen the Aleph. I should much prefer to adopt, here, a logically contradictory formula

$$\begin{array}{lcl} \# & = & \\ N & = & P'' \end{array}$$

nada a ver com a autoficção tal como a concebe Serge Doubrovsky, já que esta autobiografia ficcionalizada ou romance desficcionalizado, está na intersecção de duas trajetórias, e o prefixo “auto” desempenha o mesmo papel que em “autodiegética” ou “autobiográfica”. Para Genette, a única autoficção tolerável corresponde a um dos mais antigos procedimentos ficcionais, que consiste, por meio de uma metalepse muito habitual, em fingir que o autor entra em sua própria ficção. Este aparece nominalmente no texto que, nem por isso, deixa de ser fictício (LECARME, 2014, p. 73-4).

Percebe-se assim que a relação entre autor e personagem é, sem dúvida, “a relação mais difícil de fixar, [...] e às vezes é a mais ambígua, como é, afinal, a relação entre a verdade e a ficção: quem ousaria julgar a condição de *Aurelia* de Nerval, ou *Nadja* de Breton?” (GENETTE, 1993, p. 78).

A defesa de Jacques Lecarme para a escrita autoficcional está em dizer que, uma vez que o discurso é híbrido e ambíguo, questiona-se a identidade e a alteridade, mesmo se o nome próprio for apresentado explicitamente. O teórico aponta a importância do nome próprio, mas também enfatiza outro lado: a presença do nome próprio pode reforçar a ficção, e não a dissolver, como acontece com Dante, Cyrano e Borges. Ninguém se pergunta se Dante realmente desceu ao inferno, se Cyrano realmente voou para a Lua e se Borges realmente viu o Aleph. Nesses casos, o nome próprio evidencia o caráter ficcional da obra, reforçando seu lado fantástico. Ou seja, a presença do nome comum entre autor, narrador e personagem, em certas obras, é parte fundamental de um pacto ficcional, não autobiográfico.

Tipologias da autoficção e seu pacto ambíguo

Após esse momento de definição do termo, a autoficção passou por um outro, por vezes concomitante, que buscou definir quais textos estariam contemplados por essa nova denominação genérica.

O primeiro momento dessa divisão temos com Vincent Colonna, em tese defendida em 1989 sob orientação de Gérard Genette. Colonna (2004) descarta a definição de Doubrovsky e assimila o conceito como uma variante do romance autobiográfico. Dessa forma, autoficção seria uma série de procedimentos de ficcionalização do eu na qual a autenticidade dos fatos não é mais exigida; ao contrário, é a exploração do imaginário literário que é agora valorizada, sendo a única exigência para que aconteça é o personagem da obra possuir o mesmo

nome do seu autor. Nas palavras de Colonna (1989, p. 30), “autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)”. Com isso, Colonna amplia a gama de texto autoficcional, pois não existiria mais um limite histórico ou geográfico, o que faz com que o conceito, que nasceu para designar um gênero pós-moderno e um sujeito em plena crise nessa pós-modernidade, designasse todo texto de qualquer época no qual o autor é o personagem principal da narrativa, o que destituiu *Fils* como o primeiro romance autoficcional. Assim, Colonna localiza a origem da autoficção em Luciano de Samósata, no século II, autor da primeira ocorrência de autoficção ou autofabulação⁴⁵.

A fim de contemplar esses textos, Colonna (2004; 2014) propõe quatro categorias autofissionais: a *fantástica*, na qual “o escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” e cuja “distância entre a vida e o escrito é irredutível, a confusão impossível, a ficção de si total” (COLONNA, 2014, p. 39). Apesar de *História verdadeira* de Luciano de Samósata se encaixar aqui, os exemplos não são frequentes. Cito o “Aleph”, de Borges; *La pasión de los nómades*, de María Rosa Lojo, e *À beira do corpo*, de Waldir Ayala⁴⁶.

A segunda categoria estaria próxima ao romance autobiográfico: a *autoficção autobiográfica*, cuja diferença estaria no nome próprio, pois “a grande originalidade da autoficção estaria na revelação do nome próprio; no *romance autobiográfico*, os nomes estariam cifrados ou esquivados, principalmente o do autor” (COLONNA, 2014, p. 47).

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui o seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso (COLONNA, 2014, p. 44).

⁴⁵ Luciano de Samósata nasceu, acredita-se, por volta de 125 em Samósata, na província romana da Síria, e morreu não muito tempo depois, em 181. Apesar da curta vida, lhe são atribuídas mais de 80 obras, dentre as quais se destacam *O amigo da mentira* e *História verdadeira*, na qual temos a narrativa fantástica de uma viagem à Lua, onde encontra, inclusive, extraterrestres. Assim, é a narrativa mais antiga a apresentar (1) um personagem com o mesmo nome de seu autor e (b) a abordar temas consagrados pela ficção científica a partir do século XIX. Apesar do tom jocoso, *História verdadeira* apresenta-se como uma crítica satírica do pensamento corrente, que citava fatos míticos e/ou fantásticos como verdadeiros.

⁴⁶ O romance do brasileiro Waldir Ayala narra a história de vida da mãe (e consequentemente da sua própria vida) a partir da perspectiva do verme que devora o cadáver da mulher.

A terceira categoria, a *especular*, é “baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro” (COLONNA, 2014, p. 53). Realismo e verossimilhança são elementos secundários, pois a fabulação de si “não deixa de lembrar a metáfora do espelho”. O autor não é, necessariamente, o centro da narrativa, porém está em alguma parte da obra, mesmo que seja por meio de uma simples silhueta. Tal categoria estaria ligada direta e explicitamente ao fenômeno metatextual, pois, embora a autoficção sempre tenha algo de especular, aqui, ao colocar o seu nome próprio em circulação no livro, o autor “provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer” (COLONNA, 2014, p. 55). Não há, portanto, a ideia de identidade, mas de “projeção”. O recente romance de Chico Buarque, *O irmão alemão*, parece se encaixar aqui, visto que temos um autor real, nomeado apenas como Holanda, que sai em busca do irmão a partir de uma carta apresentada no livro. Perceba que o Holanda tem o “erro” de grafia, sinal autoral jocoso que permite uma relação nominal que diz mais respeito ao pai do autor. A projeção que ocorre ali é, portanto, especular.

E, por fim, a *intrusiva*, na qual “a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertencia à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga” (COLONNA, 2014, p. 56). A intrusão pode ser por meio de um discurso do narrador que vai garantir veracidade aos fatos narrados, ou digressões, vozes paralelas a histórias, que podem corroborar ou contradizer o que está sendo narrado.

Com essas quatro categorias, Colonna abriga no guarda-sol da autoficção praticamente toda a ficção, colocando, inclusive, autoficção na mesma definição da autofabulação. Entretanto, embora objetive categorizar textos, Colonna o faz *en passant*, sem um maior cuidado em definir exatamente o que se propõe como objetivo nessas categorias. Colonna se perde na tentativa de mostrar que a autoficcionalização é inerente à própria ideia de Literatura, adentrando, inclusive, o mundo do fantástico – perdendo a verossimilhança tão cara tanto ao romance como à autobiografia. Pouco resta, ao final, de *auto*, passando a designar mais a *ficção* (escrita em primeira pessoa).

Sendo uma das vozes mais prolíficas nessa discussão, Philippe Gasparini (2004) distingue muito bem duas formas de escrita de si com aproximações em menor ou

maior grau de identificação entre autor e narrador. Para ele, existem três tipos de autoficção, classificadas de acordo com a relação entre autor, narrador e personagem protagonista: *autobiografia fictícia*, que seria a simulação de uma narrativa autobiográfica; *romance autobiográfico* (ou “ficção autobiográfica”), isto é, uma narrativa fictícia, possível, mas não verificável em sua totalidade; e *autoficção*, misto das duas anteriores, mas que mergulha o leitor entre a verdade e a mentira, sendo impossível distinguir uma e outra. Em resumo, para que haja autoficção, Gasparini propõe algumas características: “identidade explícita do nome do autor com o nome da personagem-narrador; uma escrita visando à verbalização imediata; a reconfiguração do tempo linear, por seleção, fragmentação, inversão cronológica, mistura de épocas; objetivo expresso, pelo narrador, de narrar fatos reais e de revelar sua verdade interior” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 207). A narração de “fatos reais” é discutível, pois não me parece ser uma necessidade, ao menos obedecida, na literatura contemporânea. Ao contrário, a autoficção é a possibilidade da criação de uma realidade literária utilizando como agente o eu do escritor, que tanto pode ser sua verdade interior como um embuste.

Para distinguir as variações da autofabulação, Gasparini propõe o seguinte quadro baseado na identidade onomástica:

Quadro 3: Variações da autofabulação de Gasparini

	Identidade onomástica autor-narrador-personagem	Outros operadores de identificação	Identidade contratual ou ficcional (verossimilhança)
Autobiografia	Necessária	Necessários	Contratual
Autobiografia fictícia	Disjunção	Disjunção	Disjunção
Autoficção	Facultativa	Necessários	Ficcional
Romance autobiográfico	Facultativa	Necessários	Ambíguo

Fonte: GASPARINI, 2004, p. 27, tradução minha.

Perceba-se que na categoria de “autobiografia fictícia” – que a princípio seria sinônimo de “autoficção” – temos uma disjunção em todas as casas, isto é, uma não ligação ou não relação: uma autobiografia fictícia apresentaria elementos da autobiografia (nomes,

lugares, datas etc.), mas tais informações estariam em disjunção com as informações do autobiógrafo. O texto seria, portanto, estruturalmente autobiográfico, mas seu conteúdo revelaria uma vida fictícia ou, ainda, uma narrativa que não solicitaria em nenhum momento a crença de seu leitor. Já a autoficção seria o texto que, uma vez apresentando elementos que corroborassem a relação onomástica entre autor-narrador-personagem, apresentaria o pacto ficcional. Por fim, temos o romance autobiográfico, que poderia apresentar a relação de identidade formalmente ou apenas sugerir-la, mas o pacto de leitura seria totalmente nebuloso.

Klinger (2012, p. 42) afirma que, segundo esse primeiro momento de reflexão de Gasparini, “se o pacto do romance autobiográfico é ambíguo, já que ele possui índices de identificação contraditórios, o pacto da autoficção é menos ambíguo, ao ser puramente ficcional, pois existe sempre algum elemento que corroa a verossimilhança interna no romance”. Tal visão destoa da leitura que Manuel Alberca (2007) faz do pacto autoficcional, concebendo-o justamente como ambíguo. Não nos esqueçamos que Gasparini vê a autoficção como ramificação da ficção, e não da autobiografia. A presença do autor no texto não seria, portanto, uma confissão, mas sim a estratégia linguística que desestabiliza qualquer base sólida no leitor.

Posteriormente, Gasparini (2008) propôs um novo quadro, cuja atenção está no contrato de leitura. Abandonando a categoria da autobiografia fictícia, Gasparini reforça a necessidade de uma homonímia sem a necessidade de se fazê-la *ipsis litteris*, ou seja, o nome do autor pode ser reconhecido pelo leitor por meio de operadores de identidade (profissão, local de nascimento, idade, nomes de terceiros etc.).

Quadro 4: Novas variações da autofabulação de Gasparini

	Contrato de leitura	Identidade autor-protagonista
Autobiografia	pacto de verdade	Homonímia
Novela autobiográfica	estratégia de ambiguidade	identidade sugerida
Autoficção	estratégia de ambiguidade	Homonímia

Fonte: GASPARINI, 2008, p. 300, tradução minha.

Nos quadros propostos por Philippe Gasparini, uma diferença deve ser ressaltada: o contrato de leitura da autoficção. Em um primeiro momento, 2004, o contrato é ficcional; depois, assume o mesmo tom ambíguo da novela autobiográfica, que só seria separada da autoficção devido à identidade entre autor e protagonista. Desse modo, na novela autobiográfica poderia existir uma sugestão de identidade, como ocorre no romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, sem que haja necessariamente um pacto de verdade.

Por outro lado, a identidade na autoficção deve ser ressaltada em algum ponto da obra, seja direta ou indiretamente, pois ela é necessária para a ambiguidade do texto. Cito o romance *Diário da queda*, de Michel Laub, como exemplo. No romance, um narrador (adulto) narra um episódio de sua adolescência que o marcou profundamente: a queda de um garoto de treze anos no seu Bat-Mitzvá. A partir dessa memória, o narrador se culpa, porque existiram motivações que vão além da brincadeira e do acidente. Tais motivações refletem diretamente na vida do narrador, que constrói a narrativa como uma tentativa de reflexão sobre identidade e falta. Somadas a essas motivações, têm as memórias do pai, com quem o narrador tem uma relação complicada, e as do avô, um sobrevivente de Auschwitz. Assim, um mesmo traço de identidade une as três gerações formando um mosaico de memórias fragmentadas. A ambiguidade do pacto nasce quando o narrador afirma ser gaúcho, mas que há tempos vive em São Paulo; ele, depois de se formar em Direito, teria se aventurado no mundo da literatura e do jornalismo, traços que correspondem à identidade de Laub. Entretanto, esses são traços muito sutis, assim como é sutil a linha que separa o romance autobiográfico da autoficção.

De acordo com a leitura que Diana Klinger (2012, p. 41-2) faz do francês:

Ambas as estratégias se distinguem pelo grau de ficcionalidade: a diferença entre elas reside nos elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, quer dizer, no nível da verossimilhança. O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade, mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança. Pelo contrário, mantendo-se dentro da categoria do possível, do verossimilmente natural, o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável. A identificação do herói com o autor passa necessariamente pela ambiguidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação.

Com sua classificação, Gasparini acaba por “por reduzir toda autoficção à ‘ficção’, sem mais” (KLINGER, 2012, p. 6). Seu conceito de autoficção estaria ligado, primeiramente, à exploração e à destituição do caráter verossímil da ficção. Embora seja uma definição relativa demais, não deixa de ser possível, pois estamos diante de um gênero, ou subgênero, que, por ser híbrido e ambíguo, possui como vizinhos, de um lado, a autobiografia e a novela autobiográfica e, um pouco mais distante, mas ainda avistáveis, a biografia, a crônica e o ensaio, e, de outro lado, as várias formas romanescas, “até alcançar o campo inteiro da narração” (BARRIENTOS, 2014, p. 128)⁴⁷.

Hoje, distanciados em quatro décadas do nascimento do termo, podemos distinguir a construção da autoficção a partir de três níveis: homonímia, ficcionalidade e ambiguidade. Diferentes gradações de cada nível definem diferentes tipos de escritas do eu (autobiografia, autoficção, autofabulação, novela autobiográfica etc.). Em minha leitura, autoficção é o texto em que ocorre algum tipo de homonímia (direta ou indireta) dentro de um espaço ficcional, resultando em um discurso ambíguo. Não compreenderei a homonímia necessariamente como o uso da 1ª pessoa, pois assim como o eu tem o direito (e o “poder”) de se ficcionalizar livremente, ele também terá a possibilidade de se duplicar.

Exemplos significativos na literatura brasileira contemporânea, e passíveis de uma leitura paratextual que permita uma análise autoficcional, são o conto “Depois de agosto”, de Caio Fernando Abreu, publicado na coletânea *Ovelhas negras*, de 1995, e o romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, de 2007. Ambos são escritos em terceira pessoa, o que descaracterizaria-os enquanto autoficções. Porém, o conto de Caio Fernando, na sua edição principal, traz um pequeno texto explicativo, assim como todos em *Ovelhas negras*:

Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre. Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento. Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão. (ABREU, 1995, p. 245).

Tal peritexto justificaria o uso da terceira pessoa: a narrativa versa sobre um homem que, recém-descoberto soropositivo, encontra em um outro homem, também soropositivo, uma possibilidade de amor. O título do texto faz referência ao mês em que Caio

⁴⁷ “hasta alcanzar el campo entero de la narración”.

Fernando ficou internado no Hospital Emílio Ribas, em São Paulo, sendo acompanhado pelos amigos e familiares; “anjos”, como o narrador do conto coloca.

Já o texto de Tezza, por mais que este tenha se esforçado para divulgá-lo como romance não autobiográfico, apresenta um pai, professor universitário com aspiração a escritor, e seu drama diante do nascimento de um filho síndrome de Down. Relato duro e direto em terceira pessoa, focado no personagem do pai, que “não tem nada, e não é ainda exatamente nada” (TEZZA, 2007, p. 9). É um momento de crise para ele não apenas porque se tornara pai de um garoto com síndrome de Down, mas porque, dedicado a ser escritor, era sustentado pela esposa “havia quatro anos”. Sua masculinidade diante da situação está completamente abalada, e a chegada de um filho promete restituir essa dimensão tida como perdida. Digo isso para afirmar: é necessário distanciamento para aceitar *quem se é* e *o que se era*.

É um papel que representamos, o pai angustiado, a mãe feliz, a criança chorando, o médico sorridente, o vulto desconhecido que surge do nada e nos dá parabéns, a vertigem de um tempo que, agora, se acelera em desespero, tudo girando veloz e inapelavelmente em torno de um bebê, para só estacionar alguns anos depois — às vezes nunca. Há um cenário inteiro montado para o papel, e nele deve-se demonstrar felicidade. Orgulho, também. Ele merecerá respeito. Há um dicionário inteiro de frases adequadas para o nascimento. De certa forma [...] ele também estaria nascendo agora, e gostou desta imagem mais ou menos edificante (TEZZA, 2007, p. 9-10).

O exemplo é ideal porque, como contraposição do homem/marido que não tem nada (“nem casa, nem emprego, nem paz”), o escritor tem tudo, “ele está em outra esfera da vida. Ele é um predestinado à literatura — alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras [...]. Ele vive à margem: isso é tudo” (TEZZA, 2007, p. 10).

Assim, o uso da terceira pessoa garante certa onisciência ao narrador, embora ela se apresente como ambígua. As epígrafes que abrem o romance reforçam essa ambiguidade: “Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade”, de Thomas Bernhard, e “Um filho é como um espelho no qual o pai se vê, e, para o filho, o pai é por sua vez um espelho no qual ele se vê no futuro”, de Søren Kierkegaard. A epígrafe emprestada de Bernhard soa quase como justificativa para o escrito: buscou-se a fidelidade à verdade, mas o que nasce não é a verdade, sabemos, tampouco é mentira: é “outra coisa”, nem verdade nem mentira. É ficção, embora possivelmente *auto-*, mas sobretudo *-ficção*.

É importante perceber que, enquanto os teóricos franceses são, cada um em algum grau, ortodoxos na busca de alguma definição para o termo, a teoria espanhola que se preocupa com a autoficção tem uma concepção um pouco diferente. Ana Casas, professora da Universidade de Alcalá, afirma que “o próprio conceito autoficção alude, pois, a um hibridismo que admite todas as gradações e, por isso, resulta extremamente instável como conceito” (2012, p. 11)⁴⁸. E continua:

Sob ele encontram alojados textos de vários tipos, que têm em comum a presença do autor projetada ficcionalmente no trabalho (seja como personagem da diegese, protagonista ou não, ou como uma figura da ficção que invade a história por meio da metalepse ou da *mise en abyme*), assim, como a conjunção de elementos factuais e ficcionais, confirmados pelo paratexto. Suas margens são, portanto, a autobiografia, em relação a qual um bom número de críticos considera a autoficção uma variante ou derivação pós-moderna, mas também a novela, incluindo suas manifestações antirrealistas. Esse é o amplo espaço que ocupa a autoficção (CASAS, 2012, p. 11)⁴⁹.

De forma menos ortodoxa, parece-me que a teoria espanhola percebe a fluidez da literatura e do seu papel enquanto refletora social e individual. Rejeita, assim, definições fechadas, preferindo uma abordagem mais flexível no que diz respeito à teoria dos gêneros, situando a autoficção em um “espaço amplo”, talvez incapaz de se limitar.

No livro *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Manuel Alberca (2007) caminha no limite entre os gêneros, buscando, por fim, compreender os gêneros que habitam entre os pactos autobiográfico e novelesco. Dividindo em cinco capítulos, o espanhol parte de um jogo linguístico similar ao “*je est un autre*” de Rimbaud, afirmando que o eu é composto de muitos eus: *soy yos*, pois, dentre todas as descobertas literárias que se transformaram em descobertas científicas, a mais atraente nos últimos séculos é a multiplicidade de *personas* que existe dentro de um sujeito, “desde que Robert L.

⁴⁸ “el propio término autoficción alude, pues, a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto”.

⁴⁹ “Bajo él encuentran acomodo textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados por el paratexto. Sus márgenes son, en consecuencia, la autobiografía, con respecto a la cual un buen número de críticos considera la autoficción una variante o deriva posmoderna, pero también la novela, incluyendo sus manifestaciones antirrealistas. Ese es el amplio espacio que ocupa la autoficción.”

Stevenson, graças ao seu duplo e esquizofrênico personagem, vislumbrou que no ‘eu’ habitava uma legião de ‘eus’ distintos e enfrentados [...]” (ALBERCA, 2007, p. 19).

Existiriam, então, dois outros sub-gêneros vizinhos à autoficção caracterizados pela falta de limite rígido entre os gêneros e sua complexa permeabilidade. Para isso, Alberca propõe uma tipologia baseada em dois pontos: grau de ficcionalidade e grau de ambiguidade do pacto estabelecido entre autor e leitor. Seriam, assim, três os subgêneros autoficcionalis⁵⁰: a *autoficção biográfica* (que se confunde com a autobiografia e com a novela autobiográfica, pois nela se pode cotejar a biografia do autor, mas sob elementos narrativos diferentes); a *autobioficção* (caracterizada pela equidistância a ambos os gêneros e com uma total ambiguidade, levando à impossibilidade de distinção entre ficcional e factual); e a *autoficção fantástica* (na qual a ficção supera o factual a ponto de não interessar mais nada de sua biografia, apenas a invenção). Tal classificação me parece ser a mais adequada para enquadrar os gêneros que hoje são chamados de autoficcionais, pois Alberca amplia o *corpus* de sua análise e atinge a literatura de língua espanhola, saindo do campo francês. Desta forma, o espanhol exemplifica com o seguinte quadro:

Quadro 5: Descrição do “pacto ambíguo”

PACTO AMBÍGUO		
CAMPO AUTOFICCIONAL		
<i>Autoficção biográfica</i>	<i>Autobioficção</i>	<i>Autoficção fantástica</i>
1. A = N = P 2. Novela • - Invenção: o ficcional-“real” • - Ambiguidade: próximo ao pacto autobiográfico	1. A = N = P 2. Novela • Invenção: elementos “autobiográficos” • - Ambiguidade plena: vacilação leitora	1. A = N = P 2. Novela • + Invenção: o ficcional-“irreal” • - Ambiguidade: próximo ao pacto novelesco

Fonte: ALBERCA, 2007, p. 182, tradução minha.

⁵⁰ As diferenças entre cada gênero ou subgênero estão, principalmente, na intensidade do pacto na escrita. Para a defesa, pretendo ampliar essa classificação de Alberca com exemplos da literatura de ficção em prosa que possam ilustrar essa gradação.

Como se percebe, as diferenças entre as três categorias não são muito distintivas, visto que o pacto firmado entre autor e leitor por meio da obra é demasiado subjetivo. A leitura de uma obra que se enquadra nessas categorias depende, dentre outras questões, da bagagem literária e conhecimento (acidental ou proposital) da vida do escritor. Se paratexto algum dissesse que Graciliano Ramos fora preso sob a acusação de ser comunista em 1936, não se receberia a obra *Memórias do cárcere* como autobiográfica, apesar do arquitexto *Memórias*. Tampouco tal título possa carregar sozinho o peso da verdade: frequentemente toma-se o texto como romance. Assim, a autoficção e suas variações dependem muito do horizonte de expectativa do leitor e de sua capacidade de efetuar uma leitura intertextual, mas são, ao mesmo tempo, matéria textual que dá conta da sua simbologia. O pacto é ambíguo não apenas porque propõe uma fé híbrida, uma desconfiança na sinceridade, mas porque deixa, às vezes, o leitor de lado.

De uma forma geral, o pacto autobiográfico é “o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) em um espírito de verdade” (LEJEUNE, 2006, n.p.)⁵¹. Esse “espírito de verdade”, assim como o próprio pacto, encaminha o leitor para um horizonte de expectativa muito definido, isto é, aquele no qual tudo que ele lê ali seria crível e passível de verificação referencial⁵². Centro da tríade entre autor, narrador e personagem, o pacto entre autor e leitor guia a leitura: enquanto pacto de verdade, confessa sua sinceridade; enquanto pacto romanesco, define sua não referencialidade com qualquer realidade externa. Sua variação aponta para os diferentes níveis de referencialidade e veracidade da obra, reduzindo ou ampliando sua ambiguidade⁵³.

Assim, uma vez o pacto abalado, toda a estrutura se inquietaria.

⁵¹ “[...] l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité.”

⁵² O pacto é, para Lejeune, tão importante que ganha o título em seus três principais estudos: *O pacto autobiográfico*, de 1975; *O pacto autobiográfico (bis)*, de 1986; e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, de 2001 (publicados no Brasil em uma mesma edição pela editora da Universidade Federal de Minas Gerais).

⁵³ Lejeune (2008) conceitua, ainda, outro pacto, o fantasmagórico, para definir textos ficcionais nos quais o autor quis se revelar de alguma forma, como textos nos quais o leitor é convidado a ler não apenas como “ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. [...] Não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um em relação ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p. 42-3).

Após analisar os dois pactos, Alberca (2007, p. 182) reitera que, “[e]stabelecido entre ambos os pactos, o campo autoficcional resulta da implicação, integração ou superposição do discurso fictício no discurso referencial ou autobiográfico e vice-versa”⁵⁴. Seria a mescla deles, pois tanto a implicação como a integração e a superposição não excluem, em um novo discurso, os anteriores. Como ele explica:

[...] a proposta da autoficção consiste precisamente em abrir um espaço de invenção e criação certamente peculiar no interstício do ficcional e o factual, justo no ponto em que ambos se opõem e se distinguem. Em outras palavras, embora a autoficção suponha uma confusão ou mescla da oposição entre ficção e história e dos princípios que ontológica e pragmaticamente os distinguem ao mesmo tempo a tem em conta e a reforça, pois se a autoficção destaca nessa fronteira ou cruzamento que é a linha de intersecção entre o fictício e o real e se resulta pertinente, é porque ela mesma funciona graças a dita oposição (ALBERCA, 2007, p. 48)⁵⁵.

Tal leitura mostra como autoficção é, por si só, metatextual e teatral, já que “permite escenificar no mesmo texto a tensão entre ambas estratégias narrativas” a partir dos “jogos acerca da individualidade e do nome próprio, a simulação ou a autenticidade dos dados” que se tornam “espaços criativos próprios à autoficção” (ALBERCA, 2007, p. 49)⁵⁶.

Dentre todos os embates, uma coisa é certa:

Pouco a pouco, [a autoficção] vai englobando todas as tentativas intermediárias entre a autobiografia claramente declarada como tal e a ficção não autobiográfica. Dispositivos textuais, estratégias pessoais bastante diferentes entre si, reunidos por certa ambiguidade genérica. “Autoficção”, por metonímia, torna-se a capital de um país bem vasto (LEJEUNE, 2014, p. 25).

Esse “país bem vasto” é mais antigo que o ano de 1977. Tão vasto que podemos verificar vários níveis de autoficção, dentre os quais cito dois: um primeiro, mais

⁵⁴ “Establecido entre ambos pactos, el campo autoficcional resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial o autobiográfico y viceversa.”

⁵⁵ “[...] la apuesta de la autoficción consiste precisamente en abrir un espacio de invención y creación ciertamente peculiar en el intersticio de lo ficticio y lo factual, justo en el punto en que ambos se oponen y se distinguen. Es decir, que si bien la autoficción supone una confusión o mezcla de la oposición entre ficción e historia y de los principios que ontológica y pragmáticamente los distingue, al mismo tiempo la tiene en cuenta e incluso la refuerza, pues si la autoficción destaca en esa frontera o cruce que es la línea de intersección entre lo ficticio y lo real y si resulta pertinente, es porque ella misma funciona gracias a dicha oposición.”

⁵⁶ “La autoficción permite escenificar en el mismo texto la tensión entre ambas estrategias narrativas, sin cuyas diferentes propuestas no tendrían ningún sentido jugar con las expectativas de los lectores: los juegos acerca de la individualidad y del nombre propio, la simulación o la autenticidad de los datos, son [...] los espacios creativos propios a las autoficciones.”

inconsciente, talvez, anterior a Doubrovsky, mas que não acabou com ele – autores que expressaram *alter-egos* em sua ficção, ou ainda que partiram de algum sentimento ou acontecimento autobiográfico para basear a narrativa ficcional; e um segundo procedimento de linguagem que nasce mais consciente, cujo nascimento não pode ser fixado em 1977, embora seja nesse ano que nasça o termo que vai designá-lo. Trata-se de um procedimento “pós-moderno” de brincar com o pacto lejeuniano no campo da ficção.

Nômade, o indivíduo pós-moderno destrona a figura divina para o seu bem – “amarei somente a mim mesmo”, diz a máxima anticristã citada por Alberca (2007, p. 42). Estamos diante de uma Segunda Revolução Individualista (LIPOVETSKY, 2005), na qual assistimos à vitória do indivíduo, à derrota e extinção do coletivo (que desaparece da cena social), em uma época neo-narcisista de um sujeito desapegado, desacreditado, distanciado, em crise e em dúvida. Sem compromisso, o sujeito se vê destituído de verdade (ALBERCA, 2007, p. 44), inclusive a verdade sobre si mesmo. Nessa perspectiva, Narciso é origem e fim.

A autoficção comprova que, enquanto no Realismo o sujeito era anestesiado com uma “dupla dose de ficção”, agora ele lida com a irredutível realidade. Estávamos acostumados a viver com a perda do valor absoluto, assim como percebemos que a crença no progresso era um mito, a razão humana uma ilusão e nossa existência uma paixão fútil.

Um dos traços destacados dessa “nova ordem cultural” é a ficcionalização da realidade, a suplantação do real ou a desrealização a que os meios de comunicação de massa a submetem, reduzida como se diz a um mero reflexo pestanejante e hipnotizador de uma tela televisiva ou eletrônica. É o nosso um mundo regido por um “capitalismo de ficção”, no qual a vida mesma, segundo esta concepção, resulta ficcionalizada [...]. (ALBERCA, 2007, p. 40-1)⁵⁷.

Por esse viés que Diana Klinger (2012) pensa a autoficção como construtora de um mito do escritor, pois “o mito é linguagem, mas linguagem que opera num nível muito elevado e cujo sentido consegue decolar” (KLINGER, 2012, p. 46). Seguindo Barthes (2003, p. 151), para quem o mito “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão”, Klinger

⁵⁷ “Uno de los rasgos destacados de este «nuevo orden cultural» es el de la ficcionalización de la realidad, la suplantación de lo real o la desrealización a que los medios de comunicación de masas la someten, reducida como el que dice a un mero reflejo parpadeante e hipnotizador de una pantalla televisiva o electrónica. Es el nuestro mundo regido por un «capitalismo de ficción», en el que la vida misma, según esta concepción, resulta ficcionalizada [...].”

mostra como utiliza-se da própria vida para narrar desloca o sujeito para outro nível enunciativo que não tem, assim como o mito, a verdade como sanção (BARTHES, 2003, p. 144).

Assim, autoficção aqui não será nem autobiografia nem romance, verdade ou ficção, e sim um gênero que funciona entre os dois, “em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY, 1988, p. 70)⁵⁸. Gênero bivalente, “ambíguo, andrógino” (DOUBROVSKY, 1988, p. 70). Crepuscular.

Além disso, e aqui já me encaminho para o fim desta parte da discussão, a autoficção se mostra como uma espécie de Poética do eu. Muito mais do que a própria autobiografia, a autoficção permite que o eu que escreve avance na ficção e no discurso crítico⁵⁹, promovendo um novo tipo de texto dentro das escritas de si que não deseja apresentar a unidade (tanto na forma quanto no conteúdo) que se pretendia com a autobiografia tradicional, ou romântica. Aqui o intuito é exatamente o contrário: mostrar a fragmentação, expor o desespero, alertar para a crise.

Por isso, a autoficção permite não apenas o aparecimento do sujeito autoral ou seu narcisismo, mas também o questionamento da própria escrita enquanto submetida a uma ética social, pois ao realizar o movimento de espelhar o mundo real nas páginas da ficção, a literatura inicia, por um lado individualista, um processo de autodescobrimento no sujeito leitor e, por outro lado, mais coletivo, questiona o mundo, o *status quo*, as hierarquias e divisões por meio da invenção. Estamos, assim, discutindo um contexto no qual os limites entre público e privado, ético e antiético, opinião e preconceito ou não existem mais, ou são muito tênues. Ela marca uma época em que os escritores não acreditam mais “na possibilidade de dizer a verdade sobre eles mesmos e sobre suas existências” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 207), possibilitando que o passado, longe de ser um registro factual, seja ressignificado por meio da ficção e da poesia.

Ora, em um mundo onde a tecnologia e suas câmeras conseguem manter um registro do passado cada vez mais exato, pensar o passado torna-se uma quase necessidade. No próximo capítulo veremos que justamente as novas formas de registro

⁵⁸ “Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'etre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte.”

⁵⁹ Em artigo publicado na revista *Olho d'água*, denominado “A liberdade de Silviano Santiago: a autoficção para a construção de uma crítica literária” (LIMA, 2013), discorro sobre os efeitos da autoficção na produção literária e crítica do pesquisador brasileiro, ampliando os limites artísticos da prática autoficcional.

(fotografia, cinema etc.) foram responsáveis por uma crise na representação, o que possibilitará uma reinvenção do conceito de mimese ao longo dos séculos XIX e XX. Esse contexto midiático exclui o poético do passado: apresenta um passado duro como diamante em seu real insuportável mais acabado e eternizado em HD. A memória, hoje nosso único meio de voltar no tempo, é repleta de lacunas, de manchas, de esquecimentos, de traumas, de saudades, tudo isso influenciando o passado em si e suas consequências no presente e no futuro. A escrita do que se foi exige a poesia e a ficção, como lembram Diana e Mário Corso (2006, p. 112):

Há um abismo entre a infância vivida e as lembranças que guardamos dela. Freud denominava algumas delas como “lembranças encobridoras”, ou seja, um tipo de memórias fabricadas, seguindo a mesma lógica inconsciente com que se constroem os sonhos, e que são evocadas quando estão ligadas a algo que estamos querendo elaborar em outro momento da vida. Não quer dizer que as nossas lembranças sejam totalmente falsas, mas sim que, como em toda história contada, ela será do ponto de vista do narrador. Organizamos o passado de forma tendenciosa, pinçamos os trechos que nos convêm, cortamos os discordantes e alteramos alguns fatos e datas.

Existe, portanto, uma necessidade da ficção, como apontou a Psicanálise, incluindo o próprio Sigmund Freud (2014). Tratar dela e de sua ramificação na autoficção é tratar de algo inerente à literatura e sua compreensão permite ampliar a compreensão da própria ficção e dos sujeitos envolvidos: tanto do sujeito criado como do criador, visto que são ontologicamente complexos, tautologicamente contraditórios e que na autoficção se encontram não enquanto referencialidade, se não enquanto debate crítico.

Por isso tudo, e além de tudo isso, a autoficção é sedutora.

Imagine a possibilidade de ter controle sobre o passado e o destino, enfim, sobre o tempo e sua realidade. Sobre o que acontece sem pedir licença, sem anunciar-se, sem ser premeditado, e mesmo quando o é: o terror de Édipo diante de sua mãe é o mesmo que ele sentiria se nunca tivesse escutado a profecia. Imagine a possibilidade de mudar o passado ou inventar um futuro, a possibilidade de vários eus, partes desse eu tão complexo e completo que somos. E a possibilidade de vê-los todos ali, agrupados, refletindo um eu tão verdadeiro quanto o eu refletido no espelho. Imagine, enfim, a possibilidade de responder à pergunta esfíngica que aterroriza o pensamento humano há milênios, e que é tão sombria quanto o próprio fim e sua resposta: quem sou eu?

O PROBLEMA DO REAL E DO EU

“ — Isto não é real?
— O que é *real*? Como você o define?”
(MATRIX, 1999).

Todo questionamento que envolva a autobiografia e, conseqüentemente, a autoficção possui um ponto em comum: eles nascem do paradigma que se estabelece entre o real – esse nível inteligível e indescritível, do que só nos resta simbolizar e imaginar – e sua representação – problema já esboçado desde Aristóteles.

O conceito de “real” tornou-se, principalmente ao longo dos dois últimos séculos, tema frequente nas discussões que envolvem Psicanálise, Filosofia, Sociologia e Artes. A ideia de esse real que conhecemos ser uma variante de um outro Real povoa o imaginário científico e filosófico, abrindo espaço para teorias de Física Quântica sobre a possibilidade de outros universos, outras realidades, temporalidades e espacialidades. Como no filme que trago acima como epígrafe do capítulo, onde “a realidade material que todos sentimos e vemos a nossa volta é virtual, gerada e coordenada por um gigantesco megacomputador a que estamos ligados” (ŽIŽEK, 2011, p. 31)⁶⁰.

As barreiras entre ilusão e realidade se tornaram, pois, frágeis demais, promovendo um metadiscurso que desestabiliza a base fixa que acreditávamos existir: a realidade me parece ser o eixo do sujeito, a coluna na qual ele se desenvolve e se comunica, criando relações intersubjetivas consigo e com o mundo. Quando esse real entra em descomunhão com a verdade, o sujeito se vê perdido em uma rede que se complica cada vez mais, criando uma série de desdobramentos da realidade que transformam a razão em sonho ou delírio. Logo, a razão, cerne outrora do indivíduo, perde também seu *status* de verdade. Conseqüentemente, nada mais é confiável.

⁶⁰ Essa teoria é por demais lembrada em filmes e programas televisivos, uma vez que propõe justamente a discussão filosófica da qual trata Žižek (2011). *Matrix* (de 1999, dirigido pelas irmãs Wachowski) e *Inception* (filme de 2010 dirigido por Christopher Nolan) são exemplos claros de realidades além desta que são exploradas pelo imaginário, seja ela virtual, como *Matrix* explora, seja dentro do próprio indivíduo, como trata o filme de Nolan.

Chegamos então a duas perguntas cruciais: O que é o Real? E o que é, portanto, o *eu*? Ao se perguntar sobre essas questões, a autoficção adentra no espaço da Psicanálise. Serge Doubrovsky (1988), em seu mais conhecido artigo sobre o tema, “*Autobiographique/vérité/psychanalyse*”, já apontava ligações entre seu romance *Fils* e as teorias de Sigmund Freud (1856-1939) e Jacques Lacan (1901-1981). O próprio título do romance já previa isso [*Filho*]. Percebendo que só os grandes e ilustres têm direito à autobiografia, Doubrovsky (1988, p. 69) se curva até “os humildes”, pois eles, “que não têm direito à história, têm direito ao romance”⁶¹.

Um curioso torniquete se instaura então: falsa ficção, que é história de uma verdadeira vida, o texto, pelo movimento de sua escritura, se desaloja instantaneamente do registro evidente do real. Nem autobiografia nem romance, portanto, em sentido estrito, funciona no espaço entre ambos, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inalcançável senão no âmbito do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera em uma vida, não no vazio (DOUBROVSKY, 1988, p. 69-70)⁶².

A diferença primordial, segundo alguns especialistas como o professor Christian Dunker do departamento de Psicologia Clínica da USP, entre os dois nomes fundamentais aqui é que enquanto Freud vê a Psicanálise como um método, Lacan a vê como uma ciência da linguagem habitada pelo sujeito. Daí a concepção junguiana de o indivíduo ser a única realidade realmente Real. Logo, não está apenas na área das Ciências Biológicas, mas teria seus fundamentos na Linguística e na Antropologia Estrutural.

A pergunta lacaniana é: Onde está o inconsciente? Parece-lhe que, longe de estar em outro nível material e espacial, o inconsciente residiria na linguagem, no seu amplo campo de atuação e emprego, que envolve língua, fala, escrita etc. Influenciado não apenas pela linguística de Saussure, mas também pela Antropologia Estrutural de Lévi-Strauss, Lacan assumiu o valor do mito, do símbolo, do imaginário, do cultural, do social, e não apenas do familiar na constituição desse inconsciente.

Assim, o Real lacaniano, isto é, o inconsciente humano assume a estrutura de metáfora, de metonímia, de assimilação, reconstituições da linguagem que, para muitos, seriam

⁶¹ “Les humbles, qui n’ont pas droit à l’histoire, ont droit au roman”

⁶² “Un curieux tourniquet s’instaure alors : fausse fiction, qui est histoire d’une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte. Texte/vie : le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide.”

as únicas diferenças entre nós, humanos, e os outros animais. A linguagem, portadora não apenas da comunicação, mas principalmente da representação de si e do outro, torna-se tão importante para Lacan que o conduz a definir, por exemplo, o sintoma como uma estrutura metafórica e metonímica, que vai se transformando na medida em que é pronunciado, pois em cada tentativa de representação daquilo que lhe é sintomático seria percebido o fracasso diante de tal tarefa. A cura e o autoconhecimento estariam ligados, portanto, ao relacionar, ao redizer e ao integrar esses sintomas (e possíveis traumas, pulsões etc.) a elementos componentes do nosso modo de sofrer.

Lacan dedicou boa parte de suas pesquisas e escritos ao conceito de Real e sua relação com o Imaginário e o Simbólico. Trocando em miúdos, se é que isso é possível, a teoria lacaniana retoma a ideia de Hegel proposta em *A filosofia do direito* de que “o que é racional é real e o que é real é racional” (HEGEL, 1997, p. XXXVI). A partir das teorias de Freud — “não há apreensão mais completa da realidade humana que a feita pela experiência freudiana, e que não podemos deixar de retornar às fontes e apreender esses textos em todos os sentidos da palavra” (LACAN, 2005, p. 11) —, Lacan pretende formular um princípio de realidade e suas representações, ou arquétipos, em torno das três instâncias: o Imaginário, o Simbólico e o Real. Assim, no começo da década de 1960, Lacan se dedicava a definir o Real a partir da ideia de trauma tendo como premissas algumas ideias dos surrealistas.

Como resume Foster (2014, p. 128), o traumático em Lacan é um “encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real, assim como o tempo, não pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido*”. Tal repetição, que não é uma reprodução, “serve para *proteger do real*, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição” (FOSTER, 2014, p. 128).

Assim, “há na análise toda uma parte de real em nossos sujeitos que nos escapa” (LACAN, 2005, p. 13). Por isso, antes de continuarmos a tratar da autoficção enquanto mecanismo cênico, é necessário entendermos de que real/realidade estamos tratando, e até que ponto podemos apreendê-la.

Ora, temos entre Psicanálise e Literatura um ponto em comum: a linguagem como forma e ferramenta de apreensão. Desde Platão, passando por Aristóteles e pelos filósofos modernos, a palavra foi instrumento de expressão do pensamento, revelação do eu

que, qual Narciso, se mira e se encontra. Como escreve Clarice Lispector (2006, p. 21-2): “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. [...] Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui”.

Assim, tanto a Psicanálise quanto a Literatura, principalmente na prática autoficcional, buscam um mesmo objetivo: conhecer o sujeito, sua realidade e como um se relaciona com o outro. Fenômeno simbólico fundamental ao sujeito (devido a sua relação com o inconsciente), a linguagem surgirá aqui sob dois pressupostos principais: primeiro, que por meio dela se dá um processo terapêutico a partir dos significantes; segundo, que cabe ao poeta, aqui metonímia para todos aqueles que desejam “proteger” a linguagem enquanto manifestação do pensamento humano, atribuir valores e significados a ela.

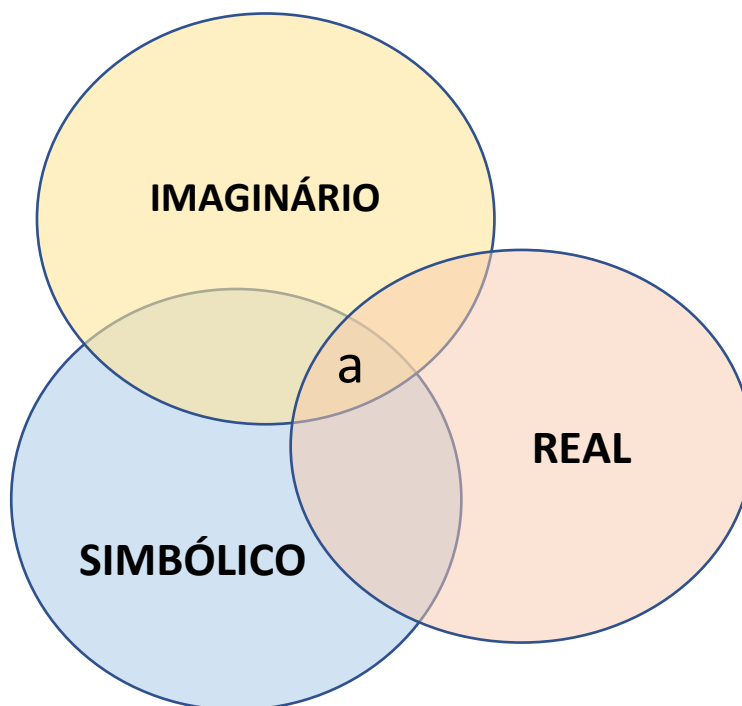
Ao conceber e teorizar o inconsciente, Freud mostra que nada pode contrariá-lo, pois o entende como núcleo mais duro do Real. Desconhecendo sim e não, certo e errado, o inconsciente preserva aquilo que exclui e o torna presente por meio de atos falhos, sonhos e delírios. Paradoxal, absurdo e surreal, o inconsciente encontra nas Artes sua expressão que, embora simbólica, garante-lhe uma lógica múltipla e significados infinitos que permitem ao sujeito conhecer suas fantasias, medos e sonhos.

Temos, então, em 1949, a primeira noção lacaniana de Simbólico (muito influenciada por Lévi-Strauss), na qual o sujeito é determinado segundo uma ordem simbólica. Do desejo de si nasce o desejo do Outro, que surge atrelado ao próprio desejo do eu, visto que o eu constrói-se a partir das relações com esse Outro, pois temos como falta no campo do Outro um significante do qual o sujeito do inconsciente depende para se constituir como tal. Como mostrará Freud, o objeto absoluto falta, e seu desejo é impulsivo e indestrutível. Logo, é necessário que algo o represente, o objeto *a*, centro do nó borromeu elaborado por Lacan, objeto de inúmeras pulsões, ponto central do Real. Assim, esse centro, o objeto *a*, será a disjunção entre o desejo do eu e os objetos que esse sujeito possui, sendo o primeiro e primordial a mãe, separada do sujeito pelo Nome do Pai⁶³.

⁶³ Voltarei a esse ponto um pouco adiante, visto ser o pai uma figura que muito me interessa aqui.

Lacan, então, elabora o nó borromeano, formado por três círculos que compõem o sujeito enquanto estrutura psíquica: o Simbólico, o Imaginário e o Real, o último sempre na zona do inominável, do desconhecido.

Figura 1: Nó borromeano formulado por Jacques Lacan



Como ausência, o objeto *a* preenche a lacuna do Real, funcionando simbolicamente como substituto capturável do Real. Perdido no passado e na história do sujeito, o objeto *a* pode ser expressado por meio de *deslocamentos* do simbólico, que busca incessantemente essa coisa que falta por meio de metáforas e metonímias. Assim, Sigmund Freud (2014) reconhece na literatura uma arte que antecipa as descobertas psicanalíticas.

A partir de Saussure, Lacan mostra que o sujeito alucina o seu mundo a fim de dar significação a esse objeto *a*. O elemento Imaginário – cujo valor é simbólico – só pode ser apreciado “em função do momento da análise no qual ele se insere. Com efeito, ainda que o sujeito retenha sua confissão, essa fantasia surge [...]” (LACAN, 2005, p. 22). Tal fantasia existe para expressar algo, para exprimir, para ser dita, “para simbolizar alguma coisa, e alguma coisa que tem um sentido completamente diferente, de acordo com o momento do diálogo” (LACAN, 2005, p. 22). A exigência para que algo se torne Imaginário não é apenas o

deslocamento. O deslocamento torna possível a ressignificação, pois “um fenômeno só é analisável caso represente outra coisa que ele próprio” (LACAN, 2005, p. 22)

Por sua vez, o Simbólico está no campo da fala, do código. Do símbolo.

É de fato assim que devemos entender o simbólico de que se trata na troca analítica. Quer se trate de sintomas reais ou atos falhos, ou o que quer que seja que se inscreva no que encontramos e reencontramos incessantemente, e que Freud manifestou como sendo sua realidade essencial, trata-se ainda e sempre de símbolos, e de símbolos organizados na linguagem, portanto funcionando a partir da articulação do significante e do significado, que é o equivalente da própria estrutura da linguagem (LACAN, 2005, p. 23).

O principal texto de Lacan sobre o tema é “O Simbólico, o Imaginário e o Real”, artigo que introduz essas três instâncias como essenciais da realidade humana. Com a tríade proposta a partir do pensamento freudiano (ego, superego e id), Lacan evidencia a necessidade de enfatizar as três instâncias instauradas a partir do Simbólico, convertido, pois, em primeiro plano, na teoria lacaniana. Lacan pretende desvendar o que de Real pode estar escondido em uma fala, mesmo que ela incorpore a fantasia (ordem do Imaginário) ou as simbologias, pois tais recursos são feitos para exprimir, “para simbolizar alguma coisa que tem um sentido diferente, de acordo com o momento do diálogo” (LACAN, 2005, p. 22).

Ao recorrer ao Simbólico e à linguagem que o expressa, Lacan atinge o vazio da linguagem, que jamais conseguirá atingir o Real em si. O sintoma é sempre “plurívoco, superposto, sobredeterminado, para resumir: construído exatamente da mesma maneira que as imagens são construídas nos sonhos” (LACAN, 2005, p. 24). A complexidade desses símbolos é comparável à frase poética “que vale ao mesmo tempo por seu tom, sua estrutura, seus trocadilhos, seus ritmos, sua sonoridade. Tudo se passa em diversos planos, e tudo é da ordem e do registro da linguagem” (LACAN, 2005, p. 24).

E temos o Real.

Para iniciar a tentativa de descrevê-lo na sua *impossibilidade de*, retomo a analogia de Lacan (1973). Em um seminário até então inédito em português, intitulado “*Les Non-dupes-errent*” [“Os não enganados erram”], em 20 de novembro de 1973, ele afirma:

O que faz com que a relação sexual não possa ser escrita é justamente esse espaço inatingível que impede a toda linguagem, exatamente como linguagem, a todo ser falante o acesso a algo que se apresenta como capaz de tocar o Real nesse ponto vazio. Isso justifica que eu defina o Real como o impossível, porque é justamente esse ponto que ele não alcança jamais – é

a natureza da linguagem – não acontece, jamais, que a relação sexual possa inscrever-se nesse ponto (LACAN, 1973, p. 33)⁶⁴.

Nesse seminário, Lacan volta (inclusive por meio da homofonia dos títulos: *Les Non-dupes-errent/ Les Noms du Père*) a *Os nomes do Pai*, porém aqui o psicanalista reforça a importância do Real na tríade conceitual, visto que até então ele era o primo pobre dentre os três. Já em seminários nos anos de 1955 a 1957 – com o texto *A instância da letra* – o tema do Real aparece, se fortalece em textos como “Seminário sobre o Real da angústia”, de 1962-63, e “O Real do desencontro”, de 1964 (LABERGE, s.d., p. 1). Lacan abdica do Édipo de Freud para inserir, com o Nome do Pai, um substituto, e só então – “quando o Real chega a ser equivalente ao Simbólico e ao Imaginário” – “Lacan pode começar a manejar a escritura do nó borromeu e das fórmulas da sexualização” (LABERGE, s.d., p. 1). Diferente do austríaco,

Lacan prefere os termos Nome-do-Pai ao termo Édipo, pois se trata primeiramente do desejo da mãe em relação à criança colocada como sua compensação fálica. É somente se o pai tiver nome para a mãe que a castração simbólica será possível. Assim, como a palavra é a morte da coisa, Nome-do-Pai é associado à morte do Pai (LABERGE, s.d., p. 2).

Retomo isso para evidenciar: a palavra não diz o gozo e é essa dimensão do gozo que assegura a dimensão da verdade. Sua tentativa é sempre invenção, faz de conta. A palavra sempre diz metade da verdade do Real.

O real do impossível do *rapport* sexual é efeito do recalque do falo. É a partir do recalque do falo que temos este real. A palavra tem um papel de suplência porque não há *rapport* sexual, dali o R.S.I. [Real, Simbólico, Imaginário], o S vindo suprir ao real que se impõe. O real sempre é efeito do limite do simbólico. Quando, a partir do Seminário XXI, *Les non-dupes errent*, Lacan escreve R.S.I., o R aparecendo em primeiro lugar, seguido do S, isso não quer dizer que o S é efeito do R. Significa que o S, o símbolo da palavra-verdade, tem um papel de suplência, se substitui ao real do impossível do *rapport* sexual. Mas este real é efeito do recalque do falo. Não há significante do *rapport* sexual a não ser o falo, o qual justamente obstaculiza este *rapport* (LABERGE, s.d., p. 5).

Essa impossibilidade do real do *rapport* sexual possui relação com o real como impossível. O próprio termo, *rapport*, será polissemicamente ambíguo: significa tanto *relação*

⁶⁴ “[C]e qui fait que le rapport sexuel ne peut pas s'écrire, c'est justement ce trou-là, que bouche tout le langage en tant que tel, l'accès, l'accès de l'être parlant à quelque chose qui se présente bien, comme en certain point touchant au Réel, là, dans ce point-là. Dans ce point-là se justifie que le Réel je le définisse de l'impossible, parce que là, justement, il n'arrive pas, jamais - c'est la nature du langage - il n'arrive pas, jamais à ce que le rapport sexuel puisse s'inscrire.”

(sexual) quanto *relato*, ato de reportar algo. Narrativa. Em Lacan, o real das psicoses estaria justamente no impossível da relação sexual, o que faz emergir o símbolo fálico, centro do Nome-do-Pai já que o desejo da mãe é o desejo pelo falo. Ao incorporar à mãe um falo imaginário e perceber que o pai tem um nome para ela, concretiza-se a castração. “Precisa-se do recalque do falo para se evitar a psicose e para se dar conta que não existe significante do *rapport* sexual como tal que possa ser inscrito no inconsciente” (LABERGE, s.d., p. 6).

Na década de 1960, Lacan conclui que o Real será definido como o que escapa ao Simbólico, isto é, o Real como *trauma* e *falta*. “Há uma valoração do real, embora em cada momento da obra de Lacan este conceito vá se evidenciando de acordo com os dois outros registros, o Imaginário e o Simbólico, até se entrelaçarem de uma vez por todas, no final de seu pensamento, no nó-borromeano” (CHAVES, 2009, p. 43). Lacan não compreende o Imaginário como ilusório, como fez a psicologia associacionista e a medicina, pois ambas as ciências desprezam “o que tem significação real, o sintoma” (LACAN, 1998, p. 85). Com esse pensamento, Lacan acaba por valorizar a própria linguagem, a qual se torna termo-chave, pois mantém estreita e significativa relação com o pensamento do sujeito em uma situação de análise. Assim, interessa não *o que se diz*, mas o que *se lhe diz*, pois “a linguagem antes de significar alguma coisa, significa para alguém” (LACAN, 1998, p. 86). Valoriza-se, com isso, a figura do interlocutor, do psicanalista, pois

Pelo simples fato de estar presente e escutar, este homem que fala dirige-se a ele, e, já que ele impõe ao seu discurso não querer dizer nada, resta o que esse homem quer lhe dizer. O que ele diz, com efeito, pode “não ter nenhum sentido”, mas o que ele lhe diz contém um sentido. É no movimento que o ouvinte o sente; é suspendendo esse movimento que ele compreende o sentido do discurso (LACAN, 1998, p. 86).

Um traço interessante nesse pensamento lacaniano é que o psicanalista deve permanecer em silêncio, paciente, resistente, favorecendo o fluxo de consciência.

Não haverá um limite em que essa atitude deva fazer cessar o monólogo? Se o sujeito prossegue nele, é em virtude da lei da experiência; mas, acaso continua ele a dirigir ao ouvinte realmente presente, ou antes, agora, a algum outro, *imaginário, porém mais real*; ao fantasma da lembrança, à testemunha da solidão, à estátua do dever, ao mensageiro do destino? (LACAN, 1998, p. 87, grifo meu).

O Imaginário ganha, pois, uma dimensão de Real, pois um se torna caminho para o outro. Para Lacan, a simples presença física não se constitui como princípio de realidade,

pois um outro “mais real” pode se mostrar presente mesmo ausente no aqui-agora da linguagem. Trocando em miúdos, é na reconstituição da imagem que o Real se manifesta, pois “as lembranças retomam sua densidade real” (LACAN, 1998, p. 88). No ato de narrar, o analisando se depara com o Real que ele mesmo desconhecia por meio da reconstituição da imagem, nesse ponto não mais ilusória, mas, embora fragmentada, assimilada ao Real e com uma realidade própria. Por meio desse Real, a psicanálise obtém traços de objetividade científica.

O Real lacaniano foi ameaçado por ser “um invariante, que consiste e resiste, é independente do eu e da consciência, é o ser de todos os fenômenos, é, enfim, racional, e por essa razão é matematizável e logizável” (ROUSTANG, 1988, p. 51). O Real lacaniano é, portanto, impossível de se verbalizar a totalidade em si⁶⁵. Para exemplificar, Lacan dá ao amor estatuto de real, inclui nele a impossibilidade de se falar. Daí a personificação do amor no ato filial: o filho é, para o homem, a encarnação do amor, recebendo, assim, um valor mais real (LACAN, 2005, p. 51). Sendo uma espécie de dom, o filho se torna símbolo, ultrapassando a necessidade da fala. O amor, parte do Real, é então tocável sendo parte do Simbólico.

Enfim, para Lacan, o centro de todo psíquico é *Imago*. Seu grande salto é incluir a *Imago* na ordem do Real não como mera simbologia, mas também sendo o próprio Real. Mas ele lembra que o Imaginário, *imago* humana, é superior porque está inserido na ordem da linguagem, o que a difere do imaginário animal. O Simbólico, portanto, será responsável pela constituição do sujeito. Temos, assim, a tríade lacaniana que constitui o sujeito em sua totalidade corporal e psíquica. Seja como destino via Simbólico, seja como aquilo que escapa ao Simbólico, o Real lacaniano será, sempre, o cerne do sujeito.

As teorias lacanianas, assim como as freudianas, serão essenciais para entendermos a dinâmica da autoficção enquanto construção do eu, e não narração de um eu já acabado, como queria Rousseau em sua autobiografia. Se compreendermos a ficção artística como fruto das instâncias: simbólica e imaginária, e o Real enquanto instância independente e comunicante entre várias dimensões (aqui entre a psíquica e a artística e/ou cultural), podemos compreender que a ficção diria mais da verdade real do que a própria confissão, pois aquela livra seu autor de toda a culpa que essa possa invocar.

⁶⁵ Lacan (2005, p. 28) explica: “O que o sujeito exprime inicialmente quando fala é esse registro que nós chamamos de resistências, que não pode ser interpretado senão como uma realização *hic et nunc*, na situação e com o analista, da imagem ou das imagens da experiência precoce”.

Em julho de 1953, Lacan discursa, na ocasião da fundação da *Société Française de Psychanalyse*:

Entre a relação imaginária e a relação simbólica, há toda a distância que há na culpa. É por isso, como a experiência mostra a vocês, que a culpa é sempre preferida à angústia.

Sabemos que, pelos progressos da doutrina e da teoria de Freud, a angústia está sempre ligada a uma perda, isto é, a uma relação a dois a ponto de se esvair a qual deve suceder outra coisa, que o sujeito não pode abordar sem certa vertigem. É isso que é o registro e a natureza da angústia. A partir do momento em que se introduz o terceiro, que ele entra na relação narcísica, abre-se a possibilidade de uma mediação real por intermédio essencialmente do personagem que, em relação ao sujeito, representa um personagem transcendente, em outras palavras uma imagem de domínio por meio da qual seu desejo e sua realização podem se dar simbolicamente. Nesse momento, intervém outro registro, que é ou o da lei, ou o da culpa, segundo o registro em que ele é vivido (LACAN, 2005, p. 33-4).

A ficção possibilita a inclusão desse terceiro, mesmo que com o mesmo nome do seu autor. O homonimato autoficcional não isenta o texto da sua carga ficcional. Ao contrário, inclui o que é de natureza real dentro do ficcional, intensificando a natureza ficcional dos fatos e do texto. Ora, o sujeito lacaniano é problemático, e de forma intensa. O “eu” dito por esse sujeito só existe porque existe um “não eu”, o que divide o sujeito desde seu nascimento. O “não eu” emerge a tal ponto que o “eu” verdadeiro perde qualquer autonomia.

O sujeito é dividido entre o eu [...] e o inconsciente [...], entre consciente e inconsciente, entre um sentido inevitavelmente falso de self e o funcionamento automático da linguagem (a cadeia significante) no inconsciente. [...], primeira tentativa, então, para definir o sujeito lacaniano é a seguinte: o sujeito não é senão essa própria divisão (FINK, 2014, p. 55).

Žižek segue os passos de Lacan ao formular seu conceito de sujeito, essencialmente desprovido de algo que o precede, que o determine. Como um ser em movimento, o sujeito é, pois, repleto de faltas e de excessos. “Ele é, simultaneamente, a falta e a sobra em todas as formas de subjetivação” (ŽIŽEK; DALY, 2006, p. 11).

Essa nova concepção de sujeito justifica, em partes, o advento de uma literatura autoficcional, assim como o sujeito cartesiano possibilita a escrita autobiográfica nos moldes de Rousseau, destituindo-o da culpa. O sujeito é, portanto, responsável pela sua subjetividade, por aquilo que é e pelas escolhas que faz, pautadas no princípio de dever kantiano e de prazer de Sade. Claro que, *a priori*, esse sujeito não sabe quais consequências

suas escolhas provocarão, porém sabe que deve lidar também com elas. A liberdade, então, é um pouco limitada, o que faz esse sujeito perceber a liberdade que existe na criação artística.

Žižek e Daly (2006, p. 14-5) escrevem que, “embora por definição, o Real não possa ser diretamente representado, ainda assim é possível aludir a ele em certas encarnações figuradas de horror-excesso”. Os filósofos afirmam isso com base em guerras e atentados terroristas, similarmente ao que fizeram Adorno e outros no período pós-holocausto.

Em *Bem-vindo ao deserto do Real*, Žižek lembra que Alain Badiou identificou como principal característica do século XX a paixão pelo Real (*la passion du réel*). O Real, então, é visto como insuportável, pois “quando se chega muito próximo do objeto desejado [o exemplo que o autor lembra é de uma minicâmera que penetra uma vagina em um filme pornográfico hiper-realista], as fantasias eróticas se transformam em repugnância diante do Real da carne exposta” (ŽIŽEK, 2011, p. 23). Para ele, essa paixão pelo Real culmina com “seu oposto aparente”, no que ele chama de espetáculo teatral: “Se a paixão pelo Real termina no puro semblante do espetacular efeito do Real, então, em exata inversão, a paixão pós-moderna pelo semblante termina numa volta violenta à paixão pelo Real” (ŽIŽEK, 2011, p. 26). O filósofo afirma que essa paixão pelo Real alcança uma realidade virtual que torna uma série de produtos e realidades como que desprovidas das suas propriedades malignas, desde um café sem cafeína até uma guerra sem guerra, ou ainda o “multiculturalismo tolerante de nossos dias, a experiência do Outro sem sua Alteridade (o Outro idealizado que tem danças fascinantes e uma abordagem holística ecologicamente sadia da realidade, enquanto práticas como o espancamento de mulheres ficam ocultas)” (ŽIŽEK, 2011, p. 27). Ele afirma:

A Realidade Virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância: oferece a própria realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real – assim como o café descafeinado tem o aroma e o gosto do café de verdade sem ser o café de verdade, a Realidade Virtual é sentida como a realidade sem o ser. Mas o que acontece no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria “realidade real” como uma entidade virtual. Para a grande maioria do público, as explosões do [World Trade Center] aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe, um efeito especial que superou todos os outros, pois – como bem sabia Jeremy Bentham – a realidade é a melhor aparência de si mesma (ŽIŽEK, 2011, p. 27).

Ora, os próprios terroristas não pareciam buscar o prejuízo material ou um maior número de vítimas, mas sim um efeito espetacular a partir da repetição, no qual mostrava (de uma vez por todas e como auge dessa paixão pelo Real) que os *reality shows* eram falsos. Por mais reais que se colocavam esses programas, nada era mais real que aquele horror na tela da televisão, como noticiário, sendo repetido e repetido ao longo da semana. Basta pensarmos que a “mais recente fantasia paranoica americana é a de um indivíduo que vive numa pequena cidade americana paradisíaca da Califórnia e que de repente começa a suspeitar que seja falso o mundo em que vive” (ŽIŽEK, 2011, p. 29). A máxima teatral “a vida é um sonho” parece permanecer, mas com premissas diferentes. A vida agora é uma ficção. As camadas e níveis da ficção, da verdade e da diegese, da realidade se cruzam. E nasce então a terrível dúvida: que mesmo a vida real, em que o exemplo maior de Žižek localiza no atentado ao World Trade Center, pode ser parte ficção. Em atentados no Terceiro Mundo, os corpos são expostos às câmeras. Vê-se sangue e a morte em si. No 11 de setembro só se vê escombros. Nenhum aviso de “cuidado, as cenas a seguir são fortes”. “Não seria isso prova adicional de como, mesmo nesse momento trágico, persiste a distância que nos separa deles, da realidade deles: o verdadeiro horror acontece *lá*, não *aqui*” (ŽIŽEK, 2011, p. 30). Assim, a vida real adquire características de uma farsa representada. E tudo então se torna dúbio.

O próprio título do livro de Žižek dialoga com o filme com o qual abri este capítulo: ao acordar em um possível mundo real, Neo, personagem interpretado por Keanu Reeves em *Matrix*, vê um mundo devastado pelo carbono e dominado por máquinas. Morpheus, o líder da resistência humana, saúda: “Bem-vindo ao deserto do real”, semelhante ao que aconteceu depois do 11 de setembro. Para os americanos, aquela lembrava senão mais uma cena emocionante de Hollywood, mas que eles sabiam: o impossível estava acontecendo, como nos grandes filmes: “o impensável que havia acontecido era objeto da fantasia, e assim, de certa forma, os Estados Unidos haviam transformado em realidade as suas fantasias, e esta foi a grande surpresa” (ŽIŽEK, 2011, p. 32).

Teríamos, portanto, de inverter a leitura padrão, segundo a qual as explosões do WTC seriam uma intrusão do Real que estilhou a nossa esfera ilusória: pelo contrário – antes do colapso do WTC, vivíamos nossa realidade vendo os horrores do Terceiro Mundo como algo que na verdade não fazia parte de nossa realidade social, como algo que (para nós) só existia como um fantasma espectral na tela do televisor –, o que aconteceu foi que, no dia 11 de setembro, esse fantasma da TV entrou na nossa realidade. Não foi a

realidade que invadiu a nossa imagem: foi a imagem que invadiu e destruiu a nossa realidade (ou seja, as coordenadas simbólicas que determinam o que sentimos como realidade). O fato de depois do 11 de Setembro se ter adiado ou cancelado o lançamento de grandes filmes contendo cenas semelhantes ao colapso do WTC (edifícios altos em chamas ou sendo atacados, atos de terrorismo, etc.) pode ser entendido como a “repressão” do cenário fantasmagórico responsável pelo colapso do WTC. Não se trata, evidentemente, de uma espécie de jogo pseudopós-moderno de redução do colapso do WTC à condição de mero espetáculo da mídia, de vê-lo como uma versão-catástrofe dos *snuff movies*; o que devíamos nos ter perguntado enquanto olhávamos para os televisores no dia 11 de setembro é simplesmente: *Onde já vimos esta mesma coisa repetida vezes sem conta?* (ŽIŽEK, 2011, p. 33).

A partir de conceitos como o de horror, o Real, indizível e inatingível, pode ser construído com o que há de desintegrador em si mesmo, mostrando que “a construção da realidade é uma estratégia que utilizamos para escaparmos dos efeitos insuportáveis do Real” (BAZZANELLA, 2009, p. 29). Traços da filosofia materialista dialética de Žižek mostram como o século XX foi um século apaixonado pelo Real, seja pela violência contida nele, seja pelo “rompimento dos limites como condição de reencontro com a realidade”. Isso explica, dentre outros fenômenos, o vício da massa por programas do tipo *reality*, nos quais uma intimidade, mesmo que fingida e/ou editada, é reverenciada, ou por programas de realidade virtual, que se apresentam como uma fuga fantasmagórica da realidade em si⁶⁶.

Uma vez incapaz de suportar o Real, o homem cria ideologia e proporciona uma interpretação simbólica da realidade, que “cria uma fantasia que permite às pessoas fugirem dos efeitos traumáticos do Real” (BAZZANELLA, 2009, p. 30). Assim, “a ideologia não apenas constrói uma imagem de realização (a Cidade da Razão platônica, a comunidade ariana, a harmonia multicultural etc.), mas também se esforça por regular certo distanciamento dela” (ŽIŽEK; DALY, 2006, p. 19). A partir disso, a ideologia pode construir inimigos e amigos, realidades que não são verdadeiras e estabelecer culturas e políticas. “Nesta realidade fantasmática, a vida torna-se novamente suportável, pois há ‘escolhas’ a serem feitas. Há ‘decisões’ a serem tomadas” (BAZZANELLA, 2009, p. 30).

⁶⁶ O interessante, e macabro, é que o horror-real é o mais explorado no final do século XX. *Snuff movies*, isto é, filmes que mostram mortes, assassinados, torturas e estupros reais, possuem a clara intenção de explorar, financeiramente, esse real que tanto se busca. O cinema se apressou em ficcionalizar essa estratégia assustadora para sua realidade fictícia em filmes como *O Albergue (Hostel)*, de 2005 ou *A Serbian Film (Srpski film)*, de 2010. “Esses filmes que oferecem a verdade nua e crua são, talvez, a verdade última da Realidade Virtual” (ŽIŽEK, 2003, p. 26).

A função da Psicanálise é, assim, “explicar por que, no meio da riqueza, somos assombrados por pesadelos catastróficos” (ŽIŽEK, 2011, p. 34). Esse paradoxo faz parte do conceito lacaniano de “travessia da travessia”, que não busca apagar a fantasia para que possamos encarar a realidade como ela é, mas justamente o contrário: identificar-se totalmente com a fantasia em uma relação com seu núcleo real que transcende a imaginação e toca no mais íntimo de cada sujeito.

Assim, imersos em uma realidade virtual, sugerida e artificial, temos a necessidade urgente de “retornar ao real”, para reencontrar seu terreno firme. Justamente por ser caráter de trauma e de inalcançável, o real continua sendo impossível de se assimilar, cabendo a nós senti-lo como um “pesadelo fantástico”. O retorno do qual fala Žižek teve sua presença no meio artístico apontada por Foster (2014), iniciando com a pergunta: “Qual o valor da obra de arte pós-Duchamp?”. Apresentando um valor estético ao mesmo tempo em que subtrai o valor de uso, Duchamp soma arte e consumo em um único objeto, o que desencadeou uma arte comercial. Vivida como uma espécie de trauma, a arte pós-moderna evidencia o real que do trauma emana. Contamina-se o olhar de quem vê, mas também por meio do olhar que recupera, ou tenta recuperar, a aura perdida na valorização mercadológica no objeto. Assim, para Foster (2014, p. 138), correntes como o hiper-realismo seriam subterfúgios contra o real⁶⁷.

Não se trata, claro, do “efeito de Real” barthesiano. *L’effet du réel* de Barthes permite que recebamos como real um produto ficcional. Mesmo o Real, nesse caso, deve ser visto como irreal espectro (ŽIŽEK, 2011, p. 36). Žižek lembra que, enquanto para a Teoria Literária não podemos tomar a ficção por realidade, a Psicanálise pede o contrário: não se deve tomar a realidade por ficção; “é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção” (ŽIŽEK, 2011, p. 36).

A autoficção caminha paralelamente a esse pensamento, o que exige a necessidade de enxergarmos a autoficção como a autobiografia de um sujeito em completa construção, incapaz de se ver finalizado, seja pela verdade, seja pelo trauma, já que

[...] a verdadeira escolha com relação ao trauma histórico não está entre lembrar-se ou esquecer-se dele: os traumas que não estamos dispostos a ou não somos capazes de relembrar assombram-nos com mais força. É

⁶⁷ Voltarei a falar da discussão proposta por Foster (2014) em *O retorno do real* no capítulo II, ao tratar da mudança do paradigma mimético no século XX.

necessário então aceitar o paradoxo de que, para realmente esquecer um acontecimento, precisamos primeiramente criar a força para lembrá-lo (ŽIŽEK, 2011, p. 37).

O papel da (auto)ficção poderia ser, portanto, possibilitar ao sujeito “distinguir qual parte da realidade é ‘transfuncionalizada’ pela fantasia, de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional” (ŽIŽEK, 2011, p. 36). Claro que aqui estou fazendo um paralelismo entre a leitura psicanalítica do Real e a Literatura, e o faço porque ambos os campos permitem tal paralelismo. Por muito tempo se errou na leitura crítica de uma obra literária em um viés cada vez mais biográfico. Porém, “muito mais difícil do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade ‘real’” (ŽIŽEK, 2011, p. 36). Um autor de uma boa autoficção alcança tal feito, conseguindo distinguir entre os acontecimentos de sua vida, aqueles que são ficcionáveis, e aqueles que não correm o risco de uma confissão juvenil e/ou diário sem importância. Além disso, o homem, contrariamente aos outros animais que podem falsear a mentira e fazê-la passar por verdade (basta observarmos os inúmeros exemplos de camuflagem na natureza), é o único ser que pode apresentar como falso o que é verdadeiro, o que não seria uma simples mentira, mas uma reflexão sobre a mentira ou, se preferir, a invenção. A autoficção, por sua vez, permite uma reconciliação, como se “o que está colocado no papel fosse traumático demais para ser dito face a face” (ŽIŽEK, 2011, p. 37).

No meio desse deserto do Real, a autoficção surge quase como uma necessidade, ecoando o proposto por Jacques Rancière (2005, p. 58): “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado”. E ainda:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertence a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irreabilidade das coisas.

O problema nessa busca pelo real no século XX não está na paixão dedicada a ele, se não o “fato de ser uma paixão falsa em que a implacável busca do Real que há por trás das aparências é o *estratagema definitivo para evitar o confronto com ele*” (ŽIŽEK, 2011, p. 41).

Devemos aqui abandonar a metáfora padrão do Real como a Coisa aterradora que não se é capaz de enfrentar cara a cara, como o Real

definitivo espectro oculto sob camadas de véus imaginários e/ou simbólicos: a própria ideia de que sob a aparência enganadora oculta uma Coisa Real definitiva, horrível demais para que a possamos encarar diretamente, é a aparência definitiva – a Coisa Real é um fantasmático cuja presença garante a consistência de nosso edifício simbólico, permitindo-nos evitar sua inconsistência constitutiva (“antagonismo”) (ŽIŽEK, 2011, p. 49).

A autoficção vai ao encontro dessa possibilidade de escrita de cunho autobiográfico que, por outro lado, se mescla com uma *persona* ficcional, impossibilitando qualquer identificação concreta entre autor, narrador e/ou personagem, garantindo o transbordamento de uma possível verdade sobre si mesmo que simbolicamente expressa.

No meu caso particular, a escrita autoficcional abole a estrutura narrativa linear, rompe a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes na Psicanálise. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Nesse surgimento inesperado de palavras e de pensamentos desconexos revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo (DOUBROVSKY, 2011a, p. 26)⁶⁸.

Doubrovsky relaciona a prática autoficcional a um processo de cura, pois “a autoficção é a ficção que decidi, enquanto escritor, dar a mim mesmo e por mim mesmo, nela incorporando, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não apenas na temática, mas na produção do texto” (DOUBROVSKY, 1988, p. 77).

O texto passa a ser o resultado desta autoanálise. Como indica Janaina Leite (2017, p. 127) em sua dissertação de mestrado que tem como base o espetáculo *Conversas com meu pai*, presente também nesta pesquisa:

Na arte contemporânea, e no teatro, particularmente em relação em relação à ideia de Teatros do Real, discute-se a diferença entre obras que buscam representar o real e obras que tentam criar possibilidades para que o real irrompa. Esse segundo caminho parece consoante à ideia lacaniana de que nem tudo pode encontrar “satisfação nos objetos da realidade”. Há experiências que são somente a “revelação de um vazio”, um “nada de nomeável”. Algo que só se manifesta de maneira negativa.

⁶⁸ “Dans mon cas particulier, l’écriture autofictionnelle abolit la structure narrative linéaire, concasse la syntaxe classique, lui substitue un enchaînement des mots par consonance, assonance ou dissonance, la phrase est toujours guidée, construite en une succession de paronymes, des virgules, des points, des blancs, disparition parfois de toute syntaxe, des associations de mots comme il y a des associations libres en psychanalyse. L’écriture tente de rendre la fragmentation, la brisure du moi, l’impossibilité de le retrouver dans une belle unité harmonieuse. Dans ce surgissement inattendu de mots et de pensées déconnectés se révèle une altérité fondamentale du sujet dans la durée.”

A autoficção, então, se une à prática do discurso psicanalítico, pois ambos residem “não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos os discursos operam uma separação entre ‘verdade’ e ‘fato’, e propõem outra noção de verdade” (KLINGER, 2012, p. 47). Ora, “se a verdade de um sujeito é a ficção que rigorosamente dele se constrói, a verdade da ficção é fictícia” (DOUBROVSKY, 1988, p. 78). Situo, então, a autoficção como a escrita propositalmente híbrida, ambígua, campo nebuloso no qual o escritor decide ampliar uma análise do eu, um autoconhecimento que possa conduzir o leitor também por um caminho de autoanálise a partir dos símbolos e de arquétipos que são incorporados pelo eu contemporâneo. Repetindo as palavras de Jung (2008, p. 69):

O indivíduo é a única realidade. Quanto mais nos afastamos dele para nos aproximarmos de ideias abstratas sobre o *homo sapiens*, mais probabilidades temos de erro. Nessa época de convulsões sociais e mudanças drásticas é importante sabermos mais a respeito do ser humano, pois muitas coisas dependem das suas qualidades mentais e morais. Para as observarmos na sua justa perspectiva precisamos, porém, entender tanto o passado do homem quanto o seu presente. Daí a importância essencial de compreendermos mitos e símbolos.

A partir daí, a fim de encontrar o símbolo que apreenda o sujeito mítico e a autoficção contemporânea, e é aqui que a figura de Narciso, como aponta Lipovetsky (2005), será reflexo do sujeito contemporâneo. O reflexo que o jovem vê e pelo qual se apaixona é ficcional, mesmo tão próximo do corpo referencial. Narciso é, portanto, o mito que mescla representação e realidade a partir do mesmo sujeito, imortalizado nesse processo. Simultaneamente, o eu que olha é o mesmo que é observado. Logo, designa o sujeito e o objeto do olhar ao passo que os identifica em uma só pessoa. Além disso,

O outro motivo do mito de Narciso é a fuga. A imagem refletida caracteriza-se pela mobilidade, pela oscilação, porque a água em que Narciso se revê é matéria em movimento. Ora tal como a água, a linguagem é um espelho traiçoeiro: a projeção narcísica é um reflexo que tanto deseja como receia a cristalização da linguagem, e que tanto se deixa seduzir pelo caudal das palavras como procura defender-se dele. Há assim na escrita confessional um jogo de fuga e cristalização, pois o sujeito quer eternizar-se na escrita, mas teme a irremediável fixação e nem sempre se reconhece nela. Lembre-se que a cristalização está também presente no mito de Narciso: no lugar onde o jovem morre, os deuses fazem nascer uma flor (ROCHA, 1992, p. 51).

A simbologia do Narciso, enquanto flor, remete a uma morte a qual não se sabe ser eterna ou mero sono. Temos na imagem pictórica da metamorfose sofrida pelo jovem uma ambiguidade, já que indica um movimento que vai da morte ao renascimento, passando

por esse estado de letargia do sono e do desmaio. Ao lado disso, o jovem é símbolo para o egoísmo, a vaidade, o amor e a satisfação para si próprio na cultura ocidental. A própria etimologia do nome (do gr. *narke*) nos ajuda a compreender sua ambiguidade: é a mesma raiz da palavra *narcótico*. Assim, Narciso representa a morte, mas com um aspecto duplo que nos faz pensar nessa morte como somente um sonho (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 630-1).

A fonte mais conhecida para o mito de Narciso é Ovídio (43 a.C.-17/18 d.C.), narrada em *Metamorfoses*. Apresentado a Tirésias ao nascer, foi revelado que o filho da ninfa Liríope e de Cefiso teria felicidade e vida longa desde que não se conhecesse. Aqui temos a mesma voz fatal que encontramos no mito de Édipo e sua face sombria. O eu, portanto, é uma nova árvore do conhecimento e a descoberta do fruto pode revelar a tragédia do sujeito.

Crescido, Narciso possui uma beleza ambígua, andrógina, de aspecto pueril e maduro simultaneamente. Respondia a todas as investidas (de homens e mulheres) com frieza. A ninfa Eco é aquela que vai render a Narciso sua devoção mais plena, seguindo-o em segredo. Hera, esposa de Zeus, transforma, por ciúmes, Eco em voz sem corpo:

Por acaso, o rapaz, desviado dos colegas,
gritou: “Alguém me escuta?”, “Escuta!” rediz Eco.
Queda-se atônito, dirige o olhar a toda parte,
alça a voz e diz: “Vem!”; ela chama quem chama.
Volve o olhar e não vendo ninguém diz: “Por que
foges de mim” e ouve de volta a mesma frase.
Detém-se e, iludido por voz replicante,
fala: “Aqui nos juntemos!”, e Eco, com volúpia
nunca experimentada, devolveu: “Juntemos!”
Seguindo suas próprias palavras, da selva
sai e vai abraçar-se ao pescoço do amado.
Ele fugindo, diz: “Tira as mãos, não me abrases,
morrerei antes que tu possas me reter!”
E ela, apenas: “Que tu possas me reter!”
Desdenhada, se esconde em selva e de vergonha
de ramos cobre o rosto e vive em grutas ermas.
No entanto, arde o amor e cresce com a dor;
a insônia lhe consome o corpo miserável,
a magreza lhe enrugam a pele e no ar se esvai
o suco corporal. Restam só voz e ossos.
A voz vive; viraram pedra os ossos, dizem.
Assim, se esconde em selva e em monte nunca é vista.
Todos ouvem-na; é som o que nela vive (OVÍDIO, III, v. 379-401).

Um dia, Narciso senta-se às margens de um lago e vê nas águas seu reflexo. Na versão grega de Pausânias, Narciso pensa ver sua irmã gêmea. A versão de Ovídio, porém, ressalta que são a mesma pessoa a que olha e a que é olhada.

Aqui, cansado de calor e caça, o moço
se deitou, atraído pela fonte amena.
Enquanto anseia a sede aplacar, outra nasce.
Enquanto bebe, preso à bela imagem vista,
ama objeto incorpóreo, sombra em vez de corpo.
[...]
Sem o saber, deseja a si mesmo e se louva,
cortejando, corteja-se; incendeia e arde.
Quantos beijos irados deu na falaz fonte!
Quantas vezes querendo abraçar a visão,
na água os braços mergulhava achando nada!
Não sabe o que está vendo; mas ao ver se abrasa,
e o que ilude os seus olhos mais o incita ao erro.
Por que, em vão, simulacro fugaz buscas, crédulo?
O que amas não há; se te afastas, desfaz-se.
Isto que vês reflexo é sombra, tua imagem;
nada tem de si; vem contigo e se estás fica;
se partes, caso o possa, partia contigo (OVÍDIO, III, v. 413-417; 425-436).

Uma vez tendo reconhecido seu próprio rosto no reflexo, Narciso se vê perdido. “Ardo de amor por mim, faço o fogo que sofro”, lamenta.

Quando ele se reviu na água de novo límpida,
não o suportou mais; mas, qual a flava cera
se funde em fogo brando e o orvalho matinal
ao sol nascente, assim, definhado de amor,
se liquida, e o devora um fogo lento e cego.
E já não há nenhum rubor na branca tez,
nem ânimo ou vigor, que dava gosto ver,
nem subsiste o corpo que outrora amou Eco.
Quando ela o vê, ainda que bem ressentida,
dele se condói, e quantos “ai!” o triste moço
diz, tantos “ai!” repete em ressoante voz.
E quando ele golpeia os braços com as mãos,
também ela devolve o mesmo som plangente.
Uma vez mais se vê na água e com voz extrema,
diz: “Ai, rapaz amado em vão” e o sítio em torno
tudo repete; e diz “Adeus”, “Adeus” diz Eco.
Cansado, a cabeça tombou na verde relva,
fechou-lhe a morte os olhos loucos pelo dono (OVÍDIO, III, v. 486-502).

Narciso morre não afogado, mas definha às margens do lago e se transforma em flor. A metamorfose não é narrada por Ovídio, que apenas faz referência a ela. O corpo

morto é substituído pela flor viva; os deuses não permitiram que tão belo homem desaparecesse da face da Terra.

Tema de muitas releituras, Narciso ganhou nas mãos de Caravaggio uma das primeiras interpretações que viu o reflexo nas águas de forma negativa. Na pintura do italiano, o reflexo apresenta uma face feia, grotesca e disforme. Assim, podemos ler essa imagem como a expressão do desespero do autoconhecer-se, expondo um eu similar ao que se veria no fim do século XIX em romances como *O estranho caso do dr. Jekyll e do senhor Hyde*, de Robert L. Stevenson (publicado em 1886) e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, de 1890. O duplo que nasce em Narciso será empregado na literatura dos séculos XIX e XX representando a força simbólica do eu e do autoconhecimento que pode levar o sujeito à destruição. Com isso já se percebe a trágica presença da figura de Narciso à cultura ocidental.

O Eu se converte em um espelho *vazio* à força de "informações", uma pergunta sem resposta à força de associações e análise, uma estrutura aberta e indeterminada que pede mais terapia e anamnese. [...] Narciso já não está imobilizado frente a sua imagem fixa, não há nem imagem, nada mais do que uma busca interminável de Si Mesmo, um processo de desestabilização ou flutuação *psi* como a flutuação monetária ou a da opinião pública: Narciso foi colocado em órbita (LIPOVETSKY, 2005, p. 55-6)⁶⁹.

Por outro lado, o afastamento desse outro de que Lipovetsky fala dá luz sobre um sujeito que o filósofo chama de “Narciso pós-moderno”, isto é, sujeito dominado pela apatia e pelo desencanto, que, livre de qualquer tensão emocional é tomado por “um estado de indiferença, de desapego, não só para proteger-se das decepções amorosas, mas também para proteger-se dos próprios impulsos que ameaçam o equilíbrio interior” (LIPOVETSKY, 2005, p. 76-7)⁷⁰. Estamos, pois, diante do “fim da cultura do sentimental, fim do *happy end*, fim do melodrama e nascimento de uma cultural *cool* na qual cada um vive em um *bunker* de indiferença, a salvo de suas paixões e da dos outros” (LIPOVESTKY, 2005, p. 77)⁷¹.

⁶⁹ “El Yo se convierte en un espejo *vacío* a fuerza de «informaciones», una pregunta sin respuesta a fuerza de asociaciones y de análisis, una estructura abierta e indeterminada que reclama más terapia y anamnesia. [...] Narciso ya no está inmovilizado ante su imagen fija, no hay ni imagen, nada más que una búsqueda interminable de Sí Mismo, un proceso de destablización o flotación *psi* como la flotación monetaria o la de la opinión pública: Narciso se ha puesto en órbita.”

⁷⁰ “[...] un estado de indiferencia, de desapego, no sólo para protegerse de las decepciones amorosas sino también para protegerse de los propios impulsos que amenazan el equilibrio interior.”

⁷¹ “La liberación sexual, el feminismo, la pornografía apuntan a un mismo fin: levantar barreras contra las emociones y dejar de lado las intensidades afectivas. Fin de la cultura sentimental, fin del *happy end*, fin del melodrama y

Figura 2: *Narciso*, de Michelângelo Caravaggio (1594-1596)



Fonte: CARAVAGGIO, M. *Narciso*. Óleo sobre tela, 110x92 cm. Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma.

nacimiento de una cultura *cool* en la que cada cual vive en un *bunker* de indiferencia, a salvo de sus pasiones y de las de los otros." [*bunker* refere-se ao buraco construído como proteção em casos de guerras e desastres].

Sigmund Freud (2010), em texto de 1914, aproveita o mito, como fez com Édipo, e a partir dele teoriza um dos pontos mais importantes de seus trabalhos junto da invenção do inconsciente e a centralidade da sexualidade. *Sobre o narcisismo*: uma introdução versa sobre um dos aspectos do inconsciente (id), que não é citado no trabalho, no qual o médico menciona a mente humana como constituída de várias estruturas (id, ego e superego) e qualidades psíquicas (consciente, inconsciente e pré-consciente). O indivíduo narcisista surge a partir dos mecanismos de autocontrole do superego no que tange a uma espécie de ego ideal.

O termo “narcisismo” vem [...] para designar a conduta em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos. Desenvolvido a esse ponto, o narcisismo tem o significado de uma perversão que absorveu toda a vida sexual da pessoa, e está sujeito às mesmas expectativas com que abordamos o estudo das perversões em geral (FREUD, 2010, p. 10).

Diferenciando dois tipos de narcisismo, o primário e o secundário, Freud (2010) mostra como todos os sujeitos são afetados por ele desde o nascimento (narcisismo primário), sendo evidente na energia das crianças e jovens e suas tendências egocêntricas. A autoconfiança que os sujeitos pueris apresentam, responsável pela inclusão do sujeito no campo do simbólico, faz parte desse estado precoce no qual a criança investe toda a sua libido em si mesma, antes de dirigi-la a um objeto externo.

O desenvolvimento do Eu consiste num distanciamento do narcisismo primário e gera um intenso esforço para reconquistá-lo. Tal distanciamento ocorre através do deslocamento da libido para um ideal do Eu imposto de fora, e a satisfação, através do cumprimento desse ideal (FREUD, 2010, p. 33).

A partir desse não deslocamento, temos um sujeito exilado da sociedade e desinteressado em outros. A inclusão no simbólico ocorre em função da submissão à lei. Logo, esse indivíduo não foi atravessado por ela. Incapaz de expressar amor a outrem, esses sujeitos são origem de culpa e vergonha, isolando-o cada vez a fim de autopreservar-se. Em um primeiro momento, inclusive, o deslocamento da libido pode apresentar o oposto: visto que há uma oposição entre a libido narcísica e a libido do objeto, “[q]uanto mais se emprega uma, mais empobrece a outra. A mais elevada fase de desenvolvimento a que chega esta última aparece como estado de enamoramento; ele se nos apresenta como um abandono da própria personalidade em favor do investimento de objeto” (FREUD, 2010, p. 12).

Para as teorias freudianas, o narcisismo primário teria fontes distintas, entre elas a necessidade de autopreservação e de procriação, que motivariam, por exemplo, sentimentos como o amor a fim de garantir a sobrevivência da espécie. Posteriormente, em *Totem e tabu*, de 1915, Freud conclui que a fase narcisista não é passageira, mas estruturante do aparelho mental permanente na libido do sujeito, coexistindo com outras estruturas libidinais que venham a existir. Logo, é necessário o equilíbrio entre as duas libidos, a narcísica e a objetal, para uma estruturação do eu unificada (sonho utópico de uma vida). “Uma parte do amor-próprio é primária, resto do narcisismo infantil; outra parte se origina da onipotência confirmada pela experiência (do cumprimento do ideal do Eu); uma terceira, da satisfação da libido objetal” (FREUD, 2010, p. 33). O Complexo de Édipo existe exatamente porque há um movimento de transformação da libido, da narcísica para a objetal. Uma vez que o sujeito não escolhe fora de si o objeto, ele retrai sua libido para o ego, aqui já constituído⁷².

Sendo a libido reprimida, o investimento amoroso é sentido como grave diminuição do Eu, a satisfação amorosa é impossível, o reenriquecimento do Eu torna-se possível apenas retirando a libido dos objetos. O retorno da libido objetal ao Eu, sua transformação em narcisismo, representa como que um amor feliz novamente e, por outro lado, um real amor feliz corresponde ao estado primordial em que libido de objeto e libido do Eu não se distinguem uma da outra (FREUD, 2010, p. 33).

Não tomando o narcismo como perversão, mas como espaço de experimentação do eu na literatura, pretendo aqui aproximar as alterações no campo da representação do advento da prática autoficcional no teatro, mostrando que a representação da realidade é também a de si mesmo. São frequentes as pesquisas que aproximam o termo da teoria literária para as manifestações em outras artes que introduzem um eu crítico e/ou poético fora do espaço teórico-temporal em que comumente colocamos a autoficção. Ora, como já se viu, Gasparini (2008) amplia a prática autoficcional para além do século XX e cita autoficcionistas como Dante, que se coloca inteiro no Inferno, ou Cirano, que pisou na Lua.

Também outras artes, entretanto, evidenciaram esse atrito entre o referencial e o representado, principalmente a Música e as Artes Plásticas, promovendo o que Foster (2014) chama de “retorno do real”. Nas Artes Plásticas, as inclusões ou a própria produção de

⁷² Uma das “complicações” possíveis citada por Freud (2010) é o aparecimento da homossexualidade em sujeitos que direcionaram erroneamente seu afeto para à figura da mãe, procurando em si mesmo o objeto amoroso, narcisismo, de acordo com o médico, em sua forma mais pura.

autorretratos não é recente. Na pintura *A adoração dos Magos*, de Sandro Botticelli (1445-1510), o artista se inclui dentre os vários pastores que visitam com os Magos o pequeno Cristo.

Em *A adoração dos Magos* temos, em primeiro plano, a Virgem com o recém-nascido no colo, sendo reverenciado por um dos Magos. Mais no alto, o membro mais humano da família sagrada: José, que observa tudo com ar de admiração (ou cansaço?). Nobres e pastores dividem o espaço abaixo, junto de um cavalo à esquerda, único animal representado nesse presépio renascentista. Uma figura, a última à direita, fita o espectador. Vestido mais humildemente que a grande maioria, essa figura olha diretamente no olhar que observa a tela. Ele quer ter certeza que o veremos ali, como Velázquez em *As Meninas*. Botticelli nos olha quase com desprezo. Apesar de marginal, o olhar do pintor ali nos chama mais atenção que o próprio Menino Jesus no centro.

Figura 3: *L'Adorazione dei Magi*, de Sandro Botticelli (1475).



Fonte: BOTTICELLI, S. 1475. Óleo sobre tela, 111cm x 134cm. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

No caso de Velázquez, o pintor espanhol se coloca à esquerda do quadro, diante de uma grande tela. Segundo a crítica especializada, *As meninas* é um exemplo do melhor autorretrato de Diego Velázquez, processo que inclui, a propósito, uma preocupação referencial do seu autor: sobre seu peito encontra-se o emblema da Ordem de Santiago, pintada posteriormente, alcançado em 1659, três anos após a finalização da pintura.

Figura 4: Detalhe de *Las meninas*, de Diego Velázquez (1656).



Fonte: VELÁZQUEZ, D. 1656. Óleo sobre tela, 318cm x 276cm. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

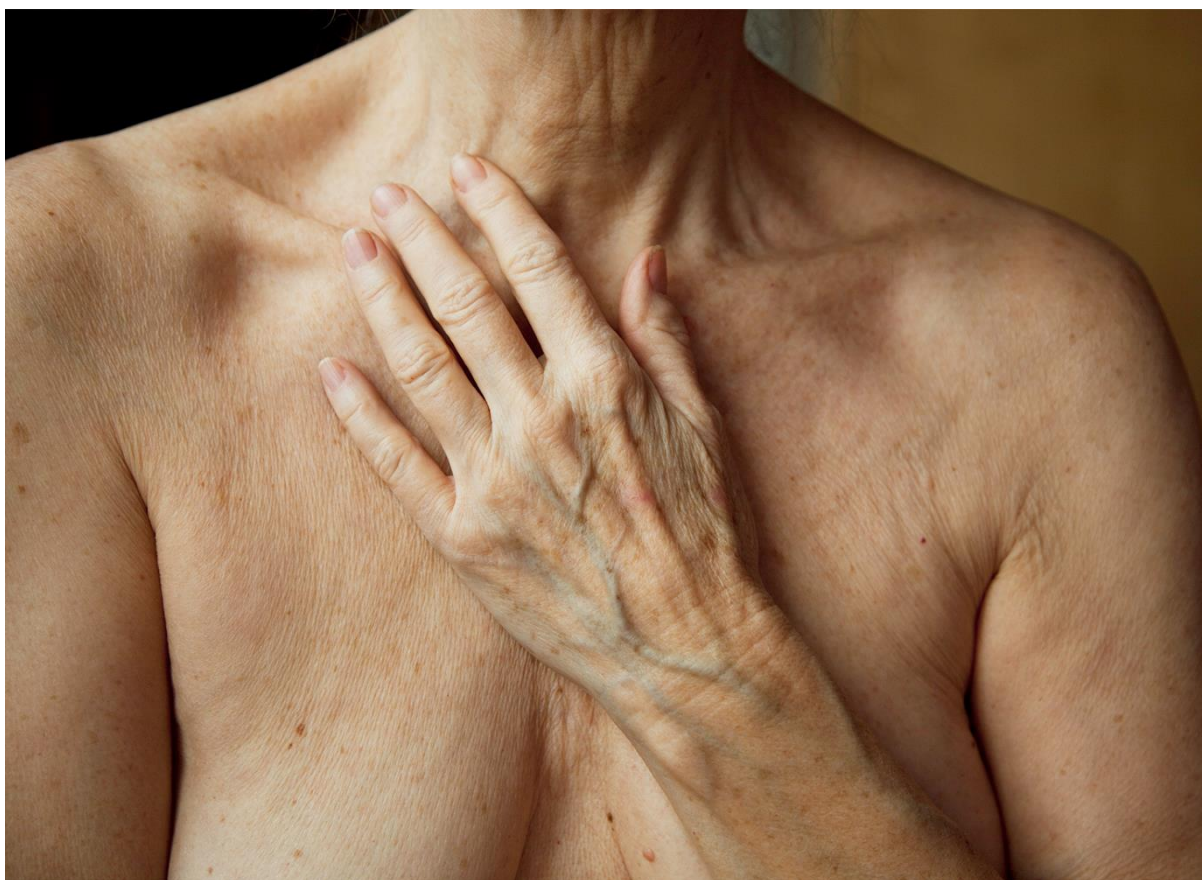
Na Música, a *Sinfonia n.º 6* de Gustav Mahler (1860-1911), por exemplo, revela uma possível interpretação autobiográfica. Mahler busca excluir a voz humana de suas peças, sendo essa a única das obras do compositor tcheco sem final exaltante, festivo ou resignado. Chamada de trágica, é a única das sinfonias que possui final claramente trágico, apesar de ter sido composta em um momento feliz da vida de Mahler (1901-1904).

Dentre os instrumentos empregados, destaco dois: o chocalho, que simboliza na sinfonia a solidão humana, e o martelo, que se escuta três vezes no movimento que encerra a obra. Sobre esse último, Mahler enfatiza que o golpe deve ser curto e potente. Posteriormente se afirmará que cada uma das três batidas simbolizam um evento trágico na vida de Gustav. Em seu livro de memórias, Mahler escreveu que o último movimento da sinfonia é sua própria queda, qual herói trágico, “sobre o qual são desferidos golpes de morte, o último dos quais o abate, como se abate uma árvore” (*apud* LANNA, 2011, p. 9).

Hoje, sabemos que os golpes de martelo, no quarto movimento, são premonitórios. Não falam do momento de vida pessoal feliz em que a obra foi concebida, mas anunciam golpes do destino que, três anos depois, se abateriam sobre o compositor: a demissão do posto de diretor da Ópera de Viena, a descoberta da doença cardíaca que o vitimaria e a morte de uma de suas filhas. [...] Apesar do cunho fortemente autobiográfico atribuído às *Sinfonias* e aos *Ciclos de Canções* de Mahler, suas obras falam de todos nós: são exemplos de transcendência, de elevação a uma esfera de comunhão, de compartilhamento do humano, do sofrimento, da alegria e do ideal de ascese (LANNA, 2011, p. 9).

Na Fotografia, inúmeros casos de artistas contemporâneos que manipulam efeitos ou cenários, como as manipulações de Laura Williams na série *Invisible*, fornecendo às fotografias ar surrealista; ou ainda: registram situações traumáticas, como é o caso de Nona Faustine, fotógrafa negra e obesa que, usando apenas altos saltos brancos, posou para si mesma em locais que foram cenário para a violência norte-americana no período escravagista.

Figura 5: *Hand on Chest* [Mão no peito], uma das fotografias de Marna Clark (2015).



Fonte: Marna Clarke

Ou, ainda, o exemplo de Marna Clarke, fotógrafa de 74 anos que se despiu e evidenciou as marcas físicas da idade. Em outra ponta temos a fotógrafa Noell S. Oszvald, de 25, que chamou a atenção pelo seu perfil na rede social Flickr. O motivo: os autorretratos postados por ela revelam extrema melancolia e maturidade. Quase todos em preto e branco, a jovem fotógrafa joga com questões sérias ligadas a sexualidade e solidão.

Desnecessário falar sobre o cinema, visto ser um dos principais responsáveis por essa exigência de uma nova leitura para o conceito de mimese no século XX. Embora seja essencialmente ficção – e seu contrato com o leitor é frágil em comparação com o contratado firmado entre palco e público no teatro – o Cinema apresenta vários exemplos de cineastas que (a) inserem sua vida na narrativa ou (b) quebram os parâmetros do que é real e do que é ficcional. Não apenas no que compete ao gênero documentário (este também se esforça hoje para impor novos limites – ou ao menos romper os limites antigos), mas principalmente de dois movimentos particulares: a manipulação do documentário – gerando o que se convencionou chamar de “documentário encenado”, iniciado, segundo Tella (2014, p. 101), por Robert Flaherty, em 1922, com *Nanook, o esquimó* – e a ficcionalização do eu, movimento mais atual e não menos interessante.

Essa explosão do eu é parte de uma nova configuração artística intensificada a partir da década de 1960. Esse “retorno do real” (FOSTER, 2014) se constitui envolto em uma série de problemáticas pautada no pensamento mimético que, sobretudo desde o Romantismo, conduzia o pensamento estético. Existe nessa década, então, uma ruptura, uma crise significativa, fruto e consequência da crise da representação, que, por meio do retorno do real, busca superar um “historicismo persistente que julga a arte contemporânea atrasada, redundante e repetitiva” (FOSTER, 2014, p. 30). O autor se interessa em tentar apreender uma teoria que compreenda, ou pelo menos busca compreender, um mundo no qual a arte se converteu em *performances*, em objetos pós-Duchamp, em novos materiais sendo incorporados, incluindo novas mídias e em objetos de mercado.

A intenção de finalizar esta parte da discussão com Foster (2014) está no fato do autor encontrar a solução para essa crise da década de 1960 no conceito de “neovanguarda”, além de empregar a teoria psicanalítica ao afirmar que “um evento só é

registrado por meio de outro que o recodifica; só chegamos a ser quem somos no efeito a posteriori (*Nachträglichkeit*)” (FOSTER, 2014, p. 46).

Em Freud, um acontecimento só é registrado como traumático mediante um acontecimento posterior que o recodifica retroativamente, no efeito *a posteriori*. Aqui, proponho que a importância dos acontecimentos de vanguarda é produzida de maneira análoga, mediante uma complexa alternância de antecipação e reconstrução (FOSTER, 2014, p. 10).

Assim, a arte contemporânea se fundamentaria em uma espécie de trauma, o que, como lembra Foster (2014, p. 138), é enfatizado pelo real que ele transmite. Ligada a ele e por ele, a ordem simbólica se impõe, possibilitando que enxerguemos o “eu estou no quadro” de Velázquez e Botticelli como precursores do narcisismo contemporâneo, o que explica, por exemplo, obras visuais hiper-realistas e os *snuff movies*: são subterfúgios *contra* o real.

Para Foster (2014), a arte contemporânea encontra sua ruptura não na performatividade, resposta mais intensa contra o mimetismo romântico e ilusionista, mas na sua linguagem, instituições e estruturas de significado, assim como na “expectativa e recepção”, fatores que possibilitam as ambiguidades artísticas atuais, cujas fragmentação e possível precariedade do objeto artístico estariam diretamente ligadas à sua subjetividade. É aqui que a arte contemporânea encontra-se, para Foster, com a Psicanálise de Freud e de Lacan (FOSTER, 2014, p. 46).

Como efeito dessa articulação entre a vanguarda histórica e a neovanguarda, Foster (2014, p. 16) propõe como ponto crucial na década de 1960 a arte minimalista e uma “subsequente reformulação da obra de arte como texto nos anos 1970”. Há para o autor duas reações: “uma virada para o real, evocada através do corpo violado e/ou do sujeito traumático, e uma virada para o referente fundamentada numa identidade dada e/ou numa comunidade localizada” (FOSTER, 2014, p. 167).

Importante notar que para Foster (2014), assim como para Klinger (2012), não é todo e qualquer real que retorna nas artes a partir da década de 1960 com mais intensidade, mas sim uma “reconstrução subjetiva” dele, duplamente sintomática: há, por um lado, um desejo de realidade (chamado por Žižek de paixão pelo Real) e, por outro, a denúncia de um mal-estar para com essa mesma noção de realidade.

O real que, segundo Foster, retorna na arte contemporânea, e que ele explora especialmente no que diz respeito à *pop art*, é o oposto da realidade mimética construída de forma ilusionista. Por uma torção talvez sutil, porém

vigorosa, não se trata mais da realidade como uma janela para o mundo, dada por e para um olho fixo. Trata-se do real do léxico de Lacan, aquele que é uma espécie de fundo último das coisas, destacado da imagem, e que se trata sempre de tentar representar, sem que tal operação jamais se cumpra de forma definitiva. Real traumático, terrível, com o qual o sujeito se depara repetida e violentamente (RIVERA, 2014, p. 20-1).

A autoficção estaria, mais uma vez, relacionada à autoformação do sujeito pela arte e ficção, formando um movimento circular de realidade real criando uma realidade representada ao mesmo tempo que é criada por ela. Desta forma, a obra alcança um caráter existencial “elaborado com base nessa ética criativa de fazer da própria existência uma obra de arte, assim como concretizar na própria obra uma relação com o mundo” (ROCHA, 2015, p. 15), isto é, existe uma práxis cotidiana e artística equivalente à construção da própria existência, “da produção de si: criar a si mesmo”, ecoando nitidamente uma das frases mais conhecidas de Doubrovsky (1988, p. 77): “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto”.

A questão que se mantém, por fim, é: por quê?

“Por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência?”, perguntará Nietzsche (2000, p. 9). Embora se desacredite que hoje possamos constituir uma definição exata de verdade, entendamos como verdade aqui a verdade simbólica da ficção, pois “uma única ‘verdade’ possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra” (KLINGER, 2012, p. 47).

E aqui ligo duas pontas da discussão: a relação entre o discurso autoficcional e o discurso psicanalítico não está apenas na verdade que existe na ficção (como já dito, questão óbvia dentro dos dois campos envolvidos); “mas no fato de que ambos discursos operam uma separação entre ‘verdade’ e ‘fato’, e propõem uma outra noção de verdade: ‘Se a verdade de um sujeito é a ficção que rigorosamente dele se constrói, a verdade da ficção é fictícia’ (Doubrovsky, 1988, 78)” (KLINGER, 2012, p. 47). A verdade, então, entra em um contexto de ambiguidade, incerteza e dúvida próprio da autoficção e da memória na construção dos fatos: trata-se da falsa mentira.

Amplia-se, desta forma, a argumentação: a vida só se justifica enquanto fenômeno estético. “O que chamais de mundo deve ser criado imediatamente por vós: vossa razão, vossa imagem, vossa vontade, vosso amor devem tornar-se o vosso próprio mundo” (NIETZSCHE, 2011, p. 102). Um mundo ficcional que não existe além de si e para além do sujeito. Encontramos aqui o cerne filosófico de uma das mais amplas questões teatrais do século XX: o metateatro. Pensar a vida como arte é pensá-la como uma invenção constante de si. Assim como o teatro é vida, a vida é teatro e nada pode limitar onde começa a *performance* e termina o “verdadeiro” eu. Criar-se e recriar-se são nada mais que movimentos de autoconhecimento. Escrever sobre si é, portanto, dar um *sentido* para si, projetando-se na obra que, ao se construir, constrói o sujeito-autor, agora em um *work in process* vicioso.

Para finalizar, devemos sempre lembrar que ao lado dessa questão filosófica e histórica existe outra, um pouco mais abstrata e subjetiva: a percepção de que a vida é, de fato, como lamentou Macbeth, um palco, onde o *eu*, e não o Homem, é um mau ator que grita, se debate e é esquecido. É uma história contada pelo idiota, toda som e fúria, sem querer dizer nada. A percepção do potencial dramático e cênico de cada sujeito.

O discurso autobiográfico provém da sede contemporânea de dizer e de ouvir relatos pessoais. De forma irônica, a própria crise da representação que abriu o século XX intensifica o projeto romântico de se autoconhecer no século XX, e, junto da Psicanálise, concebe uma ilimitada possibilidade de representação do eu e do mundo na esfera artística.

Após visualizar o cenário dessa literatura autoficcional e sua relação com a Psicanálise – aqui presente tanto na necessidade/justificativa da escrita quanto no tema dos textos que escolhi como *corpus* da pesquisa –, mostrarei, a seguir, porque a Teoria do Drama (e em partes a Narratologia) recusam a nomenclatura “teatro autobiográfico” e como, nas incompatibilidades entre os dois gêneros (autobiografia e teatro), a autoficção se mostra uma frutífera possibilidade. Finalizo este capítulo com uma breve narrativa contada por André Di Tella (2014, p. 114), no texto “O cinema e eu”, que *reflete* bem o Narciso contemporâneo:

Uma fábula indiana conta a história de um homem terrivelmente feio que atravessou o deserto a pé. Viu uma coisa que brilhava na areia. Era um pedaço de espelho. O homem se ajoelhou, pegou o espelho e olhou. Nunca antes tinha visto um espelho:
– Que horror! – exclamou. Não espanta que o tenham jogado fora!
Largou o espelho e continuou seu caminho.

ATO II: ADOLESCÊNCIA

Ao som de Hans Zimmer

A (IM)POSSIBILIDADE DE UM TEATRO AUTOBIOGRÁFICO

“Para mim, o teatro – o meu – é na maioria das vezes uma confissão; eu sou apenas confissões [...]”
(UNESCO, s/d. p. 4).

Desde a publicação de *O pacto autobiográfico*, em 1975, a possibilidade de um teatro autobiográfico é discussão frequente, tanto no campo da Teoria Literária quanto nos estudos ligados à Teoria do Drama. Patrice Pavis (2008, p. 375), apesar de afirmar que esse seria um “gênero impossível e muito pouco representado”, pois “o teatro é uma ficção presente assumida por personagens imaginários que diferem do autor e têm outras preocupações além de contar sua vida”, não nega que as tentativas de se fazer um teatro autobiográfico são tão antigas quanto o próprio teatro.

A negativa de Pavis se baseia na definição de autobiografia usada por Philippe Lejeune (2008, p. 33), ou seja: “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência” na qual autor, narrador e personagem possuem a mesma identidade nominal. A impossibilidade do gênero provém, portanto, da impossibilidade do homônimo, pois, a partir da concepção aristotélica de poética, o drama é um gênero no qual a narrativa não se faz por meio de um mediador, isto é, o narrador, mas é encenada por atores em ação presente, no *aqui e agora* do espaço teatral. *A priori*, as características da autobiografia não seriam compatíveis com as características do teatro, das quais podemos elencar, de um ponto de vista geral, o caráter espaço-temporal imediato, separação entre o espaço da representação e o da recepção, irrepetibilidade da cena e o caráter coletivo, que se não envolve o processo de criação, envolve a recepção ao colocar o artista diante do público ao vivo. Além disso, enquanto temos na autobiografia a relação

[Autor] = [Narrador] = [Personagem]

, no teatro temos o agravante ator, que equivaleria, então, à equação:

[Autor/Dramaturgo] = [A tor] = [Personagem]

Diferente do Personagem da equação anterior, o Ator é uma pessoa real e não um signo verbal na existência discursiva. É uma pessoa presente ali, falando no *aqui-agora* do palco. Ao mesmo tempo, é signo, personagem ficcional que, possuindo nomes e referenciais, está no presente ficcional, textual e cênico, lembrando que a duplicidade do pacto de referencialidade no teatro está em tudo nele ser real e fictício ao mesmo tempo. Entretanto, veremos mais adiante, ator e narrador são, nas equações que tento descrever, cruciais para o jogo da ambiguidade no texto. A dualidade na figura do ator serve para complicar a possibilidade de um teatro autobiográfico, pois, como afirma José Garcia Barrientos (2014, p. 132), ao contrário da narrativa, não é na primeira igualdade ($Au=N$, na prosa; $Au=At$, no drama) que está o problema, mas na segunda equivalência na equação teatral ($At=P$), pois se trata de uma pessoa real (e não apenas uma voz) e de outra fictícia.

De um lado, temos a definição de autobiografia empregada por Lejeune, que afirma o caráter narrativo, retrospectivo e pessoal da autobiografia. Temos, pois, os seguintes problemas: (1) o teatro foge do campo narrativo, uma vez que é ação sem mediação; (2) a ausência da voz narrativa deixa incompleta a tríade lejeuniana: aquela que pactua com o leitor por meio do homônimo entre autor, narrador e personagem; (3) ação retrospectiva, de verbo no pretérito, fazendo com que a autobiografia não caiba no teatro, *versus* ação no *aqui-agora*, de verbo no presente que aponta para o futuro.

Pavis não erra ao afirmar a impossibilidade do gênero teatro autobiográfico, tendo em vista a impossibilidade de homônimo, salvo exceções, entre dramaturgo, personagem e ator. “Salvo exceções” pois, principalmente a partir da década de 1990, atores-dramaturgos (e muitas vezes diretores) engendraram projetos que se aproximavam das *performances*, revelando o caráter pessoal, íntimo e mesmo confessional nessas obras⁷³. Como aponta José Garcia Barrientos (2014, p. 133), ao tratar dos paradoxos da autoficção dramática:

O protótipo de teatro autobiográfico ou autofictício, na aplicação da fórmula de identidade, estrita ou ampla, é o de um espetáculo unipessoal, um monólogo, cujo único executante é também o autor tanto do texto (se o tiver) como da cena e um autor tanto representa a si mesmo, isto é, que em rigor não representa, mas que fala e atua em seu próprio nome⁷⁴.

⁷³ Desses casos tratarei adiante.

⁷⁴ “El prototipo de teatro autobiográfico o autoficticio, en aplicación de la fórmula de identidad, estricta o amplia, es el de un espectáculo unipersonal, un monólogo, cuyo único ejecutante es también el autor tanto del texto (si lo hubiere) como de la puesta en escena y un autor tanto representa a si mismo, es decir, que en rigor no representa, sino que habla y actúa en su propio nombre.”

Desta forma, a única forma teatral que permitiria o pacto autobiográfico seria a *performance* (e ainda assim com várias ressalvas), pois só assim temos um sujeito que concebeu a ideia executando-a sob sua própria direção e afastado do princípio de representação. Ainda assim, Pavis (2008, p. 375) oferece como exemplo o dramaturgo e ator francês Philippe Caubère (1950-), cuja obra é declaradamente influenciada por Marcel Proust e pela *Commedia dell'arte*. Em 1981, para o Festival de Avignon, ele cria, a partir de improvisações autobiográficas, *La danse du diable*, comédia fantástica sobre episódios de sua infância envolvendo a mãe apresentados com imagens oníricas e maravilhosas. Ele iniciava o projeto *Le Roman d'un acteur*, conjunto de onze espetáculos de três horas de duração cada com um personagem central, Ferdinand Faure, *alter-ego* declarado de Philippe Caubère⁷⁵.

Figura 6: Philippe Caubère em *La danse du diable*, Festival de Avignon (1981)



Fonte: <<http://france3-regions.francetvinfo.fr/occitanie/>>. Fotografia de Christina van Peleghem.

⁷⁵ Em 2014, Philippe Caubère estreou uma nova temporada de *La danse du diable* no Théâtre de l'Athénée, em Paris, representando o espetáculo integralmente, isto é, com as onze partes de três horas de duração cada uma. Trinta e três horas de espetáculo para comemorar os trinta e três anos do solo.

Figura 7: Philippe Caubère em *La danse du diable*, Théâtre de l'Athénée (2014)



Fonte: Culturebox (avec AFP). Fotografia de Michèle Laurent.

Como se percebe, falta em Caubère o fundamento da escrita autobiográfica, isto é, o homonimato. Ao empregar o pseudônimo (ou o nome ficcional), Caubère desvirtua o caráter autobiográfico de sua obra, remetendo-a a um gênero híbrido, misto, ambíguo, ou ainda uma ficção cujo autobiografismo só se conhece mediante declarações do dramaturgo e leituras paratextuais.

Entretanto, mesmo nos casos em que temos o homonimato declarado, encontramos outro obstáculo: o ator, emprestando sua voz a um personagem, ficção por excelência, mergulha num ponto em que se concentra a própria ficcionalidade do palco. Nele, tudo se converte em signo, inclusive o nada e o silêncio: a ausência de algo pode simbolizar sua presença. Esse excesso de ficcionalidade que o palco fornece impossibilita um discurso que tende a ser sempre sincero, um discurso de verdade. É sobre esse pensar que Vincent Colonna (1989, p. 210), ao tratar das várias escritas de si, cita brevemente a questão teatral. “Não existe”, escreve ele, “uma escrita de si dramática”. E continua:

De uma forma geral, o regime discursivo dramático, a escrita teatral, parece pouco adequado à expressão da verdade subjetiva [...] Quaisquer que sejam as razões dessa particularidade, devemos nos lembrar que a mera tradução cênica do estado de coisas ou de personagens equivale praticamente a afirmar sua natureza fictícia. Os acontecimentos e os indivíduos colocados em uma cena, enunciados em um texto na forma de diálogo, tornam-se fictícios quase mecanicamente. Tudo se passa como se os personagens próprios ao regime

dramático funcionassem como signos ficcionais para a recepção do leitor (COLONNA, 1989, p. 210).⁷⁶

Colonna justifica sua posição afirmando a ficcionalidade identificável do modo dramático, tanto no texto (pela tipografia, diagramação, caixas de diálogos), como na encenação, visto que palco é capaz de assumir um caráter que exclui a verdade do discurso ou sua manifestação anti-ficcional. Desde Platão, n'A *República*, o modo dramático é visto pela posição da enunciação (o autor fala como se fosse outro). Essa é uma das razões históricas elencadas por Colonna (1989, p. 210) ao lado de outra: uma narrativa em forma dramática perderia grandes elementos textuais, pois parece-lhe “o teatro pouco adequado para a representação da experiência humana em toda a sua complexidade, em especial tudo que permeia a autorrepresentação”, ou, ainda, “pouco adequado para a expressão de verdade subjetiva”. O teatro estaria, pois, marcado por uma imediata irreabilidade, imediata ficção que não permitiria brecha para o real. Mesmo assim, Colonna cita algumas peças que podem ser consideradas autobiográficas/autoficcionais: *L'Impromptu de Versailles*, de Jean-Baptiste Molière (1622-1673); *Rousseau, juge de Jean-Jacques*, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778); *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Luigi Pirandello (1867-1936); *Sodome et Gomorrhe*, de Jean Giraudoux (1882-1944); *L'Eglise*, de Louis-Ferdinand Céline (1894-1961); *L'Histoire*, de Witold Gombrowicz (1904-1979), e *La Grotte*, de Jean Anouilh (1910-1987).

Além das peças que o francês enumera, cito ainda *Fraden*, de August Strindberg (1844-1912); *Long Day's Journey into Night*, de Eugene O'Neill (1898-1953), e *Victimes du devoir*, de Ionesco (1909-1994). Todos os exemplos, meus e de Colonna, são de peças românticas ou modernas. Nenhuma delas se enquadra no que estou chamando aqui, baseado em Vera Toro (2010) e Philippe Weigel (2011), de *autoficção cênica*, ou seja, não são peças nas quais temos um discurso propositalmente ambíguo, duvidoso, com jogos de palavras e imagens reforçando essa nebulosidade. Percebe-se, assim, que Doubrovsky nomeia

⁷⁶ “D'une manière générale, le régime discursif dramatique, l'écriture théâtrale, paraît peu propre à l'expression de la vérité subjective [...]. Quoi qu'il en soit des raisons de cette particularité, il faut retenir que la simple traduction scénique d'états de choses ou de personnages revient pratiquement à affirmer leur nature fictive. Des événements et des individus placés sur une scène, énoncés dans un texte sous une forme dialoguée, deviennent fictifs presque mécaniquement. Tout se passe comme si les caractères propres au régime dramatique fonctionnaient comme autant de signaux fictionnels pour la réception du lecteur.”

uma prática contemporânea que encontra predecessores na história do teatro e da literatura, com exemplos cada vez mais frequentes nos anos seguintes às Vanguardas.

As peças citadas não pretendem dizer a verdade sobre seu criador. Tanto que elas não apresentam o homonimato. “Entre esses autores, a ficção de si parece ser a consequência de uma *mise en abyme* paradoxal, na qual o texto reflete sua própria constituição e sua própria existência” (COLONNA, 1989, p. 210).⁷⁷

Por outro lado, parece-me que a afirmação de Colonna (1989, p. 210), que “a simples tradução cênica dos estados das coisas e de personagens equivale praticamente afirmar sua natureza fictícia”⁷⁸, impossibilita qualquer tentativa de falar sobre si no teatro, ignorando procedimentos metateatrais de ruptura da quarta parede e de desdobramentos de personagens, ambos procedimentos frequentes em peças contemporâneas que se arriscam a tratar do eu em diferentes níveis de referencialidade. O teatro para ele seria uma máquina de ficção *per se*, cuja ficcionalidade não seria afetada pela inclusão de referencialidades, como já apontei acontecer com “O Aleph” e *A Divina Comédia*.

A escrita de si pós-Doubrovsky se abriu para a instauração de uma visão mais crítica em relação à representação do eu, que passa ser também um movimento de recusa a uma tradição e, conseqüentemente, a introdução de um jogo lúdico-crítico na linguagem literária e artística em geral. Além disso, ao afirmar a inadequação da escrita teatral à expressão da verdade subjetiva, Colonna (1989, p. 210) parece esquecer que a própria ficção é uma verdade subjetiva.

Parece-me irresponsável negar uma série de elementos autobiográficos em construções dramáticas/artísticas de diferentes correntes (teatro documentário, dramaturgia do eu, *performance art* etc.) que, como se verá, acarretarão em uma ruptura com formas tradicionais de teatro. As peças citadas por Colonna e por mim anteriormente possuem a figura do autor empírico ali ocultada, disfarçada na maioria das vezes por um nome fictício. Logo, não temos uma autobiografia teatral por mais que o enredo se aproxime da realidade empírica do dramaturgo. Sua “descoberta” por meio de paratextos apenas revelam a natureza do texto, sua

⁷⁷ “Chez ces auteurs, la fiction de soi paraît surtout être la conséquence d'une mise en abyme paradoxale, où le texte reflète sa propre constitution et sa propre existence.”

⁷⁸ “[...] la simple traduction scénique d'états de choses ou de personnages revient pratiquement à affirmer leur nature fictive.”

poética, sua origem. Digo isso para diferenciar dois modelos de possíveis autoficções que destoam de uma autoficção “tradicional”: há textos autoficcionais sem ambiguidade alguma em seu conteúdo, como as peças citadas anteriormente; e há textos autoficcionais nos quais o discurso crítico é justamente intensificado pela não presença do nome (como os textos em terceira pessoa já referidos no capítulo anterior). Percebam que não trato de textos autoficcionais cujo nome do personagem não corresponde ao nome do dramaturgo/autor. Como Gasparini (2004; 2008), defendo que o homonimato deixa de ser essencial na medida em que o discurso aponta para a ambiguidade e confusão em relação aos nomes e fatos.

Não defendo, pois, a existência do teatro autobiográfico. De fato, acredito que o gênero em si não pode se concretizar da mesma forma que se concretiza na prosa. Não apenas pela ficcionalidade do palco, mas pela própria estrutura do gênero dramático. Como afirma Barrientos (2014, p. 128):

[...] na *Poética*, Aristóteles distingue dois e somente dois modos de imitação: narrar o imitado ou representar aos imitados como operantes e actantes (1448a 19-24). Todo o campo da poesia, que é o da criação, o da representação de mundos imaginários, ou seja, o da ficção, se reparte assim entre estas duas parcelas contrapostas, a narração e a atuação. [...] o narrativo é o modo *mediato* e o dramático ou teatral é o modo *in-mediato*. Na narração o mundo fictício *chega* até o receptor por meio de uma instância mediadora (a voz do narrador, o olho da câmera), enquanto que na atuação *se apresenta* (em presença e no presente) frente aos olhos do espectador, sem mediação alguma. A distinção é nítida, incontrovertível. O imediato é o contrário do mediato e vice-versa⁷⁹.

Desta forma, Barrientos defende que o discurso de verdade é impossibilitado pela ausência do narrador, isto é, da mediação. A partir dessas particularidades que impossibilitam o teatro autobiográfico, mostrarei a seguir outros casos de rupturas que permitiram o advento de uma dramaturgia autoficcional na contemporaneidade.

⁷⁹ “[...] en la *Poética*, Aristóteles distingue dos y solo dos modos de imitación: narrar lo imitado o bien presentar a los imitados como operantes y actantes (1448a19-24). Todo el campo de la poesía, que es el de la creación, el de la representación de mundos imaginarios, o sea, el de la ficción, se reparte así entre estas dos parcelas contrapuestas, la narración y la actuación. [...] el narrativo es el modo *mediato* y el dramático o teatral es el modo *in-mediato*. En la narración el mundo ficticio *pasa* hasta el receptor a través de una instancia mediadora (la voz del narrador, el ojo de la cámara), mientras que en la actuación *se presenta* (en presencia y en presente) antes los ojos del espectador, sin mediación alguna. La distinción es nítida, incontrovertible. Lo inmediato es lo contrario de lo mediato y viceversa.”

Voz, corpo e espaço: a ficcionalidade do teatro

Uma história não é contada diegeticamente no teatro, mas apresentada, executada por meio da ação, da representação cênica – um tornar presente por meio de presenças. A autobiografia se difere da narração romanesca justamente porque nela existe uma proposta de verdade por parte do autor e um propósito de crença por parte do leitor. Digo proposta porque, como já apontou Paul De Man (2012), ocorre na escrita autobiográfica uma desfiguração do sujeito. Embora exista o compromisso de verdade, essa nunca é alcançada, pois, como sabemos, a escrita da memória é ficcional, dramatizada, teatral:

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo (BACHELAR, 1991, p. 202).

A impossibilidade de um teatro autobiográfico, como declaram Pavis (2008) e Colonna (1989), é ligada, então, ao conceito lejeuniano de autobiografia, isto é, uma concepção romântica de autobiografia. Lejeune (2008), ao definir os padrões a fim de dar corpo a um gênero, define a autobiografia (pré-)romântica, inaugurada por Rousseau com as suas *Confissões*, em 1792. Logo, tratava-se de um gênero com data de validade, pois assim que aquela concepção de sujeito desaparecesse, desapareceria também a possibilidade do pacto ser autêntico, assassinando o próprio gênero, “uma vez que o conceito de gênero designa uma função tanto estética quanto histórica” (DE MAN, 2012, n.p.).

As teorias psicanalíticas, assim como as variadas correntes sociológicas e antropológicas, mostraram que o sujeito é um conjunto de *eus* jamais coeso. A escrita do eu não marca, então, um processo acabado, mas é muitas vezes o próprio processo, criando o sujeito à medida em que é criado por ele. Não marca sua definição, senão sua desfiguração e “o que está em jogo é não somente a distância que protege o autor de autobiografia de sua experiência, mas a possível convergência de estética e história” (DE MAN, 2012, n.p.).

Posto isso, elenquei três elementos próprios da representação teatral que impossibilitam a autobiografia. São eles: a **voz**, o **corpo** e o **espaço**.

Embora reconheça os esforços de uma cena autobiográfica, Pavis (2008, p. 375) evidencia essa impossibilidade distinguindo “textos dramáticos autobiográficos” e “performance cênica do ator-autor que fala de si mesmo”:

No primeiro caso, trata-se de examinar como a escritura leva sem cessar a ela, através das diferentes vozes das personagens, o eu obsessivo do autor. No caso, hoje muito mais frequente, da “autoperformance” de ator-autor biógrafo de si mesmo, trata-se de uma pessoa real, presente a nossa frente, que vemos, ao vivo, refletir sobre seu passado e seu estado atual, ao passo que o texto autobiográfico lido ou conduzido pelo ator é o resultado ativo e narrado desta reflexão. Assim, o ator em cena é, por natureza, autobiográfico, visto que ele “se dá em espetáculo”, que fala no presente e vive diante de nós. Está sempre se expondo a um risco, visto que escreve, no sentido estrito, com seu corpo sobre si mesmo. Porém, é claro, a partir do momento em que abre a boca, arrisca-se grandemente a falar de outra coisa que não ele próprio, e de sua situação atual de ator diante de nós, arrisca-se a assumir um papel.

Pavis explicita exatamente dois dos pontos que elenquei: o **corpo** e a **voz**. A performance, assim como o *happening*, é uma das tentativas ao longo do século XX de se projetar uma poética do eu cenicamente, visto que presentifica voz e corpo no *aqui-agora* da cena. O tom narrativo desaparece nessas formas. Não há esse risco de se assumir um personagem do qual fala Pavis. Busca-se inclusive não ter personagens. Aparecer sem máscaras e correndo risco para expressar um sentimento, uma razão, que pode ser uma história, um passado, mas pode *não* ser. Assim, a autoficção cênica se assemelharia à performance ao aproximar-se, por exemplo, da categoria de *work in process*, pois diferente da autobiografia, a autoficção não apresenta o resultado final de uma reflexão sobre uma vida. Adiante mostrarei como a cena autoficcional se aproxima frequentemente da cena performática, pois ambas partem de pontos próximos na construção do espetáculo.

Inalterado como matéria, o corpo na cena se mantém enquanto aponta subjetivamente para o corpo do outro. Devo dizer que não é meu interesse aqui levar em consideração a teoria estética que envolve o trabalho no corpo do ator para determinado espetáculo, segundo critérios estéticos e artísticos do encenador/diretor – como as metodologias propostas por Constantin Stanislavski (1984; 2010) e Jerzy Grotowsky (1975), pois, embora por meio da “memória do corpo” e do “corpo-memória”, respectivamente, propõem um trabalho cênico em relação ao corpo do ator, vão no caminho inverso da busca de uma cena

autobiográfica: existe a exploração das memórias e das sensações autobiográficas, mas que a partir de sua análise cria um ser ficcional que tenta ocultar ao máximo a figura do ator.

Apenas aponto o corpo enquanto “ser cênico”, isto é, ser duplo diante do espectador: parte presença corpórea, parte matéria intangível pelos olhos, mas totalmente tangível pela imagem que o personagem evoca.

Podemos afirmar, assim, que o teatro define-se por uma espécie de atuação desempenhada por meio da presença de corpos em um contexto que visa à produção, à provocação de determinadas significações. De uma maneira geral, tal contexto é criado segundo dois critérios básicos: uma preocupação de caráter estético e um contrato de ficcionalidade - ficção transvasada aos corpos. Naturalmente, há propostas que avançam sobre os limites do estético e do ficcional (SANTOS, 2000, p. 279).

Em “O corpo no teatro”, Luís Alberto B. Santos (2000) cita como exemplos o teatro invisível e alguns tipos de performance que colocam em crise o conceito de “evento teatral”, enfatizando os limites e as inter-relações dos corpos na cena e que “caracteriza uma ficção que se constrói por meio da presença dos corpos” (SANTOS, 2000, p. 280). Exatamente esse ponto que quero ressaltar no elemento cênico **corpo**: uma vez sendo observado, é impossível o corpo realizar uma ação não ficcional, teatral.

No evento teatral, a presença dos corpos é mediada por duas camadas de signos. Uma delas é a ficcionalidade, o propósito convencional que motiva e permite a atuação dos corpos. A segunda é a própria percepção dos corpos. No entanto, como se viu, as camadas não se fundem, ou seja, a percepção do corpo do ator não está subordinada à convenção da ideia de personagem, mas é coexistente, paralela a tal convenção. Já que os signos convencionais que determinam a percepção são imanentes a ela, há no teatro a impressão de corpos apresentados em sua plena corporeidade: relação entre corpos imediatos. Daí o efeito de uma primeiridade que se impõe, e não apenas se sujeita, à terceiridade no teatro (SANTOS, 2000, p. 282).

E temos, só assim, uma das características mais significativas do teatro, ou ao menos a mais natural, presente no acontecimento teatral desde sempre, como memória, como presença, como dança: a sua dimensão erótica. Na oscilação do corpo entre os níveis de virtualidade e realidade, se faz necessário que o espectador esteja sempre atento:

A função erótica do teatro não é acessória, porque só o teatro, dentre todas as artes figurativas (cinema, pintura), dá os corpos e não sua representação. O corpo de teatro é ao mesmo tempo contingente e essencial: essencial, não pode ser possuído (ele é magnificado pelo prestígio do desejo nostálgico); contingente, poderia sê-lo, pois bastaria ficarmos loucos por um momento

(o que está dentro de nossas possibilidades), pular para o palco e tocar aquilo que desejamos (BARTHES, 1987, p. 87).

O tocar é a sensação do fato de dois corpos estarem presentes em um mesmo espaço, cujos deslocamentos tanto daquele que é observado como de quem observa, são táteis (SANTOS, 2000, p. 283). O corpo garante a ritualização em honra a Dioniso, seja por meio da pele ou da voz.

Brandão Santos (2000) cita então Umberto Eco (1980, p. 29), que aqui transcrevo: “O signo teatral, porém, é fictício, não só porque se trata de um fingimento ou de um signo que comunica coisas inexistentes [...], mas porque ele finge não ser um signo”. Logo, e aqui já aproximo a discussão da presença do corpo como caráter autoficcional da cena, o querer não ser signo seria, paradoxalmente, sempre ser signo. Não existe, portanto, distância entre o corpo do ator e o ser signo. Tal conclusão seria redutora, visto que

[...] a presença do corpo teria por função apenas criar um “efeito de real”, teria sempre uma pretensão ilusionista, ou seja, o objetivo seria meramente a simulação, com o corpo se sujeitando à ficção que ele deve veicular. Contraposta a essa concepção, está o fato de que, se é verdade que o signo teatral se afirma como ficção, também é indiscutível que se afirma como não-ficção, corpos que são signos de si mesmos. É dessa afirmação paradoxal, da coexistência de apresentação e representação – e não de um “fingir não ser o que é” – que se alimenta o teatro. Pensar a ficcionalidade apenas como fingimento é não levar em conta que a ficção efetivamente cria realidades [...]; é ainda uma maneira de entender o processo de significação somente no seu caráter de referência, de signos que remetem a objetos externos a eles (SANTOS, 2000, p. 284).

O mesmo em relação à voz. Refiro-me ao elemento igualmente duplo: a voz como elemento físico/fonético resultado de uma enunciação e a voz como elemento dramático ou poético, “vigente nos textos dramáticos contemporâneos que multiplicam os ‘efeitos da voz’ (Michel Vinaver, Daniel Lemahieu), elaboram um teatro da fala (Nathalie Sarraute) ou pulverizam a identidade ou a integridade das vozes características de personagens (Samuel Beckett, Valère Novarina)” (JOLLY; SILVA, 2012, p. 188)⁸⁰.

⁸⁰ As autoras ressaltam, ainda, uma terceira voz que surge nas rubricas, que podem, inclusive, criar um “romance-rubrica”, ou apontamentos pontuais, como os de Jean Genet – tanto em *As criadas*, peça citada por Geneviève Jolly e Alexandra Moreira da Silva (2012, p. 188) no verbete “voz” do *Léxico* organizado por Sarrazac (2012), como em *Os negros*, as rubricas marcar uma enunciação identificável, como nas “rubricas-texto” das dramaturgias modernas e contemporâneas.

Assim, a voz aqui será entendida como o resultado de um processo que envolve (1) um texto enunciado que, por meio de diálogos, relaciona-se com (2) um texto-rubrica, ambos resultados já de muitas vozes e emitidos por (3) uma voz física, veículo e influenciadora da significação. A polifonia dessa voz garante de fato, e de uma forma que somente o teatro pode alcançar, a multiplicação do sujeito em diferentes vozes, isto é, a “polifonia de uma representação” (JOLLY; SILVA, 2012, p. 189). Portanto,

A polifonia é particularmente operante no teatro, em razão da multiplicação dos níveis de diálogo ou de dialogismo: entre o texto dialogado e o texto-rubrica, a fábula e seu comentário, o texto e a encenação, o enunciador e os profissionais do palco, o enunciador e o espectador, e os profissionais e o espectador (JOLLY; SILVA, 2012, p. 189).

Corpo e voz são, assim, elementos responsáveis por uma das mais frutíferas discussões filosóficas e literárias disso que chamamos representação. Ora, o narrador autobiográfico fala diretamente com o leitor, como se escrevesse uma longa carta com destinatário certo. No teatro, não existe a mediação de um sujeito épico entre a ficção e o espectador: ele está diante dela. Visto a presença de corpos reais em um espaço real, a problematização está justamente aí, na representação mimetizada da ação no *presente-imediato* do corpo e da voz, diante do espectador, antecipando uma imagem que seria construída mentalmente por um leitor na ficção em prosa.

Para a tradição baseada no paradigma aristotélico, teatro é, exclusivamente, ação, ato, movimento. Mesmo quando estamos diante de um monólogo, o ato de falar atualizaria, presentificaria o discurso. É esse ato, essa ação específica que distancia ação narrativa de ação dramática, distância essa que existe a partir do conceito aristotélico de Drama, que aqui coloco de forma muito sintética: “imitação de uma ação”. Assim, uma ação cênica sempre estará no tempo presente, o *vir-a-ser*, um presente que aponta para um futuro, não a narrativa de um tempo ido.

Aristóteles, lembra Roubine (2003, p. 14), reforça na *Poética* a questão do movimento, pois o teatro “representa não homens, mas ações”: o personagem dramático é, portanto, um “personagem em ação”⁸¹.

⁸¹ Sabe-se, e lembro aqui, que o teatro simbolista substitui a unidade de ação pela da situação, promovendo um teatro mais estático que culminou em peças sem quase nenhum movimento, como *O marinheiro*, de Pessoa.

Por outro lado, a representação não deve visar o [sic] realismo. Ele se baseia não sobre o *real* (o que efetivamente aconteceu), mas sobre o *possível* (o que poderia ter acontecido). Todavia, essa noção de *possível* é delimitada, e portanto limitada, pelo *verossímil* e pelo *necessário*. [...] O *verossímil* procede da experiência comum. É o que se produz com mais frequência (*Retórica*) e portanto o que corresponde ao horizonte de expectativa do espectador. Há, no *verossímil*, um componente psicológico que define um espaço não tanto do *possível*, mas do *plausível*, isto é, em suma, daquilo que um grupo social, em uma época dada, acredita possível (ROUBINE, 2003, p. 15).

O que difere poesia de artes plásticas, ambas imitação, é justamente a imitação pela **v**oz que a poesia opera – a dança, por sua vez, imita apenas pelo ritmo e a escultura pelas formas e cores. Mas a tragédia, a comédia e a poesia lírica imitam pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia. A arte é, pois, imitação de caracteres, emoções e ações sujeita à verossimilhança. Assim, existem imitações narrativas (diegéticas) e dramáticas (miméticas), concentradas nas ações dos personagens que agem com ou sem a mediação de um narrador que os ordene. Desde Platão a Arte é tomada como imitação, porém, para ele, o poeta é quem faz imitação da imitação, distanciando-se cada vez mais da verdade e fixando-se no erro. A arte vive sobre o erro, e o erro não tem utilidade alguma para a pólis e para o humano.

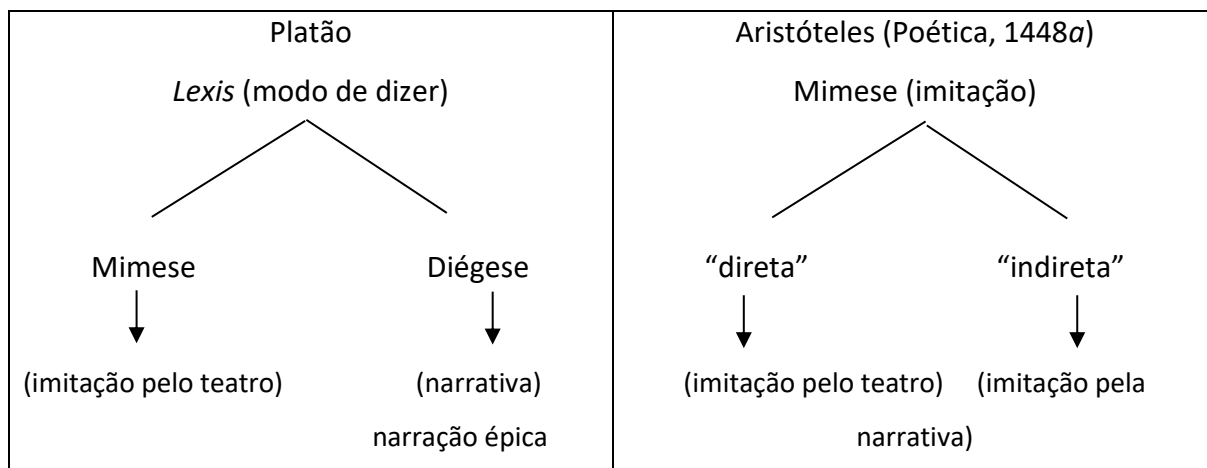
[Em Platão,] *mimésis* é sinônimo de um campo fantasmal, é o outro da sombra, nem sequer a própria sombra, pois está ainda supõe um corpo que a projeta. Em Aristóteles, ao invés, a *mimésis* partilha das leis que governam a *physis*, é uma potencialidade (*dynamis*) que explode em um produto (*ergon*). A vantagem de sua colocação não se confunde com a libertação das “somas”, que contra Platão se alcançava, mas antes mostra a delimitação do campo poético. O poético não se confunde com o texto escrito em versos, o poético é *mimésis* e *mimésis* é “imitação” da ação humana (COSTA LIMA, 1981, p. 47-8).

Ele não aceita o caráter moralizante da arte platônica, tampouco do ascetismo místico e utópico do autor d’*A República*. A arte para Aristóteles é uma “disposição suscetível de criação acompanhada de razão verdadeira”, escreve ele em *Ética a Nicômaco* (VI, 4, 6). Nesse ponto, a mimese aristotélica se afasta da platônica; quando escreve que a mimese não é mera reprodução do real, Aristóteles inclui em sua definição o conceito de verossimilhança: a obra pode não se corresponder de forma direta com o acontecimento narrado ou vivido, mas, se é verossímil, é aceita como verdadeira dentro daquele universo mimético. Assim, quando imita a realidade, a obra imita o que aconteceu, acontece e poderia ter acontecido. Imita-se, pois, a potencialidade da realidade, e não ela em si.

Esse marco teórico vai se manter até o Romantismo, quando se dirige a atenção do objeto (a realidade) para o sujeito. O sujeito romântico deve, acima de tudo, autoconhecer-se, movido pela inspiração que, por sua vez, promove a verdade para ele. É esse o molde do Romantismo no qual se encaixa o texto autobiográfico de Rousseau, por exemplo.

A diferença, então, do conceito de mimese concebido por Platão do concebido por Aristóteles é justamente o *modo*: enquanto o mestre contrapõe diegese a mimese, o discípulo (que supera, diga-se de passagem, seu predecessor) mostra que mimese é representação, imitação direta, pelo teatro, e indireta, pela narrativa.

Quadro 6: Conceito de mimese em Platão e Aristóteles



Fonte: PAVIS, 2008, p. 242.

As ideias de Platão, como bem se sabe, não morreram com o filósofo. Os neoplatônicos, em especial Cícero e Plotino, viam a imitação de um mundo exterior como extremo oposto ao mundo das ideias. A plasticidade, a concretude do espetáculo não permitiu durante séculos a subjetividade própria do discurso autobiográfico, por exemplo, pois desde o pensamento platônico, teatro é contrário à ideia divina (PAVIS, 2008, p. 242).

Aristóteles coloca a mimese como modo fundamental da Arte em suas várias formas. A imitação não diz respeito a um mundo ideal, mas à ação humana, valorizando a fábula, isto é, a estrutura dos acontecimentos.

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES, VI, 1449b 24-28).

Aristóteles afirma categórico: “Sem ação não há tragédia”. A ele que as teorias do século XVII estavam ligadas ao proporem não uma nova estética (apesar de terem fundado uma), mas um projeto classicista para “analisar e compreender a *Poética* de Aristóteles e ajudar os dramaturgos a colocá-la em prática. Apenas um Corneille se preocupará, em seus famosos *Discursos*, em ganhar um pouco de terreno e alargar as perspectivas aristotélicas”. (ROUBINE, 2003, p. 14). Uma coisa é certa: não parecia a intenção de ninguém romper com a estética aristotélica. Caberia aos ideais românticos essa busca.

Entre os dramaturgos clássicos franceses, Pavis (2008, p. 259) cita Racine, talvez um dos três maiores com Corneille e Molière, no prefácio de *Britannicus*: “Uma das regras do teatro consiste em pôr no relato apenas as coisas que não podem se passar na ação”. Essa opinião nasce do pensamento clássico de que a narrativa “não é tão eficiente quanto uma ação real”, pois “aquilo que se expõe à vista toca bem mais do que aquilo que se apreende por um relato” (CORNEILLE, 1660, n.p.)⁸². Como escreve Boileau (cap. 3, 50-4, 1979, p. 42): “O que não deve ser visto, que um relato no-lo exponha; se os olhos o vissem o captariam melhor; mas há objetos que a arte judiciosa deve oferecer aos ouvidos e afastá-los dos olhos”. Junto do espaço e do tempo, a unidade de ação será essencial para que se mantenha durante toda a representação um determinado nível de discurso.

Assim, se firmou como tom narrativo o tom da Épica, e não da Dramática. Entretanto, a Literatura aponta mais para uma estrutura do que para a predominância de alguma forma (épica, lírica ou dramática) em determinados textos, pois se percebeu desde sempre a busca pela transcendência do proposto pela teoria literária na prática.

Apesar de, em princípio, excluída do teatro, que mostra mimeticamente a ação em vez de fazer alusão a ela por meio de um discurso, a narrativa é frequente no texto dramático (no relato do mensageiro ou do confidente na dramaturgia clássica) mesmo antes do teatro épico do começo do século XX, no qual um personagem-narrador é frequentemente instalada para externar seu ponto de vista sobre o desenvolvimento do drama, criando uma perspectiva distanciada para o público.

Os dramaturgos sempre estiveram conscientes do facto de que até os dramas mais puros não são puramente dramáticos no sentido de serem

⁸² “[...] ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce qu'on n'apprend que par un récit”.

inteiramente apresentados, inteiramente mostrados, como se estivessem a acontecer na altura. Há sempre que ter em conta aquilo a que Dryden chamou “relatos”; e, por muito que o autor queira ignorar este facto problemático, a verdade é que “algumas partes da ação prestam-se melhor a ser representadas, outras a ser relatadas”. Mas relatadas por quem? O dramaturgo tem que decidir; e o caso do romancista é diferente apenas na medida em que as opções que lhe estão abertas são muito mais numerosas (BOOTH, 1980, p. 165).

Percebe-se, então, que diegese estaria ligada ao conceito de mimese por meio da *representação* de algo situado em um nível de discurso não fixo, pois uma mesma instância pode povoar mais de um nível narrativo. O emprego dos prefixos *extra-*, *intra-*, *hipo-* etc., por teóricos como Genette e Carlos Reis, parece-me nos interessar visto que autobiografia e autoficção são universos discursivos espacial-temporal inventados, o que possibilita sua infinitude semântica, que remete a uma matéria direta que é real, referencial, o que faz com que seus personagens não sejam formados apenas por signos verbais, mas também por referências à vida referencial. Ao evocar um nome real, por exemplo, o autor inaugura outros níveis diegéticos e parte dessa realidade referencial.

E chegamos, então, ao último elemento que elenco como complicador: o **espaço**, pois mesmo em um monólogo, no qual temos a explícita identidade do ator que executa um texto do qual é autor e personagem, há a ficção instaurada por meio dele.

Como afirmou Peter Brook (1970, p. 1): “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica”. Quando me refiro ao espaço, tenho em mente tanto o espaço cênico quanto o espaço real. O espaço cênico, pleno de possibilidades, contra os limites do espaço físico. Uma vez que alguma interferência do real toca esse espaço, torna-se imediatamente **signo**: não vai *ser* o que *é*, mas vai *indicar* algo que pode não ser, embora talvez seja: uma cadeira em um palco de São Paulo pode ser uma cadeira estilo Luís XV de veludo vermelha que o pai de Nelson Baskerville tinha. Ou ser algo mais nitidamente ficcional: ser a maca onde adormece a mãe doente, como em *Mamãe*, de Álamo Facó⁸³, como se vê na imagem que reproduzo a seguir.

⁸³ Escrito, dirigido e executado por Álamo Facó, *Mamãe*, de 2016, retrata os 100 últimos dias de vida da mãe de Álamo, diagnosticada com câncer no cérebro em 2010. O cenário, longe de ser dramático ou documental, é simbólico. Sua intenção é evidenciar a performatividade da despedida, sem sentimentalismos e sem floreios.

Figura 8: Álamo Facó em *Mamãe*, SESC-Pinheiros, SP (2016)



Fonte: André Maceira/Divulgação

Rapidamente, farei um breve desvio para embasar minha leitura do conceito de espaço para, logo em seguida, retomar a fricção entre realidade representada e realidade referencial que justamente o espaço ajuda a problematizar. Não quero indicar nenhum tratado sobre a problemática discussão que envolve o espaço além do necessário para afirmar que o espaço cênico transforma, qual maldição de Midas, tudo o que toca em ficção.

Patrice Pavis (2008, p. 132) oferece, no verbete “Espaço (no teatro)”, uma subdivisão em seis tipos de espaços: o dramático, o cênico, o cenográfico/teatral, o lúdico/gestual, o textual e o interior. A fim de abreviar o desvio, subdividirei esses seis tipos em dois principais: há um espaço visível, físico, material, e um invisível, sensível, abstrato.

Dentre os espaços materiais, temos o espaço (ou lugar) **cênico** ⁸⁴, palco enquanto espaço físico, delimitado pela área de atuação; o espaço **lúdico** ou **gestual**, visto

⁸⁴ Dois termos de Pavis (2008, p. 132-3) foram traduzidos por “espaço” na tradução que utilizo: *lieu scénique* e *espace scénique*, traduzidos como “Espaço Cênico 1” e “Espaço Cênico 2”, respectivamente. Fala-se depois de “espaço teatral” (do original, *espace scénique*, e não *lieu théâtral* do “Espaço Teatral” (PAVIS, 2008, 138).

estar relacionado com o corpo do ator, seus movimentos e sua relação com o espaço; o espaço (ou lugar) **teatral**, enquanto local da encenação, o prédio, que pode ou não contar uma história que possa ressignificar a fábula ali encenada; e o espaço **textual**, que incluo aqui por se referir à materialidade do texto dramático: espaços que são construídos somente pela enunciação do texto, “na maneira pela qual frases, discursos e réplicas se desenvolvem num determinado lugar. Pois bem, esta dimensão visual do discurso é – ou pode ser – tornada sensível no teatro” (PAVIS, 2008, p. 138).

Enquanto espaços sensíveis, ou abstratos, temos o **dramático**, ou seja, “aquele do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação (ficcionalizando)” (PAVIS 2008, p. 132), mas que se torna visível no espaço cênico na representação; o espaço **interior**, que tenta recriar uma fantasia, um sonho, um ponto de vista etc. – com o emprego ou não de recursos visuais para isso –, mas que também define “o local no qual o espectador deve projetar-se” (PAVIS, 2008, p. 136), possibilitando a cartarse e a identificação; e o espaço **cênico 2**, “concretamente perceptível pelo público”, mas delimitado não pelo concreto, senão “pela separação entre o olhar (o público) e o objeto olhado (a cena)” (PAVIS, 2008, p. 133), com ou sem cenografia ou algum outro elemento sem sentido. Assim, “a cada estética corresponde uma concepção particular de espaço”.

Esse último, como devem ter percebido, é um espaço também físico, como o textual, e ambos direcionam para um espaço sensível: mas enquanto o texto *pode* tornar a sua matéria sensível, o cênico se projeta para outro nível de enunciação, já que mescla em sua natureza visível o físico e o não físico: o palco delimitado não pela cortina ou pela invisível quarta parede, mas pela relação observador-observado, isto é, o espaço significando “o universo inteiro pelo jogo combinado da representação direta e da ilusão” (PAVIS, 2008, p. 133).

Devido a essa dupla concepção, material e sensível, do teatro, qualquer imagem colocada em cena se torna ficcional em algum nível, impossibilitando o desejo de verdade que me parece ser necessário à autobiografia. Mesmo diante de um monólogo abertamente autobiográfico, devemos ter em mente que o ator está no espaço onde qualquer coisa lhe é permitida, qualquer fantasia pode ser apresentada como real. E é aqui que a discussão envolvendo o espaço se encontra com a anterior, sobre o corpo e a voz ocupantes

desse espaço, ou seja, aspectos miméticos transformadores de qualquer espaço em espaço cênico na medida em que temos a presença de um sujeito atuando e de um espectador.

Ao longo da história, o teatro definiu suas diretrizes a partir das difíceis complicações entre elementos visíveis e os não visíveis, produzindo todos os tipos de palco e de relações teatrais: a história do teatro experimentou essas relações “sem que nenhuma fórmula jamais se impusesse em definitivo, pois a representação e a figuração do real são submetidas a incessantes variantes que afetam até a escritura e a estrutura do texto dramático” (PAVIS, 2008, p. 133-4). Logo, o corpo, a voz e o espaço, elementos que vão garantir a ficcionalidade da cena em detrimento de um discurso de verdade ali possível, tornam-se, na autoficção, impulsionadores da ficção e problematizadores da metalinguagem. Esses três elementos, partes do que tradicionalmente se chamou de mimese, problematizam a dicotomia natural à ficção, isto é, a fricção entre a realidade referenciada e a realidade representada – no teatro em especial de forma dupla, sendo primeira a representação do texto/do dramaturgo, que é concretizada na representação cênica, por meio do corpo do ator –, pressupondo uma dialética entre ambas, que resulta na conclusão: “a natureza e a análise da realidade influenciaram a forma dramática escolhida e, de maneira inversa, a forma dramática utilizada aclara e influi no conhecimento dessa realidade” (PAVIS, 2008, p. 323). Assim, interessa-me aqui em que medida esse real é apresentado nas produções cênicas contemporâneas que possibilitam o advento de um teatro autoficcional que parece, a princípio, responder à questão ainda aberta sobre a existência do teatro autobiográfico.

Uma de minhas hipóteses aqui é: a autoficção cênica busca, por meio de uma disjunção entre os pactos referencial e ficcional, retratar o sujeito de seu tempo a partir da ruptura, do jogo, do ambíguo, utilizando-se para isso a imagem do eu do autor que se torna, no discurso e no palco, signo. Logo, ela se alimenta justamente da crise que a gerou, isto é, a crise da representação que faz emergir uma nova forma de representar (mimeticamente) a realidade, como se viu ao longo de todo o século XX, quando é possível “observar os processos de representação, de estilização, até de deformação do universo pintado” (PAVIS, 2008, p. 324).

Para isso, é necessário, para delimitar teoricamente a autoficção cênica, pensar nos novos significados dos conceitos de mimese e de representação. Recorrerei, portanto, a três pensadores da questão: Victor Hugo (2007), Eric Auerbach (1971) e Luiz Costa

Lima (2000), que mostra como a *mimesis* grega era, antes de tudo, adequação a um horizonte de valores e critérios de verdade. Isso fica claro em Platão ao desprezar a mimese como oposição à verdade, “medida” pelo grau de distorção em relação ao mundo das ideias. Aqui há um exemplo dessa estilização na representação: se, antes, evidenciar esses diferentes graus de distorção em relação à Realidade era empobrecer a obra, a mesma distorção retorna, já no teatro moderno, como metateatro, como linguagem crítica, como uma linguagem do teatro. Se antes, desde Shakespeare, a “peça dentro da peça” intentava revelar a teatralidade da vida, a partir das vanguardas, ver o teatro acontecendo como teatro permitiu o sujeito repensar sua própria existência, seja por meio do discurso épico que se aproxima da proposta marxista, seja por meio da duplicidade de planos ou de consciências, influência freudiana no campo cênico.

No *Prefácio a Cromwell*, de 1827, Victor Hugo (2007) utiliza o que entende da tríplice divisão dos gêneros iniciado na *Poética* de Aristóteles como guia na sua visão de representação, relacionando-os às três fases da vida do homem: infância, maturidade e velhice. Tivemos, portanto, um primeiro momento tomado pela Lírica, nos tempos primitivos, “quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino” (HUGO, 2007, p. 17). Esse homem primitivo, imagem do Adão no Éden, é o primeiro poeta: “É jovem, é lírico. A prece é toda a sua religião: a ode é toda a sua poesia” (HUGO, 2007, p. 17).

O segundo momento é Épico: o que era tribo para o homem primitivo se torna cidade para o novo homem: “a religião toma uma forma; os ritos regulam a prece; o dogma vem emoldurar o culto” (HUGO, 2007, p. 18).

No entanto as nações começam a ficar demasiado comprimidas no globo. Elas se incomodam e se ferem; daí os choques de impérios, a guerra. Elas se ultrapassam, umas sobre as outras; daí as migrações de povos, as viagens. A poesia reflete estes grandes acontecimentos; das ideias ela passa às coisas. Canta os séculos, os povos, os impérios. Torna-se épica, gera Homero (HUGO, 2007, p. 18).

Victor Hugo afirma que é na tragédia antiga que a epopeia sobressai. “O teatro dos antigos é, como seu drama, grandioso, pontifical, épico” (HUGO, 2007, p. 20).

[A tragédia] sobe ao palco grego sem nada perder, de alguma forma, de suas proporções gigantescas e desmedidas. Suas personagens são ainda heróis, semideuses, deuses; suas molas, sonhos, oráculos, fatalidades; seus quadros, enumerações, funerais, combates. O que cantavam os rapsodos, declamamos os atores, eis tudo (HUGO, 2007, p. 19).

Finalizada na Idade Média – “tempo cujos menores escritores [...] serviram de esterco para a ceifa que devia seguir-se” (HUGO, 2007, p. 25-6) –, a Era da Épica permite uma nova religião, uma nova sociedade e uma nova poesia, isto é, o Romantismo, consolidado nas bases da Dramática a partir de Dante, Milton e, principalmente, Shakespeare. Mesmo sendo os primeiros poetas, é o caráter dramático que potencializa os poemas épicos. O Romantismo seria, então, essa nova poesia, essa nova estética da representação da realidade.

Os ideais estético e mimético de Victor Hugo são os mesmos que motivam o aparecimento, anos antes, da primeira autobiografia moderna: *Confissões* de Rousseau, que, diferente de tudo que havia sido escrito em primeira pessoa até então (tendo em vista, como o título já informa, as *Confissões* de Agostinho), o *eu* que emerge no contexto do século XVIII “tende a dar-se a si mesmo sua própria lei de constituição e a encontrar na sua própria experiência os recursos de sua individualização” (DELORY-MOMBERGER, 2009, p. 100). Tal fato de se dá por dois motivos principais: a individualização pregada Capitalismo já consolidado e o ideal de vida burguês. Dito de outra forma, a autobiografia nos moldes de Lejeune nasce com Rousseau com prazo de vencimento, pois foi justamente o século XVIII que assistiu à crise da mimese como sistema de representação que seria enfatizada no século XX.

Usando fórmula semelhante, a discussão de Eric Auerbach, principalmente em *Mimesis* – a representação da realidade na literatura ocidental, apresenta uma complexa relação entre mimese e realismo literário, entendido por Auerbach como exposição da realidade, e que justifica suas alterações ao longo do tempo e do espaço. Nos artigos que formam o volume, Auerbach analisa as diferentes formas e meios utilizados para se expressar a realidade e quais feições foram adquiridas em diferentes momentos da Literatura Ocidental, desde textos bíblicos até Virginia Woolf, passando por Boccaccio, Dante, Balzac e Rabelais, além de um dos mais conhecidos capítulos, “O príncipe cansado”, sobre Shakespeare.

A pergunta central da obra é: como a realidade foi imitada nas obras ali elencadas? Mas logo se percebe uma outra abordagem da mimese: se ela é uma imitação da realidade, como pode uma mesma realidade gerar tantas formas diferentes de representação, permitindo que um Flaubert utilizasse traços estilísticos para uma escrita realista diferente de Balzac e de Proust? Para Auerbach (1971), tais autores teriam alcançado a universalidade genialmente a partir do cotidiano: objetos, lugares, sentimentos e, talvez principalmente, os

mais corriqueiros acontecimentos. Nota-se aí a pergunta que se faz não apenas à mimese, mas à própria Literatura: o que transforma um fato, qualquer fato, em um objeto mimético sério, digno de análise, digno de imitação?

A trajetória histórica que constitui a espinha dorsal de *Mimesis* é a passagem da separação de estilos na Antiguidade clássica para a sua mistura no Novo Testamento, seu primeiro grande clímax na *Divina Comédia*, de Dante, e sua apoteose máxima nos autores realistas franceses do século XIX, Stendhal, Balzac, Flaubert e por fim Proust. A representação da realidade é o tema de Auerbach, e ele tinha portanto de julgar onde e em que literatura ela foi representada com mais talento (SAID, 2004, p. 89).

Edward Said (2004, p. 96-7) em *Humanismo e Crítica Democrática* afirma que

A “representação” da realidade é compreendida por Auerbach como uma apresentação dramática ativa de como cada autor realmente percebe os seres, dá vida às personagens, esclarece o seu mundo; claro que isso explica por que, ao lermos o livro, somos compelidos pela sensação de revelação que Auerbach nos propicia, quando ele por sua vez reapresenta, interpreta e, a seu modo despretensioso, até parece estar encenando a transmutação de uma realidade grosseira em linguagem e vida nova.

Assim, Auerbach (1971) define três momentos seminais na trajetória da mimese: o primeiro momento no episódio da negação de Pedro nos Evangelhos; o segundo, em Dante Alighieri, pois “*A Divina Comédia* sintetizava o eterno e o histórico por causa do gênio de Dante, e que o seu uso da língua italiana popular (ou vulgar) permitiu num certo sentido a criação do que viemos a chamar literatura” (SAID, 2004, p. 101); e um terceiro momento, consolidado com Shakespeare e Cervantes, que levam a cabo o projeto iniciado por Dante (os três nomes são, portanto, equivalentes, embora o de Shakespeare seja mais engrandecido). O inglês teria pronunciado uma “base universal que se tece constantemente a si própria, se renova e está internamente ligada em todas as suas partes, de onde tudo isto flui e que torna impossível isolar qualquer acontecimento ou um nível estilístico” (AUERBACH, 1971, p. 289).

Auerbach não oferece um sistema na história da literatura ocidental da representação da realidade, “[m]as o triunfo de *Mimesis*, bem como a sua inevitável falha trágica, é que a mente humana, ao estudar as representações literárias do mundo histórico, só pode realizar esse estudo como qualquer autor, a partir da perspectiva limitada do seu próprio tempo e do seu próprio trabalho” (SAID, 2004, p. 109). Percebe-se, tanto em Hugo como em Auerbach, uma certeza: a história literária está diretamente ligada à história da representação.

Costa Lima (2000), por sua vez, pensa a mimese de forma mais dinâmica, pois estabelece que já Aristóteles teria vislumbrado uma dinâmica mimética da qual fazem parte a verossimilhança e a metáfora. No campo da encenação e da analogia, “por meio do salto metafórico, a imagem abre outra cena para a verdade; é sua colaboradora e não sua mera sombra” (COSTA LIMA, 2000, p. 36). Assim, sua reflexão sobre o conceito de mimese é a partir do efeito de verossimilhança que a obra produz, efeito este

[...] inseparável tanto da produção como da recepção. O que vale dizer, no *mimema* o verossímil, sem se confundir com “um pouco verdadeiro”, está em contato como o “verdadeiro”. Só assim a obra de ficção, a partir de seu meio próprio, o meio das imagens e não dos conceitos, perspectiviza a “verdade”, i.e., capaz de pô-la em questão, de ser crítica, sem ser didática.

Para o crítico, só conseguimos perceber o efeito de verossimilhança (lido por ele como a capacidade de a obra se fazer parecer verdadeira) porque, na mimese, a obra *está* em contato com o real e verdadeiro, iniciando um dos paradoxos que o conceito permite: a obra *está* em contato com o real, mas não se confunde com ele. Sabemos quando Hamlet morre, assistimos à morte dele. A partir do momento em que saímos da sala de teatro poderemos voltar a ser o que éramos socialmente antes: pessoas, voltando para suas casas ou a caminho do jantar, conversando sobre coisas banais ou sobre a belíssima atuação de Ofélia. Por mais realista que a obra seja, por mais mimeticamente aristotélica ela procure ser, sabemos quando não estamos mais na Dinamarca, mas sim em nossas cidades. Mas isso ainda diz pouco: o efeito da mimese permite o corte, mas deixa o trauma, pois voltamos para nossas vidas, a vida real, embriagados pelas palavras de Hamlet ou de Segismundo como se fossem palavras reais. E elas vão nos perseguir mesmo depois de a luz se acender e abrirem as portas.

Logo, podemos dizer que algo inerente ao conceito de mimese permanece, inalterado ao longo dos séculos. Mas um determinado modelo de representação que, podemos dizer, encontrou no Realismo um último esforço para se manter, entra em declínio. E depois se desfaz: assistimos, então, ao longo dos séculos XIX e XX, a uma fragmentação do sistema de representação que é ilustrada de forma didática por René Magritte, em 1929, na tela *A traição das imagens*, conhecida pela frase icônica que legenda a imagem de um cachimbo: “*Ceci n’est pas une pipe*”. Contemporâneo a essas novas formas de representações que as Modernidades trouxeram, Sigmund Freud, ao mostrar a existência do inconsciente, faz nascer um novo homem, não mais senhor da sua casa como queriam os modernos e pré-

românticos. Aliás, nem mesmo acesso ao seu eu real ele tem. Estamos, pois, em plena crítica desconstrutivista, e retomo o nome de Paul De Man (2012) que surge como eco da voz de Doubrovsky e de Freud a questionar a autobiografia lejeuniana no século XX.

A autobiografia parece depender de eventos reais e potencialmente verificáveis de um modo menos ambivalente do que a ficção. Parece pertencer a uma forma mais simples de referencialidade, de representação e de diegese. Ela pode conter muitos fantasmas e sonhos, mas estes desvios da realidade permanecem encravados em um sujeito cuja identidade é definida pela incontestável legibilidade de seu nome próprio (DE MAN, 2012, n.p.).

De Man (2012, n.p.), então, questiona o que discuto aqui:

E, uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial?

Hugo (2007), Auerbach (1971) e De Man (2012) sustentam suas teorias sob um mesmo cenário, que procura evidenciar as alterações do conceito de mimese ao longo da História da Literatura, parcialmente entendida por eles como a História da Representação. Uma vez que realidade e representação se encontram vazias de significado, fator que possibilita também sua significação múltipla, temos um momento de crise. É nesse ponto que o conceito de mimese se amplia para apreender as várias formas artísticas que quebram com tradicionais sistemas de representação, mas dois vetores que sempre encontraremos nessas representações são os vetores da semelhança e da diferença, que devido ao princípio de subordinação à verdade (cosmogônica, cosmológica ou religiosa) fará o vetor de semelhança (correspondência, adequação) predominar.

Ora, exatamente esse vazio e crise no sistema teatral enquanto representação motivou, a partir de 1880, o que Peter Szondi (2001) chamou de crise do drama, possibilitando o advento do teatro moderno, base estética estava, dentre outros recursos, no metateatro. E não apenas a obra literária contemporânea alterou sua forma ou estilo ou ferramenta de representação, mas o próprio leitor/espectador foi instigado pela verdade, pela realidade, pela crise a irrupção dessa realidade causa na ficção. Assim, o teatro ilusionista, por exemplo, entra em descrédito, visto que, principalmente a partir da primeira década do século XX, o cinema concretizou a utopia por uma cena mergulhada na total ilusão.

Há, nesse momento, a instauração de um discurso crítico sobre essa fricção entre real e representação. Como já temos no teatro uma realidade apresentada (a física, espaço não atingido pela ficção), evidenciar o real passou a ser não falha ou mau uso da ficcionalidade ou do próprio caráter mimético da cena, mas indicação crítica de que a representação que tanto se objetiva é utópica. Assim, recorro a autores que tratam de um novo conceito de mimese que possa apreender o que Luiz Fernando Ramos (2011) chama de “hierarquias do real” na cena contemporânea, como Dort (1988), Puchner (2002), Fernandes (2010) e o próprio Ramos (2011).

Martin Puchner (2002) estabelece seu pensamento na oposição entre antiteatralidade e pró-teatralidade: a primeira seria a suspeita que determinados autores têm do teatro fundado sob três paradigmas: a representação do real, a personagem e a construção narrativa. Em contrapartida, existiriam aqueles que valorizam um ideal mimético como uma espécie de poética (aqui entendida como postura artística e/ou valorização estética) pró-teatral: “haveria uma valorização tanto da reprodução do real, quanto da figura da personagem, quanto da narrativa lógica” (MACHADO, 2011, p. 169). Dito de outra forma, Puchner defende que a antiteatralidade não é, apenas, oposição à teatralidade, mas sim o elemento instaurado de várias teatralidades, pois se há um mérito nas discussões fomentadas a partir do final do século XIX é que a Arte possui uma infinidade de formas, de conteúdos e de expressões.

O que se coloca é que, após dois momentos históricos para o conceito de mimese (o Classicismo e o Realismo/Naturalismo), nos quais a definição do que se entendia por representação e mesmo por realidade calcificou uma espécie de senso comum envolvendo as Artes, buscou-se, principalmente a partir das vanguardas históricas, uma disjunção no que diz respeito à mimese, isto é, uma disjunção entre o ser e o parecer que será base para a estrutura metadramática no teatro do século XX.

Assim, enquanto o paradigma realista buscava “duplicar a realidade através da cena, imitá-la da maneira mais fiel possível” (PAVIS, 2008, p. 327) por meio de recursos de “efeito de real” que garantissem ao espectador/leitor a sensação de ser transportado para a realidade representada, confrontando-se com um acontecimento real e não com uma ficção ou representação embelezada nos moldes classicistas, o Naturalismo, por sua vez, buscava apagar da cena qualquer elemento que pudesse revelar a natureza cênica do espetáculo, visto

que não se tratava de uma escritura sobre o real, mas um discurso “como reflexo direto deste real” (PAVIS, 2008, p. 120)⁸⁵.

Na cena contemporânea, percebe-se o uso do *eu* como efeito de real, mas não com o *effet du réel* do qual fala Barthes. Entretanto, assim como os signos barthesianos e diferente do eu autobiográfico, o eu contemporâneo é simbólico, ficcional, histórico, mítico, íntimo, documental. Percebe-se claramente que a cena contemporânea é fruto de um século que, mais que os anteriores, questionou estética e filosoficamente o conceito de mimese e o que seria teatro após a crise da representação – que nada mais é que a própria crise da mimese (KINAS, 2011).

Diante desse cenário múltiplo, não só de experiências, estéticas e formas, mas também por marcar uma série de desdobramentos do próprio sujeito a partir da sua fragmentação, o espectador cai na descrença. *Fabula* e *mimesis* entram em crise (PUCHNER, 2002; SARRAZAC, 2011). É necessário um novo modelo para a representação da realidade, e se acredita que essa nova forma seja contrária à mimese que até então se compreendia como representação. Nomes como os de Edward Henry Gordon Craig, Bertolt Brecht, Samuel Beckett e Antonin Artaud se destacam na busca de um teatro não mimético, e aqui estou entendendo o termo de forma grosseira: como espelho da realidade. Entretanto, é justamente para quebrar esse espelho que o Modernismo se levanta, iniciando o antagonismo entre quem defende uma representação especular da realidade e quem se opõe a ela, apoiando um teatro mais performático que mimético.

Podemos inclusive inferir que tal embate sempre tenha existido, mas é no Modernismo que ele alcança valor estético, “quando a representação da realidade é sustentada pela coerência concomitante da personagem com a ficção dramática” (MACHADO, 2011, p. 169). Tal coerência foi fundamentada e solidificada ao longo dos séculos XVII e XVIII, quando o teatro atinge um patamar de extremo prestígio e os textos das peças são publicados e direcionados ao grande público (RAMOS, 2009). O nascimento do drama burguês, então, é fruto da “audácia

⁸⁵ Em oposição ao “efeito de real”, temos os “efeitos teatrais” na cena de meados da primeira metade do século XX, isto é, espetáculos nos quais a ação cênica “revela imediatamente sua origem lúdica, artificial e teatral” (PAVIS, 2008, p. 121). Renunciando à ilusão, alguns dramaturgos (entre eles Brecht e Meyerhold) intensificam elementos metateatrais, evidenciando procedimentos artísticos e dramáticos. “Paradoxalmente, o efeito teatral é banido da cena ilusionista, pois lembra ao público sua situação de espectador ao enfatizar a teatralidade ou a teatralização da cena” (PAVIS, 2008, p. 121).

espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e se espelhar” (SZONDI, 2001, p. 29).

Para tanto, os dramaturgos desse período apostavam no diálogo como meio linguístico para o mundo intersubjetivo de seus personagens.

O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece se não o que brilha nessa esfera.

Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesmo, mas livre e redefinida a todo momento. [...] O drama é absoluto. Para ele ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si.

O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. [...]

[...] A relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama (SZONDI, 2001, p. 30-1).

Desnecessário dizer que foram essas características essenciais do drama burguês que certas estéticas se esforçaram para combater. A crise do drama nada mais é que o desejo de “se afastar da representação mimética do mundo” (MACHADO, 2011, p. 169). Coube ao teatro moderno alterar sua representação para novas concepções sobre o texto dramático, as personagens e o trabalho do ator. Eram necessárias novas formas dramáticas que dessem conta de uma realidade que se apresentava cada vez mais fragmentada, representando um sujeito tão fragmentado quanto. Diante dessa imagem, evoco outra, já lembrada por Bernardo Fonseca Machado (2011, p. 167) ao tratar da mimese tradicional enquanto espelho: o espelho quebrado, tomado como metáfora de azar e desgraça, aqui se concretiza enquanto analogia: a mimese volta a ser espelho hoje, mas espelho quebrado, refletindo vários ângulos em várias formas de diferentes imagens e cenários. O teatro contemporâneo, herdeiro do teatro moderno, soube intensificar a fricção entre realidade e representação, gerando novos efeitos estéticos.

O teatro da segunda metade do século 20, a partir de Artaud e Brecht, mas principalmente com Beckett e Kantor, não fez outra coisa senão atualizar esta autonomia potencial do espetáculo frente ao drama. Alguns criadores como Robert Wilson foram radicais na perspectiva do *opsis* e concretizaram espetacularmente os sonhos de Mallarmé e Craig. Mais recentemente, Romeo Castellucci vem atualizando esta tradição de uma cena absolutamente autônoma. Outros, como Robert Lepage, propõem

reatamentos em novos termos, com composições dramáticas não necessariamente mediadas pela literatura, mas articuladas já como cenas narrativas, numa *poiesis* em que *mythos* e *opsis* se reconciliam. É nesta direção que parecem caminhar, no Brasil, a maioria dos grupos experimentais em seus processos hegemonicamente colaborativos. A cena passa a narrar histórias por si e a dramaturgia da cena torna-se um modo de operar a construção dramática em novos parâmetros: mais distanciados da literatura, mas, ainda, presos, essencialmente, à ideia de uma trama consequente de ações (RAMOS, 2009, p. 77).

Bernard Dort (2013) aponta para uma resolução que me parece eficaz: “A constituição do teatro é completamente contraditória”, desde sempre. E segundo o autor essa é uma evidência que por vezes perdemos de vista.

Fundado na mimese, o teatro faz da ação uma ilusão e também, por vezes, da ilusão uma ação. Seu funcionamento repousa igualmente sobre o texto e sobre a cena. O texto, por definição, é duradouro e se oferece à releitura e à repetição (ele conta); a cena é efêmera e reproduz sem nunca repetir de modo completamente idêntico (ela representa). - A união entre texto e cena, o objetivo do teatro, é de certa forma antinatural. Ela não se realiza a não ser através de acordos, equilíbrios parciais e instáveis (DORT, 2013, p. 47).

Para o autor, é justamente das contradições do teatro que a cena contemporânea extrai suas reflexões. E a meu ver, sendo contraditório por natureza, o teatro se torna terreno mais do que apropriado para a ambiguidade autoficcional. O diretor não reproduz ações e fatos, mas os produz: a mimese contemporânea não é lida aqui como imitação, mas como simulacro do visível. A mimese é, hoje mais do que nunca, criadora: “A *mimesis* produz objectos imaginários que não são naturais, nem ideais, mas pertencem a uma terceira categoria que tem uma identidade própria” (TAVARES, 2006, p. 57). Seres, portanto, autônomos. Eis a natureza principal na mudança de tom entre a negativa concepção platônica de mimeses e a positiva visão de produção de Aristóteles:

A principal diferença entre os dois pensadores na forma como abordam esta questão está no enfoque em que a colocam. Na *mimesis* platônica, pictural, o enfoque está do lado do modelo, ou seja no objecto; na *mimesis* aristotélica, teatral, o enfoque está no produto, no resultado artístico. No primeiro, o produto duplica a presença do objecto; no segundo, objecto e produto tendem a confundir-se, a fundir-se num só. É assim que perspectivamos o jogo de alteridade do actor: a personagem não é o actor mas não existe sem o actor; a mesma personagem por outro actor é também outra personagem (TAVARES, 2006, p. 57).

A partir dessa concepção e de sua intensificação na modernidade se reconheceu o teatro como arte coletiva, não como pensamento de um sujeito apenas (o dramaturgo-diretor), mas como resultado de um processo de criação inevitavelmente coletivo, empreendido pelo dramaturgo e/ou diretor com atores, iluminadores, cenógrafos, figurinistas etc. Com isso, o espetáculo ganha autonomia. E mesmo em casos em que o dramaturgo concebeu unicamente o texto, percebemos na sua dramaturgia uma preocupação com suas necessidades e particularidades estéticas. Veremos, por exemplo, que Sergio Blanco, em suas obras, inclui certas “recomendações cênicas”. Trata-se de um exemplo de espetáculos que apresentam “um projeto de encenação bastante detalhado que constitui a partitura do espetáculo. O texto dramático propriamente dito se vê, desta forma, duplicado, sustentado ou suplantado por um novo texto: o texto cênico” (DORT, 2013, p. 48).

Esse embate entre texto e cena gerado, em partes, a partir da dicotomia real/ficcional, alimenta a produção dramática no século XX, assim como seu atrito faz nascer o hibridismo de formas e gêneros tão frequente principalmente a partir das vanguardas europeias. Bernard Dort (2013) trata de forma bem minuciosa de encenadores, “diretores de palco” e cenógrafos que são “verdadeiros criadores dramáticos destes últimos trinta anos”, tomando o lugar dos dramaturgos⁸⁶.

Polifônico e multimodal, o teatro contemporâneo renuncia à unidade orgânica a princípio ordenada (DORT, 2013, p. 51) e se abre ao espectador, motor principal da significação. Tal polifonia resulta na metamorfose de todos os elementos cênicos, resultando em uma unidade que se firma a partir das singularidades de cada signo. Ao tratar do espaço, Dort mostra como saímos de um ambiente unificado (tanto o cênico como o físico) para um outro não tomado mais como moldura ou cenário, e sim como significante. Além disso, o espaço cênico se ampliou, tomando por vezes toda a sala de exibição (DORT, 2013, p. 52). O espetáculo *Mamãe*, já citado, explora muito bem esse fator: no palco temos cadeiras que representam a maca onde a mãe de Alamó Facó passou os últimos dias, algumas luzes e quadros aleatórios, que sozinhos não encontram significação aparente. Em momentos mais dramáticos, o ator sai da sala de exibição pela plateia, abandonando o palco e deixando o público a sós com a “mãe”.

⁸⁶ Para Dort (2013), concretiza-se aqui o ideal estético de Craig: em espetáculos com encenadores autônomos, os atores tendem a ser meros executores.

Janaina Leite, por outro lado, conduz os espectadores a diferentes espaços: *Conversas com meu pai* começa em uma área externa, fora do “palco principal”, e depois os espectadores são levados para um outro, que lembra um quintal. Antes do espectador entrar nesse segundo espaço, é necessário que ele passe pelo primeiro, mais subjetivo e confessional, como se conhecer a moradora daquele segundo espaço fosse necessário para adentrá-lo⁸⁷. Nas palavras de Dort (2013, p. 51-2):

[...] da noção de ambiente concebido para cada obra, como um dado homogêneo e determinante, passou-se rapidamente, com ajuda das técnicas cênicas, à noção de lugar polivalente, transformável à vontade e sob os olhos do espectador [...]. Desde então, o espaço não é mais uma simples moldura ou recipiente: ele atua no espetáculo em conjunto com os outros elementos deste. Se pode falar até mesmo em “partituras espaciais” e considerar o espaço como um elemento dramaturgicamente ativo.

Não se pode negar que parte da crise da mimese é causada justamente pela exaltação da proposta conceptual que a mimeses adquiriu a partir de Aristóteles. Digo de outra forma, a ficção como universo autônomo colocou o sujeito em um espaço talvez cômodo, cujo papel social estivesse cada vez mais se perdendo em outras mídias que recriam infinitas realidades paralelas. Se alguma vez a literatura ou o teatro quiseram iludir o espectador a ponto de ele tremer na cadeira, o cinema com sua tecnologia conseguiu superar qualquer invento teatral, menos o elemento humano presente no *aqui-agora* da cena. O teatro contemporâneo, então, se vê na obrigação de invocar algo que o cinema nem outra arte oferece, isto é, o que há de mais real que determinado objeto possa oferecer. Por diferente de qualquer outra arte, o teatro dá-se no presente, como a vida, como a realidade. Repito, a arte não imita, mas cria objetos autônomos, e no teatro assistimos a eles.

Ao mesmo tempo, algo que liga o teatro à nossa realidade permanece inalterado, e enxergamos o ator, ou qualquer outro corpo em cena, como signo que o teatro moderno enfatiza em apresentar como personagem híbrido: personagem e figura, cuja “incarnação ou fabricação nunca é completa. Por trás do personagem, sempre há o ator” (DORT, 2013, p. 54).

⁸⁷ Dort (2013, p. 52) fala de “espetáculos de percurso”, ou “teatro ambiental”, “da materialidade”. Tratarei disso ao analisar mais demoradamente as peças *Conversas com meu pai* e *Tebas Land*.

Em *A aguarrás do tempo*: estudos sobre a narrativa, Costa Lima (1989, p. 110) escreve: “o ficcional não afirma ou nega a verdade de algo senão que se põe à distância [sic] do que se tem por verdade”. O conceito contemporâneo de mimese não possui uma única concepção ou definição; ao contrário, (re)define o ilimitado universo da criação. Embora ela também seja, ainda, o que queria Aristóteles: o cruzamento de algo que gera um ser novo, um produto novo que não existia na natureza. E em determinados objetos, muitas vezes belíssimos, o seu autor transcreve sua leitura do mundo, da realidade. Daquela natureza a qual esse objeto faltava, à qual ele é essencial.

A necessidade de uma redefinição do que é mimese na arte contemporânea é, sobretudo, uma emergência dessa realidade (SÁNCHEZ, 2007): é por meio dessa nova representação que o espectador conhecerá, muitas vezes, a conclusão à qual o dramaturgo/diretor pretende que ele chegue, talvez sendo aquilo que chamamos de sentido da obra dramática. José A. Sánchez (2007) mostra, em *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, como um novo conceito de representação propõe um novo tipo de simulacro – termo aqui utilizado ignorando as ressalvas a ele. Entendo esse simulacro como uma mudança no sistema de percepção e que, conseqüentemente, promove alteração também no sistema de produção: a própria deformação de um simulacro permite com que ele alcance determinado sentido, ou como definem Deleuze e Guattari (1972): o simulacro marca o ponto “[...] onde a cópia deixa de ser uma cópia para se tornar [*pour devenir*] o Real e o seu artifício”. Assim, enquanto os sistemas tradicionais de representação buscaram cada vez mais representar a realidade na sua forma mais autêntica, alcançando, por vezes, a ilusão do real, os sistemas tecnológicos alcançaram isso com facilidade. Coube ao artista ao longo do século XX perceber essa mudança e representar a sua realidade conforme a sua linguagem, fazendo com que o real fosse não apenas colocado como objeto a ser imitado, mas muitas vezes fruto da própria simulação, invertendo a ordem da realidade referencial e da realidade representada.

O próprio conceito de personagem, ao longo da história da representação, se modificou. Se o teatro vicentino se satisfazia com os tipos e estereótipos, mimetizando por eles a realidade interiorana de Portugal no século XVI, Beckett, por outro lado, não poderia colocar um parvo e uma alcoviteira esperando Godot – embora tenha colocado dois palhaços, Beckett extrai, desses tipos, algo que não lhes era destacado: sua realidade. O estereótipo

revela-se simulacro. Talvez seja o que mais me interessa neste momento: dentre todas as alterações envolvendo a representação, aquela que envolve a personagem é a mais comovente, pois ela acordou. Voltando rapidamente a Beckett, o personagem Hamm, de *Fim de partida*, lamenta: “Será que não estamos significando alguma coisa?”, diz Hamm a Clov [...]. O encantamento da personagem se descobrindo personagem é o mesmo do ator que se descobre no ator nas modernidades: “Somos o que somos e fazemos o que estamos fazendo, diz o olhar cúmplice dos atores fingindo espanto por serem tomados pelo que são, isto é, atores interpretando personagens” (RYNGAERT, 2013, p. 3-4). Entendo que a autoficção, ao questionar os limites da ficção e criar uma *persona* híbrida na ficção, põe a distância o conceito de verdade/realidade ao espectador, pois na cena, durante o tempo cênico, aquela é a *verdade*: maleável, mutável, maquiada, mas sincera, necessária.

Nesse sentido, pensar com Luiz Fernando Ramos (2011, p. 62), que a mimese contemporânea pode ser analisada a partir dos graus de autenticidade que cada espetáculo apresenta parece ser caminho produtivo. Ver-se-á nas próprias peças que analisarei mais adiante que tais graus de autenticidade propõem diferentes efeitos na cena. Segundo o autor,

Pergunta-se se, diante de uma manifestação mínima de teatralidade ou performatividade em obra humana encenada a humanos, pressupondo um arco que fosse da absoluta simultaneidade espacial e temporal entre emissores e receptores à completa disjunção dessas partes, pudessem ser estabelecidas gradações na vivacidade, ou nas supostas qualidade e quantidade de real dessas relações.

A relação paradigmática que se impõe nessa mimese ambígua da contemporaneidade intensifica-se por diversos fatores que se consolidaram no século XX, como a sociedade do espetáculo (DEBORD, 1967; SIBILIA, 2016), a arte performática em contraponto com a arte mimética e o advento, na década de 1970, do termo autoficção.

Ramos (2011, p. 63) parte da premissa que se prefere o ao vivo ao gravado; porém veremos espetáculos em que o recurso da projeção de vídeos pode apresentar efeitos que reforçam ora a ficção, ora a veracidade do real representado, alterando a perspectiva do espectador, projetando inclusive vídeos ao vivo (caso de *Tebas Land*, *Luís Antônio-Gabriela* e do espetáculo argentino *Melancolia y manifestaciones*, de Lola Arias⁸⁸). Esses recursos, “abordando

⁸⁸ Espetáculo com texto, direção e atuação de Lola Arias, com os atores Elvira Onetto, Mario Aitel, Vicente Fiorillo, Ernestina Ruggero e Noelia Sixto. Dramaturgia e produção Sofia Medici, co-direção e coreografia de Luciana

o problema pelo viés da *mímesis*, ou do espetáculo, e de seu desempenho na produção de reais”, caracterizam uma “emergência do real para além dos modelos narrativos convencionais”.

Figura 9: Dispositivo cênico de *Melancolia y manifestaciones*, de Lola Arias (2012)



Fonte: Lorena Fernández

Gabriela Lírio Monteiro (2011, p. 155) vê justamente no emprego dessas novas mídias um dos alicerces da necessidade de se repensar o estatuto da imagem na contemporaneidade e a apreensão da realidade, além da mudança no modo de criação, interlocução e recepção dessas mídias.

Não é de hoje que assistimos a um crescente interesse em utilizar o material audiovisual como potente dispositivo de engendramentos de sensações e percepções, ora estabelecendo diálogo direto com a obra em questão, ora se desviando dos sujeitos e temas em curso para desconstruir o *lócus* da encenação. A invasão das novas mídias acelera o processo de recepção de imagens; se, na modernidade, tais imagens estavam ligadas à percepção lógica da narrativa, tornam-se na contemporaneidade cada vez mais fragmentadas e desconectadas ao negar-se como espelho prefigurado do que as antecede.

Aproximo aqui a leitura feita por Baudrillard (1981, p. 9):

Acuña. Estreou no Festival de Viena em dia 13 de maio de 2012, sendo posteriores representada em Berlim, Buenos Aires, Helsinki, Lisboa, Kioto, Salvador-Bahia e Rio de Janeiro, entre outras cidades.

Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais – pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas de signos, material mais dútil que o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir – tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças.

A partir de uma mesma linha de pensamento, Paula Sibilia (2016) percebe que existe um movimento duplo nessa relação intermediática: por um lado, temos a confrontação com um tipo de espetacularização que impregna nossa sociedade; por outro, temos a necessidade do corpo presente do artista que confessa a necessidade da vida real de também se performar e “se realizar em cena: de preferência, na visibilidade das telas” (SIBILIA, 2016, p. 247).

Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar as nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos. É isso que se procura fazer ao performar a própria extimidade nas telas cada vez mais onipresentes e interconectadas (SIBILIA, 2016, p. 249).

Os teatros de Brecht, Artaud e Pirandello, por exemplo, emanciparam a cena do real, “levando assim a ruptura do teatro com a mimese à sua consumação” (LOSCO; NAUGRETTE, 2012, p. 110). Ao mesmo tempo, suas dramaturgias estão construídas sobre o terreno da crise, evidenciando a busca por novas formas de abordar o real.

Primeiro, com exemplos em que há um contato imediato com a matéria bruta do real, e em que a *poiesis* é extraída daí, ainda que sem mitificar o presente e a presença. Depois, com exemplos que retomam, numa perspectiva radical, a *poiesis* como criação de realidade, ou, simplesmente, como ficção (RAMOS, 2011, p. 71).

Esse movimento é lógico: uma vez que o real fragmenta a representação, ele mesmo impõe exigências: “para ser percebida como plenamente real, [a realidade] deverá ser intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos e performáticos” (SIBILIA, 2016, p. 251). Nesse cenário, a mimese é colocada em crise a todo momento, seja por meio da própria

pessoa do autor e sua vida real que irrompem na obra enquanto objeto representado, seja por meio da própria representação colocada em questão, como se vê na obra a seguir.

Figura 10: Instalação *One and three chairs*, de Joseph Kosuth (1965)



Fonte: MoMA, 2015.

A questão enfocada é: “redescobrimos hoje o equívoco de um conceito longamente considerado unívoco” (LOSCO; NAUGRETTE, 2012, p. 112). Estamos diante de um conceito ainda atual e de extrema ambiguidade, que, de tão ambíguo, se alimenta da própria “crise”: em 1965, Joseph Kosuth (artista conceitual americano, nascido em 1945) expôs uma série de instalações que partiam do mesmo pressuposto: o caráter de falso, de inventado ou de mimético pode ser justamente o que garante à obra seu caráter artístico. Assim, o que foi problematizado por Walter Benjamin (1985) em um dos seus mais lidos textos, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, aqui se torna o próprio objeto de ressignificação. *One and Three Chairs* [Uma e Três cadeiras] é uma dessas instalações, reproduzida a seguir.

Percebam que, ao mesmo tempo que o autor apela para o paradigma platônico da representação, ressignificando-o: temos ali três níveis da realidade de uma

cadeira. Por meio de um conceito, temos a ideia Cadeira⁸⁹, ao lado do objeto cadeira, a princípio cópia imperfeita da Cadeira, e de uma fotografia da cadeira em tamanho real, cópia da cópia, imitação da imitação. Metalinguagem por si só. Assim, a *cadeira* produto final, representação que a princípio soa como central, logo é percebida no seu todo: todas as *cadeiras* ali são submetidas ao mesmo nível de representação. Ora, para Platão, a arte, por ele ainda tomado como artefato, jamais poderia ascender como algo além desse terceiro nível de realidade (a cópia da cópia, a *cadeira*). Logo, a definição de Cadeira como primeiro nível da realidade e a cadeira objeto como segundo são trazidos para o terceiro nível, de serem *cadeiras*, não mais definida, não mais verdadeira, não mais real que uma fotografia.

Lugar indizível, dispensa caracterização, pois é uma sensação que muitos já tentaram, a maioria fracassadamente, definir. Aqui chamarei apenas de Poesia, que pode ser lido sem prejuízo de significação por *ficção*: a três níveis da realidade.

Assim, o artista não busca romper com a tradição tampouco reafirmá-la, mas sim direcionar uma discussão acerca da representação da realidade (ainda) a partir da sua raiz clássica grega (ROCHA, 2015). Estando dentro desse mecanismo, uma obra é ressignificada a cada fotografia, convertendo a reprodutibilidade outrora vista como empecilho para a realização artística para o que garante, modifica e/ou intensifica sua poeticidade, autenticidade e seu valor artístico, que remete aqui à ideia de eternidade.

A ambiguidade presente na reunião dessas partes autorreferentes faz com que elas tanto caminhem em direção à construção de um todo do objeto quanto apresentem a impossibilidade de alcançá-lo. Nessa série, a mimesis é explorada e apresentada enquanto processo e enquanto questão investigada. O trabalho, ao se constituir como uma sucessão de cópias, indica a supervalorização do aspecto mimético dentro da representação. Com isso, a obra faz uma referência à tradição que relaciona o problema da representação como busca pela verdade (ROCHA, 2015, p. 35-6).

Atualmente, dirá Baudrillard (1981, p. 8), geram-se modelos “de um real sem origem nem realidade: hiper-real”. Assim,

O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real (BAUDRILLARD, 1981, p. 8).

⁸⁹ Grafo aqui com maiúscula para diferenciá-la dos demais conceitos de “cadeira”, que serão igualmente marcados.

A trágica história contemporânea contada por Baudrillard e outros é justamente a tragédia do desaparecimento de algo na representação, da diferença que existia outrora entre um e outro, “pois é na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real” (BAUDRILLARD, 1981, p. 8). A tragicidade de nossa época está na substituição da realidade pelos símbolos e signos, convertendo toda a experiência humana em uma simulação da realidade.

É toda a metafísica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. [O real] Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto da síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera (BAUDRILLARD, 1981, p. 8).

E aqui o pensamento do francês ecoa nas palavras de Ramos (2011, p. 69):

O virtual quer ser real, almeja e finge essa presença diferenciada. Por mais que o espaço cibernético tenda, cada vez mais, a dissolver presenças vivas, ou mediá-las, essa evanescente presença continua reproduzindo, independente da mídia, a busca de uma atualidade mais autêntica. Resta à mimesis espetacular, em quaisquer que sejam seus meios operativos nessa utopia de presença, conformar-se em estar aquém, ou a ter menos, como sugere Blau. Diante dessas teorizações que confirmam um campo de hierarquia de reais, ou de camadas de realidade distintamente qualificadas, interessa aqui refletir, ainda, sobre a tendência dominante, seja no cinema, como no teatro e na performance, de valorização máxima dos elementos documentários sobre os ficcionais, dos espaços urbanos e seus significados históricos sobre os espaços ditos convencionais, dos elementos performativos e biográficos sobre os artifícios de caracterização e mascaramento.

No meio dessa urgência do real, o eu é percebido enquanto potência cênica, pois em uma sociedade hipermediatizada e hipercoletiva, esse Outro-Eu soa quase necessário, como reação instintiva e natural de um teatro cujas bases milenares foram balançadas.

Essa injeção de dramatismo e estilização midiática, que foi tomando conta do mundo ocidental ao longo do século XX, acabou nutrindo a vontade de se ter acesso a uma experiência intensificada do real. Uma realidade incrementada com ferramentas performáticas, cujo grau de eficácia é paradoxalmente mensurado à luz dos padrões midiáticos. Por isso, se o paradoxo do realismo clássico consistia em inventar ficções que parecessem realidades, lançando mão de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje assistimos a outra versão desse aparente contrassenso: uma ânsia por inventar realidades que pareçam ficções (SIBILIA, 2016, p. 249).

Assim, na tentativa artaudiana de tomar o teatro “vida de verdade”, afirma-se o teatro não mais como representação, nem imitação, tampouco espelho do real; ele não é mais um duplo da vida, mas a vida em si mesma representada sob a visão do Outro. Tais novas formas dramáticas, algumas não tão novas assim, parecem-me reivindicar o *aqui-agora* do teatro. Estamos diante de espetáculos que visam à meia palavra, ao silêncio, ao vazio. O vulto. A sombra. O crepúsculo. A realidade híbrida. O *passadopresente* fundidos no palco enquanto durar o espetáculo.

Enfim, essa modificação ontológica não apenas no conceito de mimese como no próprio uso e concepção da representação alterou todo um sistema de leitura até então tido como vigente que direcionava o leitor a entender a obra como uma reprodução desprovida, ontologicamente, de Real e de um eu. No século XX, repito, a aparência de real da representação mostrou que a distância entre real e ficcional era estreita, o que colocava em crise o próprio estatuto de realidade. A própria realidade é banalizada: o que antes seria julgado como real e não como representação, por exemplo, casos de programas do tipo *reality shows*, hoje são cada vez mais nitidamente manipulados por uma edição e, principalmente, por um roteiro. À medida que a realidade se aproxima de ser mais e mais tomada como mercadoria, o verdadeiro Real permanece mais obscurecido pelas sombras da contemporaneidade. O hiper-real de que fala Baudrillard (1981) não se refere às categorias de verdadeiro ou falso, mas a uma máquina de dissuasão que encena uma ficção real, pois somente pelo real a simulação pode ser concebida. Logo, falar de ficção e de verossimilhança, consequentemente é falar sobre o nível de realidade que a governa e que comprove o dado ficcional. Dito de outra forma, mesmo fugindo da realidade ao criar novos mundos, por mais irreal que eles possam parecer, só se concebe a ficção a partir da referencialidade com o real.

A POTÊNCIA CÊNICA DO REAL E DO AUTOFICCIONAL

“Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
Sempre o impossível tão estúpido como o real,
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,
Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra”
(PESSOA, 1944, p. 252).

Apesar de toda uma teoria mostrar que um teatro autobiográfico é impossível, e que sua execução seria fadada ao fracasso, visto ser um espaço ineficiente para um discurso de verdade, parte da cena teatral é marcada, desde o fim do século XIX e com ênfase no século XX, por uma contaminação autobiográfica. Alguns nomes surgem como precursores dessa prática, mas não, ainda, como ela se configura hoje.

Trilhando esse caminho, mostrarei a seguir como o teatro, desde o momento em que, para Szondi, se configura uma “crise do drama”, assume aspectos autobiográficos e anti-ilusionistas na construção da cena. O primeiro nome a surgir é, claro, o de Strindberg, porém, ao lado do dinamarquês, percebe-se um outro movimento que, movido pelas mesmas motivações estéticas, pretendia dar ao teatro uma atmosfera mais real e menos ilusória. Baseado, pois, na estética naturalista, André Antoine promove uma cena menos teatral na medida em que insere elementos que, a priori, seriam ausentes de teatralidade. Ao final deste capítulo, lembrarei um nome brasileiro que, assim como Strindberg, assume um caráter autobiográfico em seu teatro, entrelaçando sua história particular e pessoal a uma história mais ampla: primeiro, com a história do Brasil e, depois, com um sentido mais existencial do sujeito e do seu meio. Refiro-me a Jorge Andrade e seu teatro da memória.

Strindberg: dramaturgia do eu

“Um pai tem outras coisas além do filho,
mas a mãe tem apenas o filho”
(STRINBERG, 2009, p. 44).

A partir da crise do drama iniciada, segundo Szondi (2001, p. 24), nas duas décadas finais do século XIX, diferentes dramaturgos encontraram diferentes maneiras de inovar a cena a fim de distanciá-la do drama fechado consolidado com os dramas romântico e burguês, que pregavam o gênero como “possível em qualquer tempo” e possível de “ser invocado na poética de qualquer época”.

Em meados do século XIX, porém, evidenciou-se a concretização da “possibilidade de que o enunciado do conteúdo entr[asse] em contradição com o da forma” (SZONDI, 2001, p. 25), fazendo emergir dramaturgos como Ibsen, Tchékhov, Marderlinck e Strindberg. Nesse último, “com seu projeto da literatura do porvir, a própria teoria do ‘drama subjetivo’ parece coincidir com a teoria do romance psicológico (com a história da evolução da própria alma) (SZONDI, 2001, p. 53-4).

Nascido em Estocolmo, Johan August Strindberg (1849-1912) é considerado um dos escritores mais importantes da Suécia, responsável pela renovação do teatro de seu país e precursor de grandes correntes teatrais do século XX, dentre as quais a que mais nos interessa aqui é a que ficou conhecida como “dramaturgia do eu”. Sobre a revolução teatral empreendida por Strindberg, Peter Gay (2007, p. 332-3), em *Modernismo: o fascínio da heresia* – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco, afirma que

Em *O pai e Senhorita Júlia*, Strindberg goza de grande inventividade tanto na escolha do tema como no aspecto técnico; um diálogo erótico tão aberto e ofensivo não havia se escutado antes na cena naquela forma tão sugestiva; a velocidade no desenrolar da ação e a economia do diálogo eram também em grande medida novidades. Não havia uma só frase a mais nesses dois dramas, e Strindberg tratava explicitamente de algo sobre o qual não se falava em sociedade e que esta nem sequer começava a compreender: a tensa coexistência do amor e do ódio, os poderes da luxúria e o sadismo, os prazeres deliciosos da vingança, o predomínio da paixão sobre a razão. Raras vezes a ambivalência tinha gozado de tanto reconhecimento⁹⁰.

⁹⁰ “En *El padre y La señorita Julia*, Strindberg hace gala de una gran inventiva tanto en la elección del tema como en el aspecto técnico; un diálogo erótico tan abierro y ofensivo no se había oído antes en la escena en aquella forma tan sugerente; la rapidez en el desarrollo de la acción y la economía del diálogo eran también en gran medida novedosas. No había una sola frase de más en estos dos dramas,

Na “dramaturgia do eu” nota-se a clara subjetividade da experiência, subjetividade que influenciará o cinema de Ingmar Bergman. Seus conflitos psicológicos mostram que o drama de um único sujeito pode ser o drama de todo um universo, além de revelarem as características elencadas por Peter Gay, com a diferença de, em alguns delas, termos a nítida visão de um *alter-ego* do dramaturgo, uma personagem-semi-autobiográfica, passível de ser chamada de autoficcional. Esse traço da poética de Strindberg representa o mesmo movimento que ocorreu na literatura: a autoficção, sendo nomeada em 1977, “reconhece formalmente” uma prática literária que utiliza uma linguagem semiautobiográfica há tempos, mas que a partir de então representaria uma linhagem de textos que colocaria esse discurso de forma crítica na escrita. Além disso, a forte tendência subjetiva na exposição das relações de seus personagens mostra que a dramaturgia do eu nasce de uma necessidade de autoconhecimento e de, principalmente, do desejo de se criar uma realidade além da que conhecemos: uma realidade psíquica, oculta, pessoal. Onírica.

O drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama (SZONDI, 2001, p. 58).

Das peças de Strindberg que mais nos interessa está *Fraden*. Publicada em 1887, *O pai* centra-se no conflito de interesses entre o Capitão e sua esposa, Laura, sobre como educar Bertha, filha do casal. Ele, um herói militar e renomado cientista, quer enviar a menina para a cidade para que ali receba uma educação laica, longe da forte e diversificada influência religiosa que teria em casa. Laura tem desejos de ver a filha com um destino diferente, como artista, o que a legislação sueca de então proibia: o pai tinha todo direito de decidir a educação dos filhos. Os interesses são tão enraizados que Laura declara a um médico que o Capitão é um doente mental e, por isso, não possui credibilidade em sua capacidade de decisão, não sem antes plantar, qual mulher machadiana revestida de lago, a dúvida em Adolf acerca da

y Strindberg trataba de manera explícita algo de lo que no se hablaba en sociedad y que ésta ni siquiera empazaba a comprender: la tensa coexistencia del amor y el odio, los poderes de la lujuria y el sadismo, los placeres deliciosos de la venganza, el ascendiente de la pasión sobre la razón. Rara vez la ambivalencia había gozado de tanto reconocimiento.”

paternidade de Bertha, “porque desde que descobriram que ninguém pode saber ao certo quem é o pai, a mãe é a pessoa mais próxima dos filhos” (STRINDBERG, 2009, p. 51).

Figura 11: Cena da primeira montagem de *O pai* dirigida por Strindberg (1908)



Fonte: Strindbergmuseet

Dividida em três atos, conhecemos no primeiro os alicerces da trama: a figura do pai que se levanta autoritária, a da mãe que já se percebe manipuladora, de Bertha infantilizada apesar da idade, a da Ama, Magret, e seu afeto por Adolf, eterno menino seu. Adolf, cercado, em sua casa, por mulheres, divide a cena com mais duas figuras masculinas: o Pastor, irmão de Laura, e o Doutor. No segundo ato, temos o desenrolar do plano de Laura: a fim de ter a sua vontade atendida, cria uma saída que marcará sua honra. Entretanto, apesar do primeiro ato romântico, o segundo ato revela a natureza desses personagens: o Capitão, esmagado pelas figuras femininas a ponto de amaldiçoar a todas; e Laura, espectro de Lady Macbeth, ardilosa e ambígua. Enfim, o último ato revela o desfecho dos acontecimentos. Em um acesso de fúria, o Capitão atira uma lamparina acesa em Laura, o que serve de argumento para se provar a debilidade mental do Capitão. Encarcerado em um quarto com todas as suas armas, o homem se vê sem munição para não ter tentação de cometer suicídio, que passa a ser frequentemente cogitado. Ele acaba finalmente louco e, como uma criança, morre. Preso

em uma camisa de força, o Capitão tem um ataque de apoplexia e desfalece. Mesmo se acordar, não sabem *como* ele acordará. Laura consegue, então, a custódia de Bertha.

O destino trágico do Capitão, preso a uma dialética do querer e poder, é consequência de uma dança entre ele e Laura. Não apenas porque recebe atributos heroicos, mas principalmente pelo seu senso de justiça, rapidamente ligamos a figura do Capitão à do herói, o que se justifica quando o público reconhece que ele está sendo manipulado pela esposa.

O núcleo temático do texto nasce dessa relação entre Laura e Adolf, que projetam por meio do diálogo a diferença entre os dois sexos, encontrando na maternidade e na paternidade a força social das mulheres: elas podem comprovar sua maternidade, mas, até então, o pai não tem nunca a certeza da sua prole. “CAPITÃO – Não consta na lei quem é o pai da criança [...] Há quem diga que é impossível [sabê-lo]” (STRINDBERG, 2009, p. 37). A fidelidade feminina é, então, uma necessidade para que se crie uma família “autenticada”. Laura sabe que pode usar isso a seu favor. E o faz:

LAURA – Que estranho! Mas então como o pai pode ter todos esses direitos sobre o filho da mulher?

CAPITÃO – Ele só tem direitos caso assuma a responsabilidade, ou então se a responsabilidade lhe for imposta. E no casamento não há dúvida alguma sobre a paternidade.

LAURA – Não há dúvida alguma?

CAPITÃO – Espero que não!

LAURA – Mas e se a esposa for infiel? (STRINDBERG, 2009, p. 37-8).

É, então, a partir da dúvida que será baseada a trama, mas já afirmei anteriormente que é próprio da autoficção plantear-se na dúvida e na ambiguidade. O que difere aqui é o caráter especular que a incerteza projeta: e voltamos a pensar a dicotomia *ser/parecer*: ele *parece* o pai, mas *é* o pai? Laura *parece* fiel, mas *é* fiel? Automaticamente, a tocar nesses assuntos tendo como base fabular o casamento, Strindberg acaba por evidenciar um dos pontos mais frequentemente criticado em sua obra: a misoginia. Porém, em *O pai*, a misoginia caminha lado a lado com a filoginia, isto é, busca-se constantemente uma aproximação entre os dois sexos, promovendo um claro nivelamento intelectual entre Laura e o Capitão. A figura de Bertha, inocente e protegida, é projetada no final da peça e colocada como uma aprendiz de Laura, vencedora da batalha a que o espectador assiste.

Logo, a inserção desse elemento da forma como é colocado na peça de Strindberg faz dela um texto metateatral: o problema do ser e do parecer, ou seja, o próprio

problema do simulacro no teatro, é textualmente dirigido. Aliás, a peça toda se mantém sobre o diálogo: é ele quem vai conduzir o espectador sem que haja a necessidade de qualquer ruptura no tempo ou no espaço. Nestes dois quesitos, *O pai* desenvolve um tema extremamente atual e corajoso para a época de Strindberg, porém em uma forma teatral que já se via em processo de desgaste (SZONDI, 2001).

Contrapondo verdade e mentira, *O pai* apresenta a manipulação da verdade por meio de Laura nos dois atos iniciais. Adolf, por sua vez, é conduzido de forma semelhante a Hamlet: a partir do reconhecimento da “verdade”, tudo lhe soa ilusório e mentiroso, inclusive a própria vida. O peso desta realidade recai sobre o Capitão de forma esmagadora, como a morte, aproximando-o de uma figura edipiana ainda no segundo ato: o homem, que vive “a vida com uma inocência infantil”, vê em Laura uma mãe:

CAPITÃO – [...] Você não vê que sou indefeso como um garoto, não escuta que eu me queixo a você como se eu estivesse diante da minha mãe, não consegue esquecer que eu sou um homem, um soldado, capaz de amansar bestas e homens com uma simples palavra? Eu só peço compaixão, como um doente; deito ao chão o símbolo do meu poder e grito para que me salvem a vida.

LAURA – (*Aproxima-se do CAPITÃO e põe a mão na testa dele.*) O quê? Você está chorando!

CAPITÃO – Sim, eu choro, mesmo sendo homem. Mas um homem não tem olhos? Um homem não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afetos, paixões? Não come da mesma comida, não se fere com as mesmas armas, não passa frio e calor com o mesmo inverno e o mesmo verão das mulheres? Se nos furam, não sangramos? Se nos fazem cócegas, não rimos? Se nos envenenam, não morremos? Então por que um homem não pode reclamar, ou um soldado chorar? Porque não é viril? Mas por que não é viril?

LAURA – Chore, meu pequeno, aqui está a sua mãe outra vez. Lembra que foi como segunda mãe que eu entrei na sua vida? (STRINDBERG, 2009, p. 70-1).

O caminho até a loucura é curto, a partir daí. A doença, outrora fruto da mentira de Laura, agora é real e retratada pelo Capitão por meio da reflexão iniciada sobre a morte, sobre essa realidade, sobre a luta da vida que busca somente uma coisa: poder. Uma vez destituído da certeza paterna, Adolf se permite morrer, como se já houvesse alcançado e conhecido tudo. E ele fala. Fala sobre isso demasiadamente, também como Hamlet: e pelo discurso, pela retórica que o Capitão traça seus últimos momentos até o ataque que irá fulminá-lo. Há, notemos, uma temporalidade às avessas: o Capitão não amadurece ao longo do drama, ao contrário, ele começa a peça autoritário e termina como uma criança que retorna à plenitude pré-nascimento: a loucura faz dele uma criança.

Embora mantenha a estrutura classicista, Strindberg desloca o princípio de estilo do ideal de linguagem objetiva do Classicismo para uma perspectiva subjetiva, daí a transformação da ruína existencial sob a metáfora do processo psíquico, do qual a unidade da ação se torna um obstáculo (SZONDI, 2001, p. 56). Inclusive, a regra das três unidades é seguida, mas não se baseia na unidade da ação, mas na do *ego* de Adolf, e “[a] continuidade sem lacunas da ação não representa nenhuma necessidade, nem a unidade de tempo e a de lugar são correlatas da unidade do eu” (SZONDI, 2001, p. 56). Logo, a tentativa do dramaturgo de centrar a ação no ego de um sujeito distancia sua obra da construção tradicional do teatro.

O drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama (SZONDI, 2001, p. 58).

O tempo, principal inimigo do indivíduo, surge na imagem da morte, e na declaração do Capitão que ansejava por eternidade. Longe de ser romântica ou trágica, a morte de Adolf é simplesmente o fim, e por isso tão real.

CAPITÃO – Para mim, que não acredito em vida após a morte, um filho seria uma forma de dar continuidade à minha própria vida. Era a minha ideia de eternidade, e talvez a única que tenha algum correspondente no mundo real. Se você me privar disso, então minha vida estará acabada (STRINDBERG, 2009, p. 68).

A afirmação que Strindberg ficcionaliza em *O pai* sua vida conjugal somente pode ser feita mediante a utilização de paratextos. Na verdade, os romances do autor auxiliam na leitura de chave autobiográfica de sua obra dramática, principalmente pelos cruzamentos de ações, temas e sentimentos nos romances e posteriormente na dramaturgia. O Capitão vê em Magret, a Ama, a figura da mãe, como Strindberg, que se sentia inferior por ser filho de um burguês com uma garçoneira e doméstica, tema também tratado no romance autobiográfico *The Son of a Servant* [*O filho da criada*]⁹¹

⁹¹ Romance autobiográfico que narra os anos de infância e adolescência de August Strindberg. Há, porém, uma diferença em relação a outras obras autobiográficas do período: aqui, Strindberg investe um ataque contra a ordem familiar e a hipocrisia social de forma dura, efeito intensificador pelo tom autobiográfico. A imagem que guia a narrativa é a passagem bíblica mais conhecida envolvendo a figura de Abraão e sua serva, que gerou Isaac, filho que, segundo ordem divina, deveria ser oferecido em sacrifício pelas mãos paternas.

Em *O pai*, o alvo não é as mulheres, mas o matrimônio, a relação homem x mulher pela qual o dramaturgo evoca temas universais, como a morte, a presença paterna e o sentido da existência. O casamento é retratado como uma dança da morte (expressão que, inclusive, dá nome a uma das obras do sueco). Analisando o casamento dos pais de August Strindberg, percebe-se porque o dramaturgo tem essa visão do casamento: seu pai se casa com sua mãe devido à gravidez indesejada, pouco tempo antes do nascimento do menino. Treze anos depois, sua mãe morre e seu pai se casa com outra mulher. Não há muitas informações sobre o fato, mas o dramaturgo colocou na boca do Pastor de *O pai*: “por Deus, ninguém deve ter madrastas em casa” (STRINDBERG, 2008, p. 30). Além disso, a experiência do autor em seu casamento com Siri von Essen intensificará sua posição perante o casamento.

Em verdade, a grandeza de sua obra está na exploração do tema, que encaminha a análise para uma verdadeira leitura do inconsciente humano e sua representação por meio, muitas vezes, de uma realidade onírica. Strindberg faz com a relação homem e mulher o que outros escritores (alguns serão mais adiante citados) fizeram com a relação pai e filho: o dramaturgo percebe, assim como Freud, que há, arquetipicamente, uma plenitude que se perde a partir da relação. Enquanto Freud busca em Édipo sua origem, Strindberg, contemporâneo do médico austríaco, teria explorado o imaginário sobre o mito do Andrógino e o próprio mito da Criação. Segundo Sábato Magaldi (2008, p. 197):

Ao desenvolver permanentemente o problema da relação do homem com a mulher – inimigos mortais que se defrontam a cada momento –, [Strindberg] procurou em síntese, através de variados conflitos, descobrir o mistério da queda paradisíaca e dessa dolorosa separação dos sexos. Incapazes de fundir-se num único ser, que foi a sua origem, o homem e a mulher se digladiam sem cessar, até que a morte de um traz a trégua e o repouso.

Tal crença foi consolidada como base do pensamento ocidental principalmente quando se encontra a mesma relação no mito de Adão e Eva. Temos, pois, uma situação inicial de plenitude que se rompe com o afastamento de um bem. Adão, ao acreditar no discurso de Eva, já tomada pela Serpente, come o fruto que será a causa de sua expulsão do Éden. Como perderam a plenitude do Paraíso, vivem na Terra um exílio de torturas em que raras vezes alçam de novo à perfeição edênica.

Ao tocar nesse ponto inicial, Magaldi (2008, p. 198) ainda afirma que não é a misoginia a causa do valor literário e dramático de seus textos, mas sim a transformação

desse ponto inicial em uma grande rede de informações que traçam um caminho que visa o autoconhecimento do leitor. Szondi (2001, p. 55) defende que “a obra não consiste na representação direta, isto é, dramática dessa relação envenenada e de sua história, senão que é projetada unicamente do ponto de vista de sua personagem-título e se desenrola mediada por sua subjetividade”. As quatro mulheres seriam, para Adolf, as quatro paredes que o fecham no “inferno feminino em que ele julga estar” (SZONDI, 2001, p. 55). Logo, a realização dramática é reflexo de sua consciência, tomada pela sua psicose, só evidenciada para o espectador quando o Pai ergue uma arma contra a filha. A ação da Ama colocando-lhe a camisa de forças apenas reforça o final trágico do Capitão: ocorre sua identificação mágica com a primeira mulher de todos nós, a figura materna, que abusa de suas lembranças infantis para vestir aquela que será a marca de sua derrocada. A totalidade da cena com a Ama colocando delicadamente a camisa de força no Capitão reforça a imagem uterina. Logo, a mulher que provê o leite e a vida é também a mulher que irá consolidar sua derrocada.

Os textos de Strindberg, autoficcionais, propõem a construção de um personagem-autor, por mais que ele esteja escondido por uma máscara ficcional. A verdade dessa obra será a verdade do autor, aquela que ele escolheu para mostrar aos outros. Logo, trata-se de uma verdade fictícia que também coloca em crise as noções de verdade e ficção.

O que quero valorizar na dramaturgia de Strindberg não é o que é autobiográfico na cena, mas sim a “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz” (ARFUCH, 2005, p. 42). Strindberg sabia da liberdade que tinha ao criar e a flexibilidade que a pena lhe fornecia para moldar temas e personagens seguindo critérios estéticos do seu projeto literário. Sabia, portanto, que a ficção/imaginação seria uma boa saída para a escrita de fundo autobiográfico (ROBINSON, 1986).

De outra forma, contudo, pelo menos até ele desenvolver a estética modernista durante o período de *Inferno*, Strindberg continua a afirmar que “a imaginação, que tem sido considerada criativa, isto é, capaz de fazer algo a partir do nada, é apenas o dom da organização, que organiza a melhor memória de menor riqueza de impressões e coloca cada uma delas no seu lugar” (ROBINSON, 1986, p. 7)⁹².

⁹² “Otherwise, however, at least until after he develops a modernist aesthetic during the *Inferno* period, Strindberg continues to maintain that ‘the imagination, which has been regarded as creative, that is to say, able to make something out of nothing, is only the gift of organization, which arranges the memory’s greater or lesser wealth of impressions and puts each of them in its place.’”

Em outras palavras, dramaturgo e seus estudiosos posteriores sabiam que o conteúdo autobiográfico em seus romances e peças estavam sujeitados ao seu projeto literário, artístico e estético, e não foram usados por narcisismo ou algo que o valha. Por outro lado, percebe-se não apenas uma ficcionalização de si mesmo, mas uma proposital referência a si mesmo, pois é nítida a preocupação de Strindberg de se mostrar no personagem ficcional, que vai desde características lançadas aleatórias pela boca de um personagem até o emprego de uma máscara, até poucos anos atrás, com as características físicas de Strindberg no ator que interpretasse o Desconhecido na peça *Rumo a Damasco*⁹³ (ROBINSON, 1986, p. 7). Enfim, um movimento ambíguo de se mostrar/ocultar.

Eu penso que a vida de cada um descrita integralmente é mais verdadeira e mais esclarecedora do que a vida de uma família inteira. Como alguém pode saber o que se passa na mente de outra pessoa? Como alguém pode conhecer os complicados motivos por trás das ações de outra pessoa? Como alguém pode saber o que outra pessoa disse num momento íntimo? Ninguém pode. Alguém fabrica, inventa. Mas até agora a antropologia, o estudo científico sobre o homem, não foi muito cultivada pelos escritores, aqueles que com seu conhecimento fragmentado de psicologia tentaram descrever toda a obscuridade da alma. Só se pode conhecer realmente uma vida, a sua própria (STRINDBERG, 1967, p. 23)⁹⁴.

Nascia assim a Dramaturgia do Eu, talvez o movimento teatral mais subjetivo que visava à exploração da intimidade e da vida privada de um indivíduo e não mais de um coletivo. Sobre Strindberg, Jean-Pierre Sarrazac (2011, n.p.) afirma que considera seus romances autobiográficos o “alicerce de sua obra dramática”.

Em *A defesa de um louco (Plaidoyer d'un fou)*, por exemplo, [Strindberg] nos revela os desentendimentos e as lutas que marcaram o fim do seu casamento

⁹³ Peça cuja publicação foi iniciada em 1898 que retrata um pesadelo do dramaturgo. A peça tenta retratar um momento da vida de Strindberg por meio de alegorias, período chamada de “inferno” pelos seus biógrafos: recém-separado da sua segunda esposa, o dramaturgo passa por problemas financeiros e começa a ter alucinações. Na peça, temos o personagem protagonista Desconhecido, *alter-ego* do autor no pesadelo, que, qual Paulo a caminho de Damasco, está em busca de salvação. O enredo não é linear e tampouco fechado: são quadros apresentados como recortes nos quais são apresentados outros personagens, outras faces do Desconhecido. Esse tipo de teatro, chamado de “drama de estação”, apresenta um “herói, cuja evolução se descreve, é distinguido com máxima clareza dos personagens que encontra nas estações de seu caminho. Elas só aparecem na medida em que encontram com o protagonista, na perspectiva dele em relação com ele” (SZONDI, 2001, p. 60).

⁹⁴ “[...] I think that the life of a single individual described in length and depth is truer and more enlightening than the life of a whole family. How can one know what I going on in someone else’s mind? How can one know the complicated motives behind someone else’s acts? How can one know what someone else said in an intimate moment? One can’t. One fabricates, makes it up. But up to now anthropology, the scientific study of man, has not been much cultivated by writers, who with their scrappy knowledge of psychology have attempted to describe the all-too-obscure life of the soul. There’s only one person’s life that we really know and that one is our own.”

com sua primeira esposa, Siri von Essen. É escrito como um drama, com muitos diálogos e descrições que, assemelhando-se a rubricas, dão lugar a verdadeiras cenas mudas — “dramaticulos”, diria Beckett. Mas o essencial não está aí, mas na noção de defesa — no sentido de advogar em causa própria, de advogar *pro domo* — em que o narrador se posiciona como vítima e acusador. Este escrito autobiográfico de autodefesa é o “abre-te Sésamo!”, a porta de entrada para uma dramaturgia em primeira pessoa, dramaturgia subjetiva na qual Strindberg viria a ser pioneiro com obras como *Pai*, *Senhorita Júlia* e *Credores*. Ora, essa dramaturgia do “Eu” é muito presente na escrita contemporânea, principalmente em Sarah Kane.

Sarrazac lembra que, embora autobiográficos, os escritos de Strindberg são ficcionalizados: a loucura do autor está em suas obras, tanto que ele mesmo foi julgado como louco devido a análises de seus escritos — “curiosa prática que consiste em julgar a saúde mental de um escritor a partir de um texto que ele escreveu” (SARRAZAC, 2011, n.p.). O francês aponta como encontramos nos personagens de Strindberg traços de outros que viriam posteriormente. Sua importância para o teatro moderno pode ser observada justamente pela ambiguidade de sua ficção, que nos leva a pensar o pacto firmado entre autor e leitor como fantasmagórico, nem autobiográfico nem ficcional. Por vezes, os exemplos autobiográficos são puramente ilustrativos, como aponta Peter Szondi (2001, p. 63):

O passado lembrado e interiorizado se apresenta na reflexão na qualidade de presente estranho: os estranhos com que depara o Desconhecido são frequentemente sinais de seu próprio passado. Na figura do médico, por exemplo, há a citação de um colega de escola que foi injustamente punido em seu lugar; no encontro com ele se presentifica a origem do remorso que desde então não mais o abandonou (motivo que Strindberg tirou de sua biografia). E o mendigo que encontra na esquina da rua apresenta a seus olhos a cicatriz que ele mesmo traz, a marca de um golpe que recebera de seu próprio irmão.

Ou ainda: os personagens que podem ser considerados *alter-egos* do autor se apresentarem intensamente modificados, inclusive como mulheres, caso da peça *O Sonho*: a protagonista é porta-voz do dramaturgo e seu passado se aproxima do passado de Strindberg. A partir de uma leitura paratextual com o romance *Inferno* (sobre o período vivido em Paris e no qual, segundo sua biografia, o dramaturgo se intoxicou com enxofre durante uma experiência, deixando suas mãos enegrecidas e sangrando), temos a seguinte aproximação:

Continuo, entretanto, com as experiências, enquanto se apostem as feridas de minhas mãos cheias de fissuras em que se acumula o pó de carvão. [...] Meus aparelhos são insuficientes, não tenho mais dinheiro, minhas mãos

estão negras e sangrentas. Negras como a miséria, sangrentas como meu coração (STRINDBERG, 2009b, p. 33).

E em *O Sonho*:

O ADVOGADO: [...] Olha para mim! Aqui, ninguém sorri, só se veem olhares maus, bocas que fazem esgares, punhos que se estendem... Todos! Despejam sobre mim a sua maldade, a sua inveja, as suas desconfianças!... Olha!... As minhas mãos estão negras... já não se podem lavar! Repara em como estão todas gretadas, e como sangram... [...] Por vezes, queimo enxofre para purificar o ar deste escritório, mas isso não serve de nada! (STRINDBERG, 1978, p. 73-4).

Entretanto, o que mais me interessa na obra dramática de Strindberg é a criação desse pacto fantasmagórico a partir da dramatização de parte de sua biografia, evidenciando a força que uma vida, quando contada, pode apresentar. Jamais se apresentando sem máscaras ficcionais, o que desconfigura, pois, uma obra autobiográfica, o sueco se projeta nos personagens criando vários possíveis eus. Esse desdobramento, quando percebido pelo leitor-espectador, promove, também, um movimento crítico e metateatral. Ora, estamos diante de um personagem real que se desdobra em várias facetas e em vários personagens, assimilando um discurso híbrido à sua já híbrida e duvidosa existência.

Na obra de Strindberg, o solo em que ela se enraíza é a autobiografia. O que se mostra não apenas nas relações temáticas. Em Strindberg, com seu projeto da literatura do porvir, a própria teoria do “drama subjetivo” parece coincidir com a teoria do romance psicológico (com a história da evolução da própria alma) (SZONDI, 2001, p. 53-4).

A importância de Strindberg para a modernização do teatro só não é maior (o que equivaleria dizer ser ele um dos responsáveis efetivos por tal modernização) porque, ao mesclar elementos subjetivos ao estilo naturalista não realizou totalmente nenhum deles. Ora, “as intenções da dramaturgia naturalista e da subjetiva eram inteiramente opostas entre si”, como escreve Szondi (2001, p. 54). E continua:

O naturalismo, por mais que tenha se portado de modo revolucionário e tenha querido sê-lo inclusive no estilo e na “visão de mundo”, tomou na dramaturgia uma direção conservadora. No fundo importava-lhe preservar a forma do drama tradicional. Atrás de sua intenção revolucionária de realizar o drama em um novo plano estilístico, encontrava-se [...] a ideia conservadora de levá-lo a salvo da ameaça da história intelectual para o domínio de um espírito não atingido ainda por essa evolução, por assim dizer arcaico e, no entanto, contemporâneo.

O pai não é um drama familiar. Assim o percebemos apenas em um primeiro olhar. Logo se nota que existe uma outra relação na luta entre Adolf e sua mulher: trata-se da relação do homem com sua própria consciência, e por isso os ecos de Édipo e Hamlet. Tudo emana na peça via Adolf. Nas palavras de Szondi (SZONDI, 2001, p. 55-6).

A arma mais importante de sua esposa, a dúvida quanto à paternidade, lhe é dada por ele mesmo, e sua psicose é testemunhada por uma de suas próprias cartas, na qual escreve que teme por sua razão. As palavras de sua esposa na última cena do segundo ato, que o levam a lançar contra ela a luminária acesa – “Agora cumpriste teu destino infelizmente necessário de pai e provisor. Já não és mais necessário e deves partir” –, só são plausíveis como projeção dos pensamentos que o próprio capitão suspeita ocorrerem a sua mulher. Se o naturalismo no diálogo significa a reprodução exata de uma conversa tal como ela se poderia dar na realidade, então a primeira obra “naturalista” de Strindberg está tão distante dele quanto a *tragédie classique*.

Talvez com receio de sua poética ser mal-compreendida pelos seus contemporâneos, Strindberg afirma ser uma estratégia para se alcançar o verdadeiro.

Creio que a descrição integral da vida de um homem é mais veraz e reveladora que a da vida de uma família inteira. Como saber o que sucede no cérebro dos outros, como conhecer os motivos encobertos do ato de um outro, como saber o que este e aquele disseram em um momento de confidência? Sim, construindo hipóteses. Mas a ciência do homem foi até agora pouco fomentada por aqueles autores que tentaram com seus poucos conhecimentos de psicologia projetar a vida psíquica, que na realidade continua oculta. Só se conhece uma vida, a sua própria... (*apud* SZONDI, 2001, p. 54).

Não seria um desejo de diminuir a obra, mas lembrar que a esquizofrenia do autor pode ter influenciado sua escrita, positiva e negativamente, é desejar criar um laço triplo entre August Strindberg com as peças que analiso neste *corpus*: a explícita escrita autobiográfica permeando a ficção, a imagem paterna representada em *O pai* e a crença em um mundo-além, uma outra realidade, como um palco naturalista, acontecendo ali, no sonho, enquanto a vida segue. O dramaturgo percebeu, assim como aponta Szondi (2001, p. 58), que o drama é espaço privilegiado para se explorar o eu devido à sua força dialógica.

Teatro íntimo

Jean-Pierre Sarrazac (1989) dedica um livro à consequência dramática exercida por August Strindberg sobre o teatro moderno e contemporâneo. Há um legado

importante nessa estética que chegou a dramaturgos como Beckett, Duras e Bernhard de diferentes maneiras. Assim, a partir não somente de Strindberg, mas também de Ibsen e O'Neill, Sarrazac mostra como nasce um drama da subjetividade, porém, diferente dos outros dois, Strindberg teria desenvolvido um drama que vai além, alcança uma dramaturgia intrasubjetiva e de uma solidão visionária (SARRAZAC, 1989, p. 31) que influenciaria demasiadamente as dramaturgias do século XX. Dessa forma, Strindberg representaria não apenas uma “[...] erupção repentina de um sonho de teatro, mas uma maior afirmação de um teatro na primeira pessoa” (SARRAZAC, 1989, p. 31)⁹⁵.

O grande movimento inovador de Strindberg estaria na dupla concepção do personagem: sujeito e objeto de observação. Não colocando divisão entre esse “sujeito dramático” e o “sujeito épico” (termos emprestados por Sarrazac de Peter Szondi), os personagens strindberguianos são sonhadores e sonhados, que, uma vez expulsos da cena por desejarem revelar suas esferas privadas, são aqui acolhidos a fim de terem sua psique analisadas, sendo essa a base na busca de um teatro mais verdadeiro, possibilitando que “o drama não se desenvolva mais na esfera interpessoal e intersubjetiva, [...] mas numa nova esfera, intrapessoal e intrasubjetiva” (SARRAZAC, 1989, p. 81)⁹⁶.

Assim, os personagens de Strindberg são fragmentados, híbridos, quimeras, influenciadores na construção dos personagens de Pirandello, por exemplo, para quem o drama é definido no passado e reconstituído por um subjetivismo consciente dos personagens (SARRAZAC, 1989, p. 82). A partir daí, o teatro íntimo evolui e assume um caráter mais cerimonial na contemporaneidade com nomes como Beckett, Bernhard e Duras. Sarrazac discute brevemente como o teatro não é o espaço mais adequado para a encenação de uma história de vida particular e referencial, já que o drama é ação por excelência, como já vimos. Entretanto, esses dramaturgos, ao incorporarem suas histórias de vida a uma temporalidade e um espaço cerimonial (SARRAZAC, 1989, p. 120), alcançam um elevado nível de dramatização e teatralidade, abrindo espaço para uma discussão que envolve a vida e a morte,

⁹⁵ “[...] soudaine irruption d'un théâtre du rêve, mais d'une plus grande affirmation d'un théâtre à la première personne.”

⁹⁶ “[...] le drame ne se déroule plus principalement dans la sphère inrerpersonnelle, intersubjective [...], mais dans une nouvelle sphère, intrapersonnelle et intrasubjécive.”

o ser e o não ser, “razão pela qual nós recebemos imediatamente como póstuma a palavra autobiográfica que nos é dirigida” (SARRAZAC, 1989, p. 121)⁹⁷.

Percebam que esse teatro do qual fala Sarrazac não é o que chamo aqui de autoficcional. A dramaturgia do íntimo de Strindberg vai em direção do mais íntimo, alcançando no contemporâneo o que Sarrazac (1989) chama de *eu errante*: vozes supra ou infrapessoais em que se fala do mais profundo, “no íntimo, sem que essas vozes sejam sujeitos identificáveis num mundo determinado” (TREILHOU-BALAUDE, 2012, p. 97). Entretanto, não assume um discurso crítico tendo como objeto esse eu referencial, mas faz dele uma espécie de arquétipo que direciona o discurso dramático para o político, pois mistura o que Anne Ubersfeld (1977, p. 116) chama de mimético e artefato, possibilitando que o mundo representado e construído no teatro seja uma consciência de si e não mera referência à realidade. Desta forma, o teatro íntimo torna-se um teatro mais “real” que não deixa de ser virtual em nenhum momento, seja por meio das realidades oníricas incluídas por Strindberg e outros dramaturgos, seja para mostrar que o teatro, assim como o sonho, faz parte da grande aventura da vida humana. Assim,

Mesmo o mais “rousseauísta”, o mais autobiográfico dos autores de teatro sabe que escrever uma peça consiste em “colocar-se em muitos” (Beckett), e que sua obra não será nada mais que “um mosaico de sua própria vida e da vida dos outros” (Strindberg). Mas, para além da preocupação legítima de desalojar o escritor de uma atitude do tipo “diário íntimo exposto em cena, como um falso diálogo ou como um monólogo verdadeiro”, a pesquisa – e, por exemplo, a reunião de alguns recortes da imprensa a respeito de um acontecimento real ou de documentos a respeito de um fato histórico ou lendário – permite confrontar o grupo com a necessidade de escolher uma estratégia, um desvio para dar conta, com suas personalidades próprias, com seus respectivos imaginários, desse acontecimento real, desse fato histórico ou lendário (SARRAZAC, 2005, p. 211).

Como escreve Catherine Treilhou-BalauDé (2012, p. 95), “o advento do íntimo no teatro parece um golpe de força”, pois enquanto no drama absoluto o homem evolui “no mundo dos outros”, no teatro íntimo é entendido como “o superlativo do ‘dentro’, o interior do interior, o nível mais profundo do eu, quer se trate de alcançá-lo pessoalmente ou abrir seu acesso a outro (uma relação íntima)”.

⁹⁷ “De ce fait, nous recevons immédiatement comme posthume la parole autobiographique qui nous est délivrée.”

A dramaturga inglesa Sarah Kane (1971-1999)⁹⁸ é nome recorrente ao tratar do teatro íntimo contemporâneo devido à profundidade psicológica dos seus personagens e pelas imagens agressivas e chocantes que seu texto apresenta por meio desse “eu errante”. Atingida por uma depressão profunda que a atormentou durante grande parte da vida, foi internada duas vezes em hospitais psiquiátricos, período conturbado no qual ela escreveu seu último e mais conhecido texto, *4.48 Psychosis*, título irônico que anunciaria de forma sombria a morte dela própria, já que faz referência à hora na qual a maioria dos suicídios acontecem.

A primeira encenação do texto foi após a morte da escritora, no Royal Court Theatre, em 23 de junho de 2000. Sarah já havia tentado suicídio uma primeira vez, o que aparece em *4.48 Psychosis*, porém sem sucesso. Em 20 de fevereiro de 1999, a escritora se enforcou no banheiro do London's King's College Hospital. Ela tinha 28 anos.

Aproximo a dramaturgia de Kane da voz de Angélica Liddell (2014, p. 99) ao ver o sacrifício como um ato poético: “No tempo das mortes coletivas, é necessário o sacrifício individual como rebeldia ou barricada”. Ao se matar ficcionalmente na cena, Kane eterniza um ato a princípio visto como traumático, mas que, ao ser repetidamente apresentado, se mostra como ato poético na medida em que se mostra como negação: nega-se o mundo, nega-se os homens, nega-se a vida, negando-se o teatro a partir de uma dramaturgia sem fábula e fragmentada, marcada pelo vazio e pela indizibilidade.

São duas as portas de entrada para o real no espaço cênico percebidas na autoficção cênica: uma primeira, subjetiva, que situo como origem primeira a cena strindberguiana; e uma segunda, objetiva, na qual percebemos uma fricção do “real cênico” ao máximo a fim dele (quase) tocar o Real por meio de sua irrupção imediata. Assim, enquanto Strindberg inaugurava a dramaturgia do eu, que no século XX se expande e constitui o que comumente se denomina de teatro íntimo (SARRAZAC, 1989), outro nome começa a trilhar os passos do chamado teatro documental ou documentário cênico. Essa é a segunda porta. E se a abrirmos, veremos André Antoine no palco que parece real.

⁹⁸ Em um primeiro projeto de doutorado, o teatro de Sarah Kane, exemplo desse teatro íntimo contemporâneo, estava inserido no *corpus*. Porém, devido, ao longo da pesquisa, à percepção de diferenças estruturais entre os tipos de autoficção de que trato aqui e as peças de Sarah Kane, em especial *4.48 Psicose*, sua última peça, retirei seu nome do *corpus* principal, mas deixo aqui uma sugestão de leitura que amplia a discussão que envolve a autoficção e a representação: no teatro de Sarah Kane, temos um eu tão mergulhado nas falências simétricas do sujeito e do mundo que sua voz, continua “fazendo-se ouvir num mundo desertado ou destruído” (TREILHOU-BALAUDÉ, 2012, p. 98).

O real em cena: o Naturalismo e André Antoine

“O que é necessário encontrar é a vida tornada mais viva ainda no seu contacto com a arte, é a fórmula do estilo e da realidade tal qual foram realizadas por Shakespeare, Balzac, Vélasquez ou Donatello”
(ANTOINE, 2011, p. 17).

No mesmo ano que Strindberg publicou *Fraden*, André Antoine (1858-1943) estreou quatro peças em um ato, sendo uma delas influenciada por Zola, no Théâtre Libre, em Paris. Sua obra intenta trazer para a literatura características do discurso científico “com certa objetividade escrupulosa” (SÁNCHEZ, 2007, p. 22) se apoiando no Realismo/Naturalismo na tentativa de alcançar a coerência entre a realidade e sua representação.

Antoine desejava transformar a cena em algo material. A partir de um pedido negado pelo Archer Theatre para dramatizar Zola, Antoine iniciou o processo de criação de seu próprio teatro a fim de desenvolver sua estética. Fundou, então, em 1887, o Théâtre Libre, cuja influência é inegável na cena teatral nos séculos XIX e XX.

Mais do que simples realismo, Antoine “é a inteligência imaterial de todas as operações da interpretação, é a intuição da encenação como produção de sentido” (PAVIS, 2013, p. 12). Como pai do ambiente fechado por meio da quarta parede, Antoine “nega sete séculos e meio do teatro de feira francês”, como lembra Jean Vilar (*apud* PAVIS, 2013, p. 13). “É o quarto de carne sangrante. É a realidade crua”.

Desde a real materialidade dos corpos dos personagens até o cenário, tudo deveria refletir um “efeito de realidade” que “deveria fazer-se também visível na construção visual da cena” (SÁNCHEZ, 2007, p. 25). Para isso, Antoine introduziu elementos reais em uma reprodução exata nos ambientes cênicos. Entretanto, ele é influenciado por Zola, e não por Flaubert: seu real é um real cru no palco, bruto, frequentemente sem o cuidado realista de apresentá-lo de uma forma esteticamente incorporada, apoiado em uma tendência iniciada pela técnica fotográfica de reprodução: “é verdadeiro o que é real e é real aquilo que a fotografia nos devolve” (SÁNCHEZ, 2007, p. 25)⁹⁹.

⁹⁹ “es verdadero lo que es real y es real aquello que la fotografía nos devuelve.”

David Lescot (2012, p. 155), no verbete *realismo* do *Léxico do drama moderno*, mostra que não se trata de uma “categoria oriunda diretamente da estética do drama”, mas que, gradativamente, formou-se o que chamamos de “realismo teatral”.

Uma constatação impõe-se de saída: é ao preço de um deslocamento, de uma translação do objeto narrativo para o objeto dramático que tal noção é sugerida. Além disso, essa operação necessária torna o realismo no teatro um paradoxo. E, embora ela parecesse ter encontrado sua fórmula no naturalismo de Hauptmann ou de Antoine, talvez seja antes do lado do fabulista (Brecht e Kafka lidos por Günther Anders) que convenha procurá-lo.

Evocando Barthes e seu célebre ensaio “O efeito do real”, de 1968, Lescot (2008, p. 155) lembra que, para o semiólogo, “o ‘real’ estava do lado da História” desde a Antiguidade, “mas era para melhor opor-se ao verossímil, isto é, à ordem mesma da narrativa (imitação ou ‘poesia’)”. Assim, a inclusão de um recurso que visasse a esse efeito de real funcionaria como um “operador de verossimilhança”, permitindo uma ficção mais real.

Interessante ressaltar que, em um primeiro momento, julgou-se esse realismo como antiteatral. “Na perspectiva de Fried¹⁰⁰, a antiteatralidade residiria no modo da relação ambicionada pela pintura francesa, principalmente no século XVIII, entre as obras e os seus receptores, quando ocorreria um crescente alheamento das figuras e cenas pintadas do eventual observador da tela” (RAMOS, 2013, p. 5). O próprio Diderot criticou os salões parisienses na década de 1760, pois as pinturas propunham a imersão do espectador na tela, “apagando qualquer distância frente a ela”.

Nesta ótica, a fruição seria tanto mais teatral quanto mais a tela se explicitasse de modo inequívoco, impedindo o observador de alhear-se de sua circunstância de fruidor, e tão mais absortiva, ou antiteatral, quanto mais conseguisse atrair a sua atenção, apagando as evidências de que se tratasse de uma pintura. Caracteriza-se, pois, ali a antiteatralidade como um antídoto, que combate o aspecto percebido como negativo nessa relação, que seria exatamente a consciência das duas partes, tela e fruidor, sobre a circunstância espetacular que os acomete, ou seja, algo se mostra a alguém evidentemente procurando impressioná-lo. Nesse segundo caso, a teatralidade prevaleceria na medida em que a relação do observador com a obra que se dá a ver não só está explicitada, como é tacitamente aceita. (RAMOS, 2013, p. 6).

¹⁰⁰ O autor se refere a Fried, Michael. *Art and Objecthood: essays and reviews*. Chicago, University of Chicago Press: 1988. p. 148-72.

Exemplo máximo dessa teatralidade seria o melodrama. A partir do momento que se cria um teatro “como um plano ficcional capaz de iludir o seu fruidor a ponto de absorvê-lo completamente” (RAMOS, 2013, p. 6), se recusa a teatralidade, implicando em “mergulho absoluto na ficção dramática”, o que seria posteriormente rebatido pelas vanguardas históricas no século XX. Ramos mostra como o conceito de teatralidade e antiteatralidade se alteraram ao longo dos anos em sua relação com o real da cena.

Portanto, o que se considera aqui como antiteatral, em detrimento da visão superficial de Fried sobre o teatro, é a pulsão que nega a narrativa encadeada, ou o próprio dramático. Nesta ótica mais contemporânea, o teatral, que para Michael Fried, talvez, estivesse identificado só com as formas exacerbadas do dramático, como o melodrama, é recusado absolutamente, sempre que acolha e se subordine a qualquer forma de drama, ou *mythos*. Afeita ao *opsis*, a interdição antidramática não rejeita a explicitação da *mimesis* espetacular aos e pelos agentes, mas repele só as *mimesis* que articulem sentidos fechados, explicitando-se em ações enoveladas. Ela é, portanto, uma antiteatralidade essencialmente antimimética, que assim se diferencia francamente da noção abraçada por Fried (RAMOS, 2013, p. 6).

A partir de Ramos (2013), percebe-se que duas perspectivas da antiteatralidade se confundem ao longo da história do teatro. N’A *República*, Platão aceita, em um primeiro momento, a narrativa dramática não encenada, sem atores (Livro III); já no Livro X, o filósofo recusa qualquer mimetismo, inclusive a enunciação dos *aedos*, pois recusa a ficção como produtoras de realidades. Tal visão vai influenciar a perspectiva aristotélica da *mimesis* por meio da tragédia, que favorecerá “o *mythos* contra o *opsis* e ao mesmo tempo resgatando, além da validade das várias formas de *mimesis*, a superioridade do drama sobre o espetáculo”. Assim, um espetáculo sem drama, espetáculo puro *opsis*, é inferior em relação sua capacidade de afetação. Mas Ramos lembra: falar de anti/teatralidade nos escritos clássicos é tentar esmiuçar origens remotas de um conceito que só nasce no século XVIII.

É em Diderot que começam a surgir as primeiras características naturalistas. Em *Discurso sobre a poesia dramática*, o autor critica a leitura de Aristóteles e principalmente a perspectiva neoclássica que consagrou um teatro aristotélico e dogmático (principalmente no que diz respeito às regras das unidades) e no qual conceitos como verossimilhança foram distorcidos “em conveniência e decoro, transformando o que era uma necessidade pragmática de eficácia da ilusão em regras inexpugnáveis de caráter moralizante” (RAMOS, 2013, p. 8-9).

Ele propõe “uma cena que reflita o dia a dia urbano e seus elementos básicos, como o núcleo familiar burguês, e o faça a partir da assunção dos aspectos materiais do teatro, como os corpos dos atores, seus movimentos e ritmos, assumidos como constituintes da linguagem cênica” (RAMOS, 2013, p. 9). Busca-se o máximo de ilusão a fim de fazer o espectador se esquecer que está diante de um espetáculo. Assim, Diderot propôs, um século antes, a ideia de quarta parede que o teatro naturalista adotará como padrão e mais importante via para o reconhecimento, sugerindo, então, uma teatralidade dramática herdeira de uma tradição aristotélica que vê o teatro como instância representacional subordinada ao *mythos*.

O ataque de Diderot à teatralidade refere-se à tradição teatral neoclássica, profundamente hierática e formalizada. Sua disposição não é contra o teatro como drama, mas contra o caráter inócuo e artificial que uma teatralidade distante da realidade histórica do século XVIII, como a da tragédia neoclássica oferecia. [...] Diderot prefere restringir sua crítica, ou sua antiteatralidade, às deficiências representacionais de certo modo de encenação, em favor do resgate da eficácia dramática na capacidade de iludir e, assim, de afetar de forma sub-reptícia o público, inclusive obrando pela sua elevação moral (RAMOS, 2013, p. 9).

O projeto de Diderot, portanto, antecipa o naturalismo na cena de Antoine, disfarçando os aspectos explícitos da teatralidade, não se opondo à dimensão dramática e “seu poder persuasivo de iludir, ou absorver o espectador numa narrativa ficcional, como ocorre, ao contrário, na rejeição contemporânea ao dramático” (RAMOS, 2013, p. 10). Cada época, se percebe, inventa sua própria concepção de teatralidade. Hoje, mais significativamente a partir da segunda metade do século XX, as propostas de Diderot são recebidas como dramáticas “na medida em que pressupõe[m] uma cena com toda sorte de artifícios construtivos para ocultar a condição material, ou objetual [...] do teatro, e, assim, afetar os espectadores” (RAMOS, 2013, p. 10).

Na ótica aqui aplicada, de identificar o antiteatral com o antidramático, não resta dúvida que Diderot estava essencialmente alinhado ao dramático e, conseqüentemente, à teatralidade. É certo que, na primeira metade do século XX, Evreinov, Meyerhold e o próprio Brecht propuseram a reteatralização do teatro, exatamente contra a tendência naturalista de algum modo inaugurada por Diderot. Mas esta proposta de combater o ilusionismo com a exacerbação da teatralidade não se confunde com a tradição antiteatralista que se define pela recusa ao dramático. Na perspectiva de Mallarmé, ou de Beckett e Robert Wilson, o teatro não deve ser ilusão ficcional, mas fricção da matéria visual bruta que se apresenta contra a realidade que a acolhe, ainda que no caso do poeta francês esse contraste ainda estivesse contaminado por uma dimensão idealista e

metafísica. O teatro contemporâneo, nas formas que foram chamadas de pós-dramáticas, não é definitivamente absorvido, repele o ilusionismo e busca a autonomia diante do espectador, ao mesmo tempo libertando-o a constituir sua própria independência (RAMOS, 2013, p. 10).

Assim, seguindo os ideais de Zola – que, em seu texto *Le Naturalismo au Théâtre*, de 1881, acusa o teatro da época de ser um conjunto de “mentiras ridículas” –, André Antoine propõe um drama que “atendesse a todos os requisitos do palco sem se apegar às leis obsoletas da tragédia clássica” (BERTHOLD, 2001, p. 452). O método de Zola correspondia a uma pesquisa científica: segundo o escritor, enquanto os médicos praticavam em cadáveres, o dramaturgo pratica com corpos vivos no palco. Assim, a exploração do próprio ator como elemento real colabora para sua análise.

Tanto Zola quanto Antoine não desejavam uma ruptura brusca com o teatro romântico (Théâtre Libre faz referência exatamente à liberdade romântica difundida por Victor Hugo). Não existe tal ruptura: a estrutura dramática é a mesma; o que mudam são, principalmente, temas e personagens e, claro, a forma de execução cênica. São operários e não mais os burgueses os heróis no teatro. Eram amadores e não atores profissionais.

O estilo cênico naturalista de Antoine, “*impregné de réalité*” (“impregnado de realidade”), inspirou-se nos Meiningen¹⁰¹. Ele viajou especialmente para Bruxelas, em julho de 1888, para vê-los atuar no Monnaie Theater durante duas semanas. Como Stanislávski em Moscou, ele admirava o cuidado que tomavam com o detalhe realista (embora desaprovasse as despesas desnecessárias que faziam) e elogiava a consistência lógica de sua concepção cênica (BERTHOLD, 2001, p. 454).

Há, inclusive, registros de tentativa de uma inclusão de um determinado “tipo” de real em cena que, para os mais tradicionais, pode ser visto como uma perversão do *modus operandi* do teatro.

Certa vez, Ibsen cumprimentou o cenógrafo do *Christiania Theater* de Oslo, Jens Wang, dizendo-lhe que suas árvores eram pintadas de maneira tão fiel à natureza que poderiam enganar um cachorro. Max Reinhardt, em sua famosa montagem do *Sonho de Uma Noite de Verão* em Berlim, não resistiu à tentação de trazer das florestas estatais prussianas e erguer no palco giratório um bosque de árvores e arbustos verdadeiros. David Belasco, o

¹⁰¹ Referência ao Teatro de Meiningen fundado pelo casal Ellen Franz (1839-1923) e Jorge II, Duque de Saxe-Meiningen (1826-1914). Jorge II é considerado por muitos como o primeiro diretor de teatro moderno, sendo um dos mais respeitados intelectuais durante o segundo império alemão. Devido aos seus conhecimentos em Artes e História, além do talento pelo desenho e por montagens, assumiu o teatro na sua corte e desenvolveu a trupe de Meiningen. Sua visão artística e prática teatral ficaram conhecidas por toda a Europa.

precursor americano do naturalismo, trouxe ao palco nova-iorquino o que considerava como cópias fiéis do Oeste selvagem, com a aura romântica de seus exploradores de ouro e bandidos. Quando encenou *The Girl of the Golden West* (*A Garota do Oeste Dourado*), à qual a música de Puccini deu um brilhante arranco operístico em 1910, transformou o palco do New York's Metropolitan Opera House num [sic] “genuíno” *camp* de cabanas californiano. E, no terceiro ato, quando o laço é posto no pescoço do bandido Ramerrez [...] as árvores da floresta virgem do cenário eram tão reais quanto as árvores de Reinhardt em Berlim (BERTHOLD, 2001, p. 454).

Assim, a inclusão desse “real bruto” na cena, embora ela se mantenha fiel à quarta parede na estética naturalista, parece ser uma ruptura com o conceito tradicional de mimese, passando a incorporar não a ideia de cópia, mas de reprodução: não é algo falso, apenas algo reproduzido, fator enfatizado pelo uso frequente de outras mídias.

Quando André Antoine colocou carcaças reais de carne no cenário para uma peça chamada *The Butchers*, em 1888, o efeito foi chocante, porque o público não estava acostumado a ver objetos tão grandes, tangíveis e desagradáveis no palco. (Se tivessem sido pintados no cenário, ninguém teria ficado surpreso.) Hoje em dia, usando tais objetos reais no palco tornou-se padrão; eles já não parecem uma intrusão de fora da vida, mas são aceitos como parte do mundo fictício da peça (HORNBY, 1986, p. 95).

Antoine, de certa forma, parece compreender que sua proposta é muito mais vanguardista que prática. Em uma conferência em Buenos Aires, em agosto de 1903, ele diz que “não se deve julgar o Théâtre-Libre e a bagagem do seu sucessor, o Théâtre-Antoine, apenas pela sua produção, mas antes pelas suas tendências, o seu esforço e pelas vias que estes permitiram abrir” (ANTOINE, 2001, p. 17). E continua:

Rejeitando as velhas regras, desdenhando fórmulas fáceis, trabalhando exclusivamente com a única alegria e a proibidade de procurar satisfação sem preocupação de sucesso, os autores [que apresentamos] alargaram o âmbito do teatro, reconquistando o direito de tratar todos os temas, obrigando o público a escutá-los com menos hipocrisia. Estas peças, cuja audácia analisada isoladamente pode parecer brutal ou demasiado forte, serviram necessariamente para ajudar a aceitar outras que não poderiam ter passado se o terreno não tivesse sido já desbastado. De todo este movimento, de toda esta vida, desta necessidade irresistível de novo, de investigação, de documentação para “criar”, resultou rapidamente a necessidade de fazer diferente no teatro, de abandonar um pouco a fábula eterna do homem e da mulher, uma pauta rejuvenescida artificialmente por Dumas com as historietas de divórcio. Desta necessidade imperiosa de olhar em vez de imaginar, de observar a vida em volta em lugar de inventá-la, de tudo isto resulta um novo teatro que se desenha, por fim, na peça social da qual vos trouxemos uma das primeiras amostras já apreciadas, *La Clairière* (ANTOINE, 2001, p. 18).

André Antoine alcançou o que esperava, isto é, o desempenho naturalista de conjunto, porque seus atores eram amadores e ele era desprovido de ambição pessoal, diferente de Stanislávski, que “conseguiu o mesmo devido à devoção que lhe dedicavam os seus intérpretes profissionais” (BERTHOLD, 2001, p. 455). Além disso, o mérito do seu naturalismo também reside nas primeiras experiências com o cinematógrafo no teatro, adentrando totalmente no reino do cinema após 1914. De Antoine “proveio o impulso mais forte para o contra-movimento que conduziu ao filme fantástico e surrealista, às paráfrases do sonho e do intelecto, do engajamento social e da ironia romântica” (BERTHOLD, 2001, p. 455).

Assim, ilustro com Strindberg e Antoine esses dois movimentos de ruptura da tradição teatral: enquanto o primeiro lança mão de recursos e elementos psicanalíticos, explorando, por meio do diálogo, os impulsos e desejos humanos, o segundo propõe uma cena que se mostrasse teatral a partir de documentos e recursos que evocassem uma espécie de real bruto. Antoine é um dos primeiros marcos do que, no século XX, se chamará de teatro documentário ou documentário cênico. Além disso, de certa forma ele influencia uma cena moderna épica ao lado de dramaturgos e/ou encenadores como Piscator e Meyerhold, promovendo uma ampliação dos níveis e efeitos de distanciamento alcançados ao transpor um sujeito para a condição de objeto. O século passado, “marcado por uma forte desdramatização da cena e pelo enfraquecimento de seu edifício ilusionista sustentado, sobretudo, pelos pilares da fábula, da personagem e da separação entre palco e plateia” (LEITE, 2017, p. 29) no teatro ocidental, caracterizou-se, desde as vanguardas históricas às experimentações cênicas promovidas após-1970, por uma verdadeira revisão estética, que propôs um teatro mais híbrido, sem fronteiras e que dialogasse com outras artes e mídias. A prática teatral e sua desconstrução tornaram-se eixos norteadores para o teatro contemporâneo, exigindo uma maior imposição do ator na construção da cena.

Tanto Antoine quanto Strindberg serão influenciadores de termos como “pós-dramático” (LEHMANN, 2007) e “performativo” (FÉRAL, 2008), visto que, a partir de meados de 1970, a performatividade tornou-se cada vez mais frequente enquanto ferramenta desse real, seja ele mais geral, como sugere Antoine, seja ele mais particular, como propõe Strindberg.

Um caso brasileiro: Jorge Andrade

“ISOLINA – (*Apreensiva*) Que se passou entre você e seu pai, Vicente?
VICENTE – Não sei. Sempre acontecem coisas entre nós. É inevitável”
(ANDRADE, 1966, p. 55).

Bachelar (1991) escreve, em *A poética do espaço*, que a memória é o teatro do passado. Imagem bonita que ilustra a memória não apenas como lembrança do tempo ido, mas também como ficção. A memória é teatro porque não é real, ao mesmo tempo que é, não raras vezes, exatamente o que a prende ao real. Ao *aqui-agora*.

Memória, teatro e passado são termos muito preciosos à dramaturgia de Jorge Andrade (1922-1984). Nenhum outro dramaturgo brasileiro se aproximou tanto da chamada dramaturgia do eu como ele. Nenhum outro confessou, tão abertamente, seu eu no palco. Sua obra dramática, composta por dez peças, retira fatos de sua vida pessoal ou memórias coletivas de seu grupo social e contam, por meios deles, parte da História do Brasil (as primeiras décadas da República), além de focalizar a história de um ponto de vista mais pessoal e subjetivo. Andrade (1970, p. 14) afirma que, “para se escrever sobre um meio, é necessário senti-lo até no sangue, e não poder viver nele. Assim como para escrever sobre um ser humano é necessário compreendê-lo, a ponto de amá-lo... e não poder fazer nada por ele; às vezes nem mesmo suportá-lo”. Esse humano, observando a trajetória dramática do autor, é a figura paterna. O Pai, sempre gigante diante do pequeno, minúsculo, desde o pai e sua fé na possibilidade de fuga daquele meio em *O Telescópio* (1951) até o dramático Pai Manoel, de *Vereda da Salvação* (1965).

Em *Rasto Atrás*, de 1966, encontramos o dramaturgo Vicente no momento da entrega de um prêmio literário. A partir do fato, ele confessa: “Preciso encontrar meu pai. Ele está perdido no meio da mata, no norte de Mato Grosso. Há quase vinte anos. É necessário que eu compreenda de uma vez por todas o que se passou entre nós” (ANDRADE, 1966, p. 7). Aproximar o texto de uma leitura autobiográfica, embora não exista nele homonímia, não é um desvio, uma perversão da leitura. A dedicatória da peça, diferente das usuais do autor, restritas ao nome, traz uma espécie de justificativa: “A meu pai, pelas paixões que nos separavam e que ao mesmo tempo nos uniam, jogando-nos em um rastejar tão diverso, mas que levava às mesmas caças: a compreensão e o amor”.

Na peça temos João José, pai de Vicente, que recusa uma aproximação porque o filho não é um caçador. Ao contrário, o menino lhe faz perguntas éteras, como “por que a lua está quebrada?” (ANDRADE, 1966, p. 14). Figura normativa masculina, João José não entende as subjetividades do pequeno Vicente, que surge no palco com diferentes idades em uma espécie de viagem espiral pelo passado (aos 5, aos 15, aos 23 e aos 43 anos). Cria-se, assim, uma dinâmica cênica influenciada pela descoberta da modernidade em relação à simultaneidade de tempos e espaços. Oduvaldo Viana, Paulo Magalhães e Nelson Rodrigues já haviam mostrado isso em cena, além do próprio Jorge Andrade em *A moratória*. O que controla o jogo cênico de *Rasto atrás* é a viagem nítida que o espectador faz para dentro do dramaturgo-personagem, compreendendo que a autobiografia ali não é narcisismo: é, em partes, culpa e desejo. É necessidade. É procura (ROSENFELD, 1970, p. 605).

Segundo Delmiro Gonçalves (1964, p. XVII), o que Jorge Andrade escreve “não é confissão, ou ato de ‘*mea culpa*’; é apenas um momento de coragem humana, de redescoberta de si mesmo, que não teria valor algum literário se não fosse transposto técnica e artisticamente com tanta força, com tanta pujança e com tanta beleza como o autor conseguiu”. O crítico defende que a dramaturgia nacional deve a Andrade esse salto moderno: “sair do folclórico, do episódico, do nacional, para uma projeção da explicitação do homem universal, do reencontro do homem consigo mesmo, do homem eterno, quaisquer que sejam suas nacionalidades, suas longitudes, suas latitudes” (GONÇALVES, 1964, p. XVII-XVIII).

Talvez por essa razão, o tempo, questão universal, seja em *Rasto atrás* tão presente, e sempre em atraso: é Vicente atrasado para pegar o trem, é o trem que se atrasa para chegar na estação, “como sempre” (ANDRADE, 1966, p. 14), é o filho que, atrasado, busca o pai. Em certos momentos, o cruzamento temporal é extremamente poético e movimentado:

(Subitamente, comovida, Etelvina se volta e sai. Desaparece a cena lentamente, enquanto Vicente (43 anos), carregando sua mala, entra no cenário, examinando à sua volta. Voltam, por alguns momentos, os latidos de cães e os sons de buzina. “Slides” com cores sombrias, sugerindo a evocação torturada de Vicente, dão à cena um efeito impressionista. A expressão de Vicente é evocação intensa. Ele recua, como se relutasse chegar, encostando-se à boca de cena. Olhando fixamente para a frente, é uma imagem viva da solidão, da desesperança. Ilumina-se a sala onde Isolina, Jesuína e Etelvina, vestidas de filhas de Maria, aguardam sua chegada. Estáticas, elas parecem suspensas no espaço. As expressões, as medalhas grandes, presas em fita larga e azul, a imobilidade ansiosa, tudo nelas é profundamente comovente. O garoto entra, admirando o rio.) (ANDRADE, 1966, p. 51).

Este é apenas um exemplo na peça em que é permitido ao leitor, e principalmente a ele, mergulhar na imensidade do eu de Vicente a partir do tom impressionista da rubrica. Essa viagem nas memórias de Vicente não apenas é proposto por esse movimento, as entradas e saídas dos vários Vicentes, mas pela verbalização de signos essenciais para compreendermos Vicente por inteiro:

VICENTE – (5 anos.) O rio está cheio de igarapés! Olha, papai! Quantos! A lua quebrada está boiando nele!

(Vicente (15 anos), agitado, surge ao fundo. Vicente (43 anos) se contrai ainda mais.)

VICENTE – (15 anos.) Por que se encarniçam tanto contra mim? Será que não podem compreender...!

VICENTE – (5 anos. *Abre os braços e ainda equilibrando-se*) Preciso perguntar p'ra vovó... como é que gente grande é; por que choram escondidos debaixo da mangueira; por que não respondem minhas perguntas...!

VICENTE – (23 anos. *Entra, nervoso, seguro por Maria.*)

MARIA – Vicente! Vicente!

VICENTE – (23 anos.) Deixe-me, Maria. Vá embora! [...] Aqui não posso viver. Você não compreende?! (ANDRADE, 1966, p. 51-2).

É assim que o conhecemos: cercado por mulheres e pelo vazio da mãe, que morreu no parto, acontecimento-chave para compreendermos a tensão entre pai e filho. Além de Mariana, avó paterna, temos ali Isolina, Jesuína e Etelvina como três moiras fiando e ensinando ao menino a fiar, signo duplo: para o Vicente de 5 anos, é tomar as rédeas do seu destino, tecer o próprio caminho; para João José, é mais um sinal da feminilidade do menino. É também aos 5 anos que algo em uma das caçadas materializa a crise na relação. O episódio, na peça evocado pelo distanciamento épico, permite ao espectador perceber, assim como Vicente-dramaturgo, a dor e a sua importância enquanto constituidora da sua identidade.

VICENTE – (23 anos. *Parado em primeiro plano*) Tudo começou, tia, em uma caçada com meu pai. O pior, viria depois. [...] (*Distanciando-se, pouco a pouco*) Ele queria me ensinar. Eu não queria aprender. Disse a meu pai que estava cansado e deitei-me encostado ao tronco de uma árvore. Ele se escondeu distante de mim, piando, chamando o macuco. Fiquei imóvel, ouvindo a resposta da ave, desejando intensamente que ela descobrisse o logro (*Senta-se, olhando, perdido, para o alto*) Olhando a copa das árvores, pensei estar embaixo do meu colchão. A mata ficou imóvel, silenciada numa magia estranha. Esqueci-me de mim mesmo! De tudo! Senti-me no começo de uma grande busca, perto de algo terrível! O mundo parou e me transformei em um homem diante de sua razão! Foi aí que a pergunta brotou pela primeira vez: quem sou eu? Quem? Era o canto que começava. Então, minha verdade saiu da terra, cresceu e ultrapassou a mata. Percebi... como devia ser maravilhoso compreender, interpretar e transmitir! Partir da minha casa, da minha gente,

de mim mesmo... e chegar ao significado de tudo, tendo como instrumentos de trabalho, apenas as palavras e a vontade. Não usar nenhum suor, a não ser o meu. Nenhum braço, além dos meus. Nenhuma inteligência, exceto a minha! Isto, era ser livre! Eu me comunicaria! Seria tudo! De repente, um tiro ecoou na mata. Papai veio ao meu encontro, sorridente, segurando sua presa. Eu, fui ao encontro dele com a minha bem firme nas mãos, sentindo que voltaria ao alto das árvores novamente (ANDRADE, 1966, p. 55-6).

O breve monólogo épico aponta o momento da descoberta da criatividade literária e da capacidade de a Literatura interpretar o mundo. O que mais me interessa nesse trecho é a confissão da fonte da ficção: “partir da minha casa, da minha gente, de mim mesmo... e chegar ao significado de tudo”. Ela é resultado da epifania narrada por Vicente, que só é quebrada pelo retorno do pai segurando um animal morto. Essa é, então, a imagem fixada na memória aos 5 anos como uma idade relevante nessa tentativa de confissão cênica.

A partir daí, o embate entre pai e filho em cada uma das épocas mostra os vários lados da relação, e percebemos que não é só a morte no parto da mãe que distancia pai e filho: aos 23 anos, a tensão aumenta quando Vicente começa a sonhar grandes planos enquanto João José, pai kafkiano, o prende ao chão. Vicente sugere alterações na administração das terras, João José recusa. Diz que o filho vive no mundo da lua, xinga-o por ser sensível demais: “Não vê, seu burro, o que podem pensar de você? [...] Já estão falando de você! [...] Estou cansado de brigar por sua causa!” (ANDRADE, 1966, p. 117). Acusa-o de fraco, de ter língua afiada “própria das mulheres”. Os trocadilhos com a sexualidade de Vicente continuam (“Já sei do que você gosta!”). O chumbo do pai dividindo o espaço com os livros do filho.

A distância entre eles aumenta quando Vicente mata por acidente, em uma caçada, o cachorro do pai. Os Vicentes todos entram e cercam João José, acusando o pai enquanto ele grita frenético “Você matou o cachorro!”, rasgando um livro. “Assim, terminou minha última caçada!”, diz o Vicente de 43 anos. Todos saem, menos o Vicente de 23 anos, que lamenta o livro rasgado enquanto o pai lamenta o cão morto. Nesse caracol alucinógeno, somos impelidos a entrar no mundo pessoal e descobrir nele um novo sujeito, um novo Édipo já não comandado pelo destino, mas senhor de si que deseja matar o pai porque o vê como culpado da ausência da mãe. Por outro lado, temos um pai que não suporta a ideia de ser vencido. Assim, a tensão entre os dois aumenta e culmina no diálogo dramático que expõe a ferida:

VICENTE – Não sei me divertir com a morte, nem mesmo com a de um animal. Isto é que é ser homem?

JOÃO JOSÉ – É! É isto mesmo!

VICENTE – E foi por isto que me humilhou a vida inteira?! Então, ser homem é se divertir enquanto a mulher morre?

JOÃO JOSÉ – Tivemos a mesma culpa. Eu pela ausência e você pela presença.

VICENTE – Mas foi seu nome que ela gritou na agonia!

JOÃO JOSÉ – Agonia que você trouxe... p’ra ela e p’ra mim!

VICENTE – Foi você quem me desejou!

JOÃO JOSÉ – Não como você veio, nem como você é! [...]

(João José, possesso, dá uma bofetada em Vicente, jogando-o no chão [...] Sem defesa, Vicente olha João José com expressão morta, terrível.)

VICENTE – Pela primeira vez... estou em seus braços... mas não como filho. Nunca os senti em meus ombros, nem suas mãos em minha cabeça. Olhe bem em meus olhos, papai! Olhe! Estou com eles vidrados! [...] Eu vou vencer, está ouvindo? Eu vou vencer. Volto aqui para ajustarmos contas. Aí... eu poderei lhe bater como um homem. Sabe como? Provando a você que sou alguém. Alguém que não tem nada seu. Que vence apesar de ser seu filho (ANDRADE, 1966, p. 123-4).

Quando o tempo é restabelecido na diegese, encontramos um João José já cansado, esperando ansioso o filho, dizendo orgulhoso “meu filho ficou famoso, Vaqueiro!”. Nesse último quadro, assistimos à restituição do laço entre pai e filho em uma espécie de desenlace quase melodramático: temos um João José que sabe que sua morte se aproxima, e por isto está ali (“Eu vim p’ra morrer, meu filho”). E desaparece no fundo do palco. As três irmãs entram vestidas de luto, lamentando o final trágico.

JESUINA – Riqueza só traz infelicidade; e a vaidade e a beleza, castigo de Deus! Que vale a beleza, não é, senhor Pacheco? Aparências!

ISOLINA – A humanidade é muito sofredora... dizia papai!

PACHECO – E nasce com escrita já feita! (ANDRADE, 1966, p. 129).

O tom trágico remete à figura do destino, poetizada pela última fala da peça, do Vicente de 43 anos que sorri olhando o Vicente de 5 anos: “um rio de flores e de luas” (ANDRADE, 1966, p. 130). A imagem evocada pelo personagem-dramaturgo é a mesma do menino da primeira infância, mostrando como o destino e sua fatalidade são os mesmos, hoje e antes. Ao contrário de Pacheco, que vê a vida a partir da figura divina enquanto detentora do destino, Vicente parece acreditar no acaso, concepção materializada no imaginário do rio que corre e sobre o qual não podemos prever. Resta-nos, enquanto humanos, observar o rio e suas margens, tentando, já que não podemos nada contra ele, ao menos compreendê-lo.

Ao fim, Vicente sai do palco, com “expressão de libertação”¹⁰².

¹⁰² Como afirmei na Introdução, proponho como leitura paralela a esta pesquisa uma tentativa de peça autoficcional nascida no 3º ano da escrita deste trabalho, em 2016. Nasceu em Barcelona, onde realizei estágio

As várias formas do teatro do real

“Mas ela não pode suportar ter um momento honesto, onde ninguém está assistindo. Eu quero que ela seja real, mas ela diz: ‘Jo, eu não sou real. Eu sou teatro’”
(LADY GAGA).

Um capítulo no qual se discuta, mesmo que brevemente, as diferentes práticas que marcam a erupção do real na cena contemporânea é necessário, visto que assistimos a uma enorme gama de espetáculos que experimenta esse real, quer seja de forma objetiva, como temos em Antoine e no teatro contemporâneo com Angélica Liddell e Romeo Castellucci, por exemplo, quer seja de forma subjetiva, como temos em Sarah Kane e nos espetáculos que trago como *corpus* aqui.

Costumou-se chamar todas as formas de teatro do real como documentários ou documentais. Embora enxergue nesse teatro documental uma forte inclinação referencial objetiva, logo percebe-se que, mesmo quando o espetáculo foge dessa denominação, ele ainda se aproxima dos recursos empregados como documentos, ou seja, gravações em vídeo e em áudio, fotografias, documentos com datas e indicações de locais etc. Outros recursos foram, em especial nas duas décadas iniciais do século XXI, incorporados a essas práticas, como o emprego de não atores e a ficcionalização de espaços privados.

O “retorno do real”, do qual tratam Sánchez (2008), Foster (2014) e Rivera (2014), entre outros, mostra que o século XX, em sua paixão pelo real, possibilitou no campo artístico e estético uma renovação capaz de colocar em questão a própria obra de arte, ampliando, via Psicanálise, o campo de significação de uma forma necessária. Assim, temos no campo do teatro documental “subtipos”, como o biodrama, o hipernaturalismo, o

doutoral (sanduíche) sob orientação da professora Dra. Anna Caballé Masforroll, na Universitat de Barcelona, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Imaginei quão injusto seria meu pai morrer enquanto eu estivesse fora. Injusto para mim, que não teria me despedido como deveria. Escrevi alguns poemas sobre isso, tentei escrever um conto, que está ainda inacabado (não sei se será finalizado algum dia). A ideia da peça já estava nesses textos; porém me pareceu justo que nascesse como texto dramático. Nele matei meu pai, e tentei colocar o espectador, e eu, no instante exato do reconhecimento. A peça é, então, esse reconhecimento estendido. Tem muito de Jorge Andrade nela. Só consegui compreender meu pai assim. Só quando o coloquei como objeto. E não apenas a ele, mas também a mim. Analisei-nos nesse texto dramático e nesta pesquisa. Ei-lo, então, ao final do trabalho. Dediquei-o à Sonia, pela amizade e pelo respeito. Um Édipo sempre se curva diante da sua Antígona. Sabemos: ela é mais nobre do que ele.

ativismo, a autoficção, dentre outros no termo valise “teatros do real”, denominação melhor que “teatro documental” ou, ainda, “teatro autobiográfico”.

Importante ressaltar que em todos os casos, lembra Lehmann (2007), existe uma relação crítica e significativa entre o “mostrar” e o “mostrado”. “Isso faz o teatro deslizar em uma esfera de oscilação entre o real e o ilusório que a estética clássica do drama havia justamente deixado em paz” (LEHMANN, 2007, p. 182). Além disso, a divisão que proponho aqui não intenta estabelecer limites e regras para os diferentes tipos de dramaturgias, mas sim direcionar a discussão que aqui encabeço. Assim, a divisão proposta é unicamente para fins de análise dos espetáculos propostos como *corpus*.

Posto isso, o campo dessas dramaturgias será chamado aqui de “teatro do real”, que se subdividem em uma série de dramaturgias do real, experimentado no teatro de inúmeras formas, dentre as quais “teatro documentário, assim como docudrama, teatro do verbatim, teatro de base na realidade, teatro de testemunha, teatro de tribunal, teatro de não ficção e teatro de fatos” (MARTIN, 2013, p. 1)¹⁰³. A multiplicidade desses nomes não é caprichosa, ao contrário, justamente por não existir fronteiras fixas entre um e outro, todos compreendem *quase* o mesmo objeto. Essa inespecificidade existe porque o teatro do real compreende, grosso modo, temas e técnicas, e não gera por si só um novo “gênero” dramático. Isso acontece em alguns casos, e elenco a seguir alguns em que compreendo uma aproximação considerável desse “tipo” de teatro do real com o que comumente chamamos de gênero. Esses tipos se colocam, então, como subdivisão desse teatro do real, junto da autoficção cênica.

Teatro documentário

Segundo Pavis (2008, p. 387), teatro documentário (ou documentário cênico) é o “teatro que usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo”. Pavis afirma o mesmo que afirmo em relação à autobiografia na criação literária e dramaturgica: o teatro não se cria do nada, *ex nihilo*, mas se alimenta de fontes: mitos, fatos, notícias. Assim, “toda composição dramática comporta uma parte de documentário” (PAVIS, 2008, p. 387). O que acontece é que, no século

¹⁰³ “[...] documentary theatre as well as docudrama, verbatim theatre, reality-based theatre, theatre of witness, tribunal theatre, nonfiction theatre, and theatre of fact [...]”

XIX, o emprego de fontes documentais atingiu a exaustão, o que permitiu ao teatro do século XX, principalmente nos EUA com Piscator (1893-1963), transformar esse excesso em estética. O objetivo de Piscator é político, logo, a utilização de material documental encontra-se com uma poética, um certo estilo, que permite que literatura, cinema e teatro, principalmente, dialoguem com o Jornalismo como uma resposta à influência dos meios de comunicação e da sociedade do espetáculo.

Herdeiro do “drama histórico” (PAVIS, 2008, p. 387), a principal característica do teatro documental é a oposição a um teatro de “ficção tradicional” (ou, e estendo aqui por minha conta a definição de Pavis, o teatro que manipula o documental e/ou o real a ponto dele tornar-se também ficção, sem expor a fricção entre verdade e ilusão). Chamarei, pois, de “ficção tradicional” o texto que não permite dúvida, mesmo partindo de um fato verídico. Apesar do tom autobiográfico de quase toda sua obra, não vejo a possibilidade, por exemplo, de chamar *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, de um documentário. A parte real ali abordada é tão mergulhada na ficção que, a partir do distanciamento, atinge o objetivo de alcançar o público. Não existe ali a fricção que encontramos, por exemplo, em *Rasto atrás*.

Os adeptos do documentário cênico enxergam nessa “ficção tradicional” um teatro demasiado idealista e apolítico. Por isso as fontes nele utilizadas são frequentemente postas em cenas de forma direta: gravações, fotografias, notícias, interrogatórios. “A montagem e a adaptação teatral dos fatos políticos mantêm o teatro em seu papel de intervenção estética e não direta da realidade. A perspectiva que daí resulta esclarece as causas profundas do acontecimento descrito e sugere soluções de substituições (WEISS, 1968).” (PAVIS, 2008, p. 388).

David Lescot (2012, p. 182) não assume esse pré-teatro documentário no século XIX¹⁰⁴. Para ele, o teatro documentário nasce em 1925 com *Apesar de tudo*, de Erwin Piscator, peça na qual “pela primeira vez o documento político constitui a própria base do texto e da representação, a qual faz uso de técnicas de narração épicas como as projeções cinematográficas, a montagem, ou o princípio do tablado anticenarista e puramente funcional”.

Mais especificamente nos anos vinte e trinta, Piscator construiu um discurso teatral de caráter politizado, estabelecendo um diálogo direto com a sua

¹⁰⁴ Dentre outros autores que encontram ainda no século XIX traços documentais na cena está Gary Fisher Dawson (1999), que situa em Buchner e Zola as primeiras características de uma cena documental, autores cujas obras apresentam um primeiro indício da inserção do real na cena. Os autores aqui consultados (Pavis, Lescot, Dawson, Soler e Giordano) são unânimes em posicionar E. Piscator como nome consolidador da estética.

realidade circundante. Suas encenações apontam para um vínculo direto com a realidade social daqueles que estão em cena e do público que o assiste (GIORDANO, 2014, p. 21).

Aqui sim temos uma aproximação com o que vemos em *Luís Antônio-Gabriela*. Porém, entendo que o aspecto político, apesar de gritante por termos uma discussão central na figura do transexual, seja encoberto pelo aspecto subjetivo, íntimo, que afasta o teatro autoficcional do documentário cênico. Em ambos temos o uso do político e dos recursos épicos e multimodais, mas me parece que o efeito esperado não seja o mesmo.

O teatro documentário repousa na tensão dialética de elementos fragmentários extraídos diretamente da realidade política. Ao contrário do projeto naturalista, contudo, ele não aspira reproduzir exatamente um fragmento do real, mas a submeter os acontecimentos históricos e atuais a uma explicação estrutural, recorrendo para isso à formalização radical (LESCOT, 2011, p. 182).

O nome de Peter Weiss aparece ao lado de Piscator no século XX como grande documentarista cênico. Para ele, a estética documentária “recusa-se a qualquer invenção”, utiliza-se da pantomina, dos *tableaux* (Quadros) de grupo, da narrativa coral para colocar propor uma linguagem nova.

Ela põe em xeque as noções de ficção e de personagem, a partir do momento em que o ator representa uma multiplicidade de figuras, e que cada sequência se desfaz assim que composta para se metamorfosear em outro episódio. [...] Do *continuum* dos fatos reais são extraídos acontecimentos e fenômenos sociais recorrentes, para construir sequências que reproduzem sob a forma de um esquema-tipo o modelo observado e ao mesmo tempo mais facilmente analisável. Articula-se o momento analítico: aquele da dissociação dos elementos do real, e o da síntese: projeção sobre o palco dessa arquivagem dialetizada (LESCOT, 2011, p. 183).

A fim de se manter fiel a essa concepção de Piscator, Lescot (2011) cita o desejo do documentarista de “ver os documentos do passado à luz do presente imediato”. Mas Lescot também assume uma postura de defesa: “Talvez venha a ser criado um teatro documentário do indivíduo, do existencial, do símbolo ou do sentimento, que entre então em contradição com seus predecessores” por meio de técnicas intermodais ao seu alcance em sua época. O resultado foi um espetáculo intermediário que evidenciava a necessidade da cena documental de “comprovar a realidade representada com dados, ou seja, a projeção como reprodução verídica de documentos” (GIORDANO, 2014, p. 22). Assim, a inclusão estética de elementos referenciais e a “dose de performance caracterizada pela inserção de ações de

presentificação [...] buscavam a atualidade com a temática política da época” (GIORDANO, 2014, p. 22). O teatro de Piscator já apresenta, portanto, uma ruptura com o modelo de representação convencional, mesmo que, nessa primeira fase, fosse um dos objetivos do Teatro Documentário promover um uso utilitarista do teatro, servindo para fins políticos e sociais.

Piscator trouxe para a experiência teatral um radical caráter pedagógico. O objetivo principal do seu teatro era trazer o valor didático para o palco. As suas encenações traziam para o palco os grandes problemas da atualidade da sua época: naquele momento estavam em voga a luta em relação ao petróleo, a guerra, a revolução, as dialéticas ideológicas, as afirmações raciais etc. (GIORDANO, 2014, p. 22-3).

Os recursos intermediários aproximariam, portanto, a cena de Piscator da reportagem, do estilo jornalístico e da documentação, excluindo a dúvida e o ponto de vista, mostrando que o distanciamento buscado na cena é similar ao buscado no teatro épico. Nesse objetivo de Piscator reside a grande diferença desse teatro documental da primeira fase para o que se vê hoje, e principalmente dessa cena que estou chamando de autoficção cênica: na medida em que Piscator preza por uma “atuação objetiva”, método que ele irá consagrar e que resume muito bem sua postura em relação ao teatro, afasta-se cada vez mais do “sistema de atuação emocional” referente à primeira fase do trabalho de Stanislavsky, “porque este leva ao risco de conduzir o espectador para a alienação” (GIORDANO, 2014, p. 23). Na autoficção cênica, como se verá em *Luís Antônio-Gabriela* e em *BR-Trans*, aproxima o ator de uma encenação real, de um sentimento real, uma sensação. O documento emerge na autoficção cênica enquanto elemento desestabilizador do discurso e da cena, possibilitando uma cena híbrida. No teatro documentário o registro documental é a certeza, a ausência de dúvida, é a aproximação do discurso cênico do discurso jornalístico, e não autobiográfico.

Marcada pelos recursos intermediários, essa teria sido a primeira fase do teatro documentário. As peças de *agit-prop* patrocinadas pela antiga União Soviética e as práticas teatrais do *Living Newspaper* “como produções teatrais políticas durante as estratégias do *Federal Theatre Project* para o *New Deal* nos Estados Unidos dos anos trinta” (GIORDANO, 2014, p. 23) marcar uma segunda fase, que engloba as décadas de 1930 e 1940.

Já como terceira fase do *Teatro Documentário* nos anos cinquenta e sessenta, podemos incluir o surgimento do termo e da noção de docudrama. Podemos tomar como exemplo o espetáculo *O Interrogatório* escrito por Peter Weiss em 1965. A dramaturgia toma como fonte de sua criação os depoimentos

reais prestados no Tribunal de Auschwitz. [...] Como quarta fase, podemos caracterizar os anos setenta e oitenta (GIORDANO, 2014, p. 23-5).

Giordano cita Augusto Boal e Maria Piscator como pensadores dessa quarta fase. Um fio norteador em todas as fases é, como se vê, o aspecto diretamente político. O que se pretende é a apresentação de uma situação com distanciamento épico, presente desde Piscator. Em sua pesquisa, Giordano (2014, P. 27-8) indica o teatro documentário como grande área que comporta várias outras denominações: “tipo de drama histórico, peça de história contemporânea, teatro dos fatos, teatro de não ficção, teatro de reportagem, teatro de jornalismo, teatro documental, teatro documentário, docudrama, documento cênico, teatro da vida, teatro da experiência, teatro vivencial etc.”. Essas formas, porém, pedem uma posição ativa do espectador: é ele quem completa o movimento cênico.

Fiz esse breve contorno ao longo do conceito de teatro documentário visto que entendo como tal um campo mais amplo de manifestações cênicas que incorporam documentos em sua dramaturgia a fim de consolidar o discurso dramático, direcionando a atenção do espectador e esperando, por meio desse distanciamento, uma resposta social. A autoficção cênica está dentro de campo, pois o que é o eu senão um ser social? Porém, o intuito do discurso autoficcional não é consolidar a verdade histórica e tampouco exigir do público uma resposta ativa. A autoficção cênica busca, a princípio, compartilhar a vida de um na tentativa de, por meio dela, alcançar a vida de todos. Há uma necessidade pessoal no contar autoficcional, experiência psicanalítica, confiança, diário. Segredo. Trauma. O Real.

As práticas do teatro documentário mostram que talvez esse tipo inclusão do real em cena seja o mais frequente, gerando uma grande variação dentre temas e técnicas. Por exemplo, temos o teatro do verbatim muito frequente na Europa, em especial na Inglaterra. Trata-se de uma aproximação do teatro documentário ao jornalismo enquanto respeito às fontes e ao texto. Seus autores assumem a natureza efêmera de seu teatro, não esperam que suas obras perdurem, ou melhor: não procuram que seus espetáculos sejam convertidos em “obras”. Esses autores estão ligados à ideia de presente, não de passado e tampouco de futuro. Não buscam ficcionalizar nada, mas sim apresentar problemas e questionamentos por meio de uma “atualização da atualidade”, o que evidencia um possível fracasso da imprensa diante desse objetivo.

O biodrama

Cunhado por Vivi Tellas, em 2002, a partir do projeto “*Biodrama: Sobre la vida de las personas*”¹⁰⁵, e sendo um dos tipos de teatro documentário mais bem-executado no século XXI, o biodrama nasce da experiência pessoal e na busca de uma teatralidade inerente à vida cotidiana. Essa busca por uma teatralidade pessoal intensifica o autoconhecimento, aqui também como ponto de convergência com a Psicanálise, como a autoficção. Entretanto, a diferença está no sujeito da biografia em questão: são anônimos, pessoas não conhecidas, não públicas, não atores, muitas vezes com uma vivência traumática no passado.

O emprego de não atores não é recente e tampouco exclusivo da cena contemporânea. O Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, já buscava esses efeitos. Exemplo recente na dramaturgia brasileira temos o espetáculo *Amadores*¹⁰⁶, da Cia. Hiato de São Paulo.

No biodrama também, por estarmos em ambiente cênico, teremos a mescla de memória e ficção. Entretanto, a diferença principal está na pessoa do discurso: o biodrama não precisa apresentar um eu que se afirma enquanto sujeito no palco. Ao contrário, seu uso mais frequente está relacionado à prática coletiva, aproximando ainda mais o espetáculo da sua função terapêutica. Para tanto, a diretora insiste na inclusão de objetos espetaculares que enfatizam o cruzamento do real que transborda no plano ficcional. Segundo ela:

Em um mundo descartável, que valor tem nossas vidas, nossas experiências, nosso tempo? Biodrama se propõe a refletir sobre essa questão. Trata-se de investigar como os feitos da vida de cada pessoa – feitos individuais, singulares, privados – constituem a História. É possível um teatro documental? Testemunhal? Tudo o que aparece no cenário se transforma irremediavelmente em ficção? Ficção e verdade se colocam em tensão nesta experiência Tellas (TELLAS *apud* TRASTOY, 2009, n.p.).

Tal prática, quando executada mediante a história de vida de uma pessoa, pretende restabelecer o indivíduo que reivindica sua subjetividade em um cenário mundial no qual a representação direta da realidade, efetuada por fotografias e vídeos, principalmente, é

¹⁰⁵ Não existe um texto teórico de Viviana Tellas sobre o conceito de biodrama. Ao iniciar o projeto, cujo período de execução foi de sete anos, a diretora argentina explorou exaustivamente na prática o conceito biodramático, permitindo que pesquisadores delimitassem o gênero.

¹⁰⁶ Espetáculo de 2016, dirigido por Leonardo Moreira, com criação da Cia. Hiato (Aline Filócomo, Aura Cunha, Fernanda Stefanski, Leonardo Moreira, Luciana Paes, Maria Amélia Farah, Marisa Bentivegna, Paula Picarelli, Thiago Amaral e Yumi Ogino) com um elenco que mesclava atores e não atores, executando textos pessoais para experimentar, justamente, os limites entre o real e o ficcional na cena.

transbordante. A vida humana, real e empírica, se torna, aqui também, como na autoficção, uma expressão, uma presença, um enigma que pede resolução. Assim, é comum nos espetáculos que aderem ao biodrama a utilização de recursos tecnológicos que vão, enquanto elementos cênicos, enfatizar a ficção e/ou a realidade. Eles são um tipo de “fonte que se configura num testemunho registrado diretamente da realidade” (SOLER, 2008, p. 36), o que permite a apreensão de um real “mais imediato” na cena, ou ao menos a inclusão de um elemento cotidiano, um vídeo caseiro que reforça o discurso do personagem, garantindo ao espetáculo um sentido mais humano. Entretanto, estou tratando de vídeos, documentos, trechos de diários e áudios que foram manipulados para estarem ali. Ou seja, estão sujeitos à ficcionalização.

A proposta, nota-se, se aproxima do real e se afasta da ficção, ao contrário do que acontece na autoficção cênica. Aqui existe um interesse pelo real que não permite questionamentos sobre a veracidade dos fatos, pois, assim como uma sessão de psicanálise, o sujeito pode estar se utilizando de símbolos para dizer o que precisa ser dito. Em suma, o biodrama é uma das várias “maneiras de confrontar o teatro com a realidade, a cena com a vida ou o personagem com a pessoa, as distintas possibilidades de citar a realidade de dentro da cena, para abrir espaço a isso que chamamos vida” (CORNAGO, 2009, p. 3). Assim como o grande campo de teatro documental, o biodrama também apresenta variações de acordo com o nível de relação estabelecida entre a cena e a vida. Podemos encontrar espetáculos que partem de um único acontecimento que é, na cena, explorado. Há, então, um único fator “de verdade”. O resto é a busca pela trama teatral, a costura que procura dar àquele fato isolado e pessoal um sentido universal. Ou ainda: podemos encontrar toda uma história baseada em acontecimentos reais. Mas, diferente do que pode acontecer na autoficção, aqui não é praxe falsificar um real, isto é, dar conotação de real a algo exclusivamente ficcional por meio do jogo cênico, como acontece, por exemplo, em *Tebas Land*.

Como já vimos, aqui também acontece a ficcionalização imediata de um elemento extraído do real, pois ele sofre uma teatralização a partir do momento que é inserido diante do olhar de um espectador, que vai, por si só, criar o espaço cênico, isto é, aquele espaço no qual temos o olhar simultâneo entre o ator e o espectador. Temos, assim, a “construção de um plano simbólico no qual estes componentes materiais vão adquirir uma dimensão poética, situando-se numa ontologia do poético diferente da ontologia do real”

(CORNAGO, 2009, p. 3). Uma vez assumindo essa característica, o objeto real, mesmo que seja fruto de um real bruto, objetivo, direto, aparentemente sem modificação, passa a ter significados múltiplos.

Ao abordar uma história de vida, o biodrama pretende, e essa é outra diferença entre ele e a autoficção, a observação da vida por meio do processo cênico, pois tal movimento permite que tal investigação nasça do teatro e retorne a ele, ocultando um “profundo sentimento de crise da realidade e, portanto, das formas dominantes de representação com as quais a convertemos em ficção” (CORNAGO, 2009, p. 3).

Como a fronteira entre o biodrama e a autoficção cênica são por demais estreitas, usarei como fator determinante para que haja a autoficção no palco o recurso da ambiguidade e do hibridismo. Por mais que o biodrama se esforce para mesclar realidade e ficção, a autoficção textualiza essa intenção, já que seu intuito não é analisar uma vida ou julgá-la, e sim propor uma nova forma de representação que coloca em questão o real e o ficcional.

No biodrama há uma atmosfera impregnada de tom autobiográfico colocado em crise pelo espaço cênico. É justamente essa exposição no ambiente cênico que permite ao biodrama a dúvida em relação ao representado. Existe uma oposição entre representação e não representação que será visível, principalmente, na oposição entre atuação e não atuação (CORNAGO, 2009, p. 5).

Para Vivi Tellas (*apud* CORNAGO, 2009, p. 13), “o teatro é uma experiência estranha. [...] Algo inerte que de repente vive, um lugar onde o cotidiano se torna estranho, onde você se vê, mas não é você. Isso está muito presente em todo feito teatral e mais ainda numa experiência como Biodrama”. O efeito alcançado, quiçá, é muito semelhante ao que temos na autoficção cênica, pois “na cena tudo é verdade e mentira, tudo é fingido (preparado para sua interpretação perante o público), mas também, por isso mesmo, vivido enquanto interpretação; todos são inevitavelmente atores, mas por isso mesmo também pessoas reais” (CORNAGO, 2009, p. 14).

Como privilegia a oposição entre atuação e não atuação, o biodrama mais recente emprega, por exemplo, não atores ou grupos amadores não convencionais, de idosos, deficientes e pessoas que passaram por traumas e que não são, a princípio, atores profissionais. Além disso, há frequentemente a ficcionalização de um espaço não convencional. Assim, peças

como *Gotas de codeína*, concebida por Luiz Fernando Almeida; *AP da 13* e *Origem*, propostas por Eduardo Ramos, em São Paulo; e *Tudo sobre minha avó*, concebida por Ricardo Libertini junto do Grupo Garimpo, utilizam como espaço cênico os apartamentos dos atores e/ou diretores dos espetáculos. Quebra-se, territorialmente, a divisão entre o público e o privado ao se propor esse espaço alternativo, ao mesmo tempo que determinado tom autobiográfico é enfatizado pelo espaço doméstico.

Em busca de um outro efeito, espetáculos diversos solicitam aos espectadores que tragam para a encenação objetos pessoais, fotografias, animais de estimação etc., como se esses espetáculos fossem um convite para a partilha mútua. Nota-se, assim, uma estreita ligação entre o biodrama e a autoficção, mas, repito, a segunda é marcada pela declaração de ambiguidade, que firma com o espectador/leitor um contrato de leitura completamente não definido. Não há uma busca pela verdade explícita, tampouco uma intenção de dizer a verdade. Existe, porém, uma necessidade, senão um fardo, de dizer o autobiográfico e, a partir dele, problematizar o real e o ficcional. O resultado final, como dito, é muito similar: uma fluidez visível nas fronteiras que divisam autobiografia e ficção.

Enquanto a autoficção vai privilegiar a presença do nome próprio, fator de complicação como já visto, o biodrama não se prenderá a isso, mas em outros elementos cênicos, muitos deles documentais, que reforçam um efeito de real na representação. Ele não nasce, como a autoficção, de uma sede narcisista da sociedade, revertida aqui em ferramenta estética. Assim, a carga auto/biográfica presente no biodrama e na autoficção serão recebidas na cena diferentemente: no biodrama, temos a abordagem auto/biográfica convertida em ficção e objeto em um campo de análise com uma finalidade específica no espaço cênico; na autoficção, alude-se ao caráter autobiográfico em um ambiente cênico a partir da ficcionalização da experiência e sua carga simbólica. Não se trata, apenas, de um texto escrito a partir de uma experiência autobiográfica, mas a inserção desse elemento autobiográfico como forma de problematização, e não como resultado final. A autoficção atinge, de forma singular, o conceito de autoria, enquanto o biodrama se assenta sobre um terreno seguro, ao menos nesse ponto. Dito de outra forma, a autoficção “não pressupõe a existência de um sujeito prévio, ‘um modelo’, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia.

Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor”. (KLINGER, 2008, p. 20).

Aqui se chega à conclusão de que no teatro pós-dramático do real o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência (LEHMANN, 2007, p. 165).

Assim como o teatro documentário, o biodrama apresenta várias formas e temas, não necessariamente sendo *autobiodrama*. Frequentemente assistimos a espetáculos que, a partir da vida de um outro (muitas vezes alguém muito próximo e de alguma forma muito distante) concretiza a sua própria vida no palco.

*Laura*¹⁰⁷, de Fabrício Moser, soma depoimentos, fotografias, vídeos, documentos e objetos para gerar uma dramaturgia intimista sobre uma avó assassinada quando o neto tinha nove meses. Laura é essa avó e Fabrício é esse neto. Assim, o encontro com a avó se torna, nesse mergulho no escuro, um encontro consigo mesmo.

Com estreia em 2015, *Laura* propõe uma experiência coletiva e intimista que envolve Fabrício, aqui ator e personagem, recebendo o público e lendo trechos de textos literários. Ele representa inúmeros papéis, inclusive o de Laura. Em dado momento, é anunciado um baile que tentará, por meio da dança, da música e dos gestos dar voz ao indizível. Intermediático e intertextual, o espetáculo se constrói sob a linha da possibilidade, na qual temos uma avó cuja ausência é sentida enquanto trauma por todos e um neto cuja presença é afetada pela ausência da matriarca, ocasionando um grande vazio. Por meio dessa experiência, ecoa, então, uma pergunta quase primitiva: o que existe em nós dos nossos antepassados? Desta forma, o ator inclui o público na partilha e na experiência, possibilitando a todos um encontro consigo por meio de suas lembranças e sentimentos com a sua Laura.

Repito, a *sua* Laura, pois a Laura ali é uma Laura inventada.

Mamãe, de Álamo Facó, e *Processo de conserto do desejo*¹⁰⁸, de Matheus Nachtergaele, caminham nesse mesmo espaço: Facó trata de sua experiência com a mãe nos

¹⁰⁷ Criação e atuação de Fabrício Moser, com colaboração artística de Ana Paula Brasil, Cadu Cinelli, Francisco Taunay, Gabriela Lírio, Nathália Mello e Rafael Cal.

¹⁰⁸ Criação, direção e atuação de Matheus Nachtergaele a partir de poemas de Maria Cecília. No palco temos os músicos Luã Belik, no violão, e Henrique Rohrmann, no violino. Estreou em 7 abr. 2016.

últimos cem dias de vida dela. Nachtergaele cria uma dramaturgia a partir dos poemas escritos pela mãe, que se suicidou quando Mathes era criança, em 1968. Na adolescência, ele recebeu um caderno com os poemas escritos. Aquela era sua primeira dramaturgia.

Também nesses casos o descobrir o outro revela muito sobre si mesmo. Assim como a doença revela a força da relação entre o filho e a mãe na peça de Facó, os poemas recitados revelam uma faceta lírica e subjetiva da mãe de Nachtergaele, e os atores se descobrem nesse processo de valorização dos desejos: “O que nos move é o desejo. Em última instância, o suicídio é a falta dele. Estou consertando o desejo da minha mãe de morrer. De certa forma, nego o gesto dela. Conserto o meu desejo em relação a ela. Não me dou ao direito de ficar embebido em lamúria” (NACHTERGAELE, 2017, n.p.).

Ainda no biodrama, não são raros grupos de teatro amadores que, sob cuidados de profissionais psicólogos, trabalham seus passados e suas histórias. O teatro, tomado aqui como recurso terapêutico, promove não apenas a interação entre as vítimas de traumas diferentes ou mesmo semelhante, como também a prática teatral e artística enquanto partilha e transformação estética de um fato traumático.

Tanto o teatro documentário quanto o biodrama se aproveitam de lugares não convencionais (a princípio não cênicos) para a representação, evidenciando a íntima ligação entre o espaço e a representação. Temos, só no Brasil, um aproveitamento, por parte de vários espetáculos, de ruas, vielas, becos, prédios (abandonados ou não) de hospitais, hospícios, prisões. Além disso, observa-se com frequência a invasão do próprio espaço privado (apartamentos, casas e quintais) que é convertido em espaço cênico justamente pela contraposição entre alguém que olha e alguém/algo que é olhado. Cito como exemplo o Grupo XIX de Teatro, que desde 2004 utiliza espaços não convencionais para a representação cênica. Por exemplo, o espetáculo *Hygiene*¹⁰⁹ abordou o universo dos cortiços na virada do século XIX para o século XX, cuja representação teve lugar em um galpão fechado há décadas, mas não foi o único espaço a ser convertido em palco; vielas, fachadas e prédios de São Paulo foram usados para a representação do espetáculo, com uma única exigência: todos eram espaços

¹⁰⁹ Espetáculo de 2005 com pesquisa e criação do Grupo XIX de Teatro, com elenco formado por Janaina Leite, Juliana Sanches, Paulo Celestino, Rodolfo Amorim, Ronaldo Serruya e Tatiana Caltabiano, sob direção de Luiz Fernando Marques.

abandonados e esquecidos pela população e pelo Estado. Assim, o intuito é chamar a atenção para aquele espaço referencial para além dos domínios da cena. Dito de outra forma:

O que transparece nesse tipo de ocupação é uma coerência entre a própria dramaturgia sugerida pelo grupo – ao falar de um cortiço que seria demolido para dar lugar a um novo projeto urbanístico – e a ocupação de espaços abandonados na cidade. Nesse diálogo refinado entre realidade e ficção, o teatro justapõe discursos: a crítica ao abandono se mescla à nostalgia de uma história enterrada em nome de um suposto progresso urbano. Os dois universos surgem intercalados pela materialidade física do espaço em contraste com a construção de imaginários e convenções próprias ao universo da arte. Nesse tipo de uso de espaços reais em cena, torna-se evidente a necessidade de estreitar o diálogo entre cada uma das instâncias, para que a ficção seja potencializada pela realidade e vice-versa (MENDES, 2012, p. 53).

Mesmo mecanismo utilizado pelo grupo paulista Teatro da Vertigem, que utiliza frequentemente espaços a céu aberto, mas também igrejas, hospitais, cadeias e até mesmo o rio Tiête, caso do espetáculo *BR3*¹¹⁰. Assim, se percebe que

[...] é, fundamentalmente, na relação com os lugares, na interação dos artistas entre si e desses com os espectadores, na ressonância de uma fala ficcional vazada para o real externo à ficção, que se poderá dar início ao trabalho teórico e crítico de compreensão da profunda dimensão política assumida por boa parte da criação teatral contemporânea, seja no âmbito cênico, seja no campo dramatúrgico, seja no trabalho dos atores (COSTA, 2009, p. 25).

Em contrapartida, é frequente o uso de espaços privados e da intimidade como acolhedores de uma cena ficcional. Os exemplos não são poucos, e para não me alongar, cito apenas dois, singulares: primeiro, o espetáculo de 2010 do grupo de Teatro Kunyn, *Dizer não e pedir segredo*¹¹¹, que aconteceu na casa de um dos criadores, um apartamento no sétimo andar de um prédio na rua Bela Cintra, em São Paulo. O pequeno público (cerca de vinte espectadores por sessão) é recebido com bebidas e petiscos, a fim de causar uma sensação de visita, reforçada pela gratuidade da entrada. O conforto da recepção logo é fraturado pelo desconforto do tema: a peça trata, a partir do livro *Devassos no Paraíso*, de

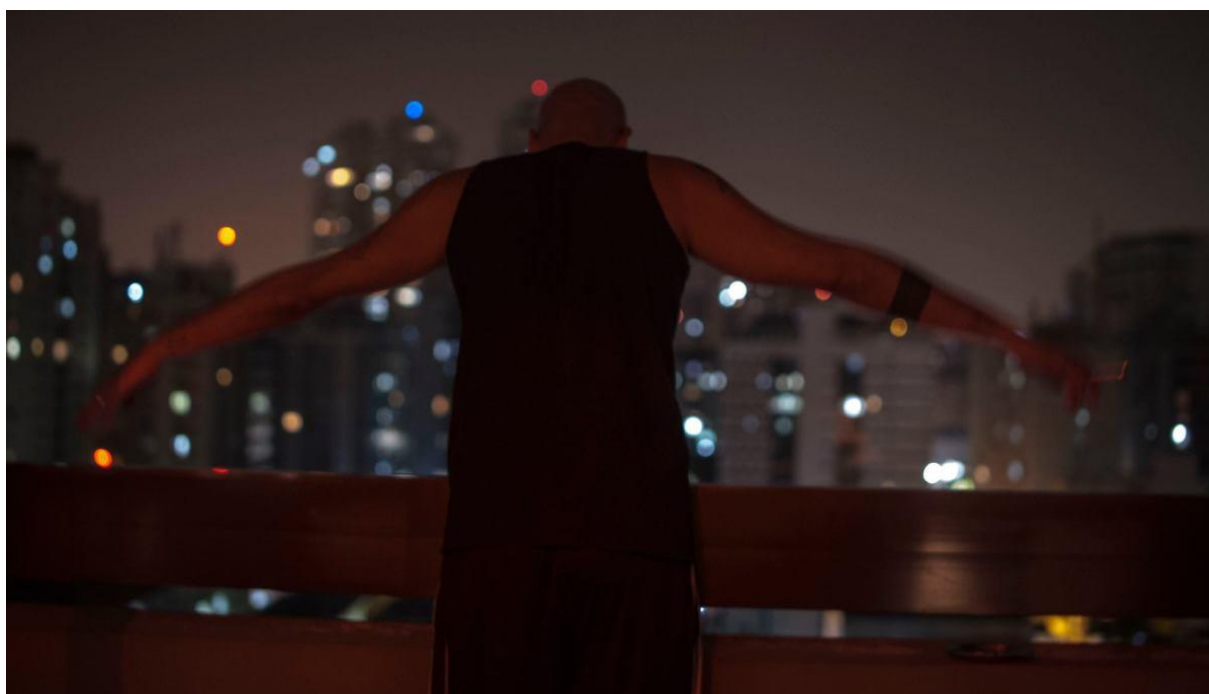
¹¹⁰ Espetáculo da companhia Teatro da Vertigem criado a partir da residência do grupo em três cidades do país: Brasília, Brasilândia e Brasileia. Com direção principal de Antônio Araujo e dramaturgia de Bernardo Carvalho, *BR3* apresenta cenografia de Márcio Medina e Paulo Ito e supervisão de Maria Lucia S. B. Pupo. Elenco: Bruna Lessa, Bruno Batista, Cácia Goulart, Daniela Carmona, Denise de Almeida, Ivan Kraut, Luciana Schwinden, Marília de Santis, Roberto Audio, Rodolfo Henrique, Sérgio Pardal, Sérgio Siviero, Telma Vieira, Vanderlei Bernardino.

¹¹¹ Direção de Luiz Fernando Marques, o Lube, que também trabalha com o Grupo XIX de Teatro. Elenco: Luiz Gustavo Jahjah, Paulo Arcuri e Ronaldo Serruya.

João Silvério Trevisan, da homofobia. Durante a encenação, o público é convidado a partilhar experiências e relatos, criando um ambiente de partilha e de confidencialidade.

Também abordando a homossexualidade e sua relação com o suicídio, o espetáculo *Gotas de codeína*¹¹², solo do ator Luiz Fernando Almeida, opera uma mudança frequente de espaços, do público ao privado, mostrando não apenas a relação dele com a dramaturgia como também denunciando a falta de espaços “apropriados” para o teatro. Assim, em Santos, em 2015, o espetáculo foi ambientado no apartamento do ator, cuja intimidade é devastada por pessoas estranhas que “a invadem”¹¹³.

Figura 12: Cena do espetáculo *Gotas de codeína* (2015)



Fonte: Fabiano Keller

O texto não é, a priori, autobiográfico. Conta-se a história de César, um homem gay de meia idade que, embora aparente bem-estar, é um ser profundamente deprimido, mostrando um homem que se esconde em máscaras sociais e pessoais para que nem mesmo ele se reconheça. Logo, a peça é um apelo para que se assuma um verdadeiro eu que seja capaz de ser, de fato, inteiro.

¹¹² Com direção de Paula D’Albuquerque e Kadu Verissimo e texto de Diego Lourenço.

¹¹³ Atualmente em cartaz, o espetáculo é representado na Casa Comunidade Anchieta, antigo hospital psiquiátrico em Santos, São Paulo.

Hipernaturalismo/ hiper-realismo

Como o próprio nome já diz, aqui temos a aproximação com a estética naturalista/realista não enquanto revisão ou atualização, mas por meio de uma radicalização dos procedimentos estéticos dessas duas escolas. Em *O teatro pós-dramático*, Hans-Thies Lehmann (2007, p. 195) define esses conceitos a partir de uma prática cênica que busca levar ao limite a proximidade entre representado e representante, criando uma linha muito tênue entre um e outro cuja divisão é impossibilitada pelo próprio recurso. O autor lembra que “[n]o teatro pós-dramático há um retorno dos traços estilísticos naturalistas, aos quais não se teria dado nenhuma chance de futuro após o teatro épico, o teatro do absurdo, o teatro poético e o formalista” (LEHMANN, 2007, p. 196).

É certo que se dá uma intensificação da realidade, mas agora se trata de uma *intensificação para baixo*: onde quer que esteja tudo aquilo que é interdito pelo bom gosto, é ali, em meio à escória, que se encontra a figura latente do bode expiatório, o *pharmakos*. O mais baixo já não é, como no naturalismo, a verdade, o real que deve ser exposto porque foi excluído e oprimido. O mais baixo é o novo "sagrado", a verdade autêntica, o que explode a norma e a regra: a dissipação em meio às drogas, à decadência e à ridicularização (LEHMANN, 2007, p. 197).

Trata-se, portanto, de um apagamento das fronteiras entre vida e arte que promove uma cena performática, na qual o corpo do performer fica exposto ao risco, a fim de promover não uma representação realista, mas sim uma experiência realista. Logo, a fisicalidade do corpo é um elemento central nesses espetáculos. Daí o interesse de Sánchez (2007, p. 93-4) em seu estudo sobre o real no teatro contemporâneo nesse tipo de irrupção. O pesquisador afirma que

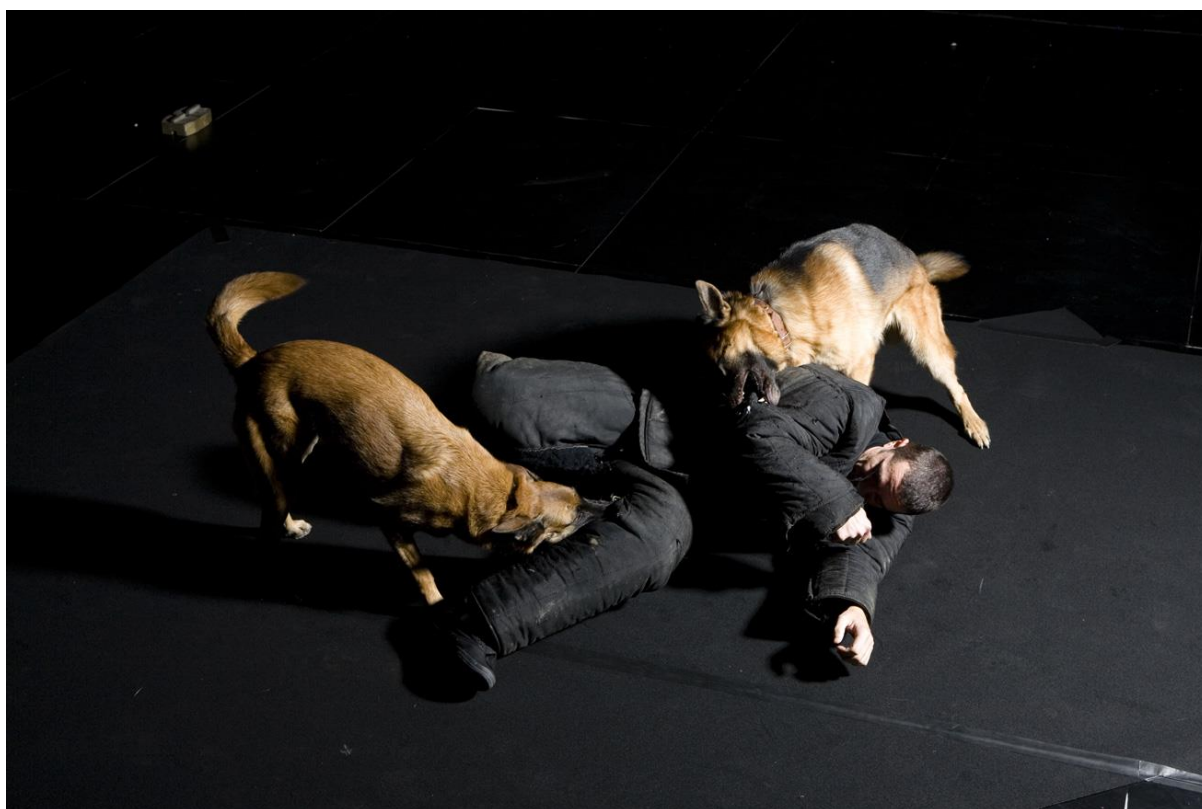
[...] os hiperrealistas do século XXI, educados por décadas de cinema, televisão e uns tantos anos de realidade virtual, apostam não mais na reconstrução minuciosa da ação intersubjetiva por meio da palavra e a criação da “atmosfera”, mas sim na centralidade do corpo, sua irrupção real em cena, o ritmo agressivo, a construção coreográfica¹¹⁴.

Caso emblemático, por exemplo, o do encenador italiano Romeo Castellucci, no espetáculo *Inferno*. Estreado em 2008, no Festival de Avignon, em um dos salões do Palácio

¹¹⁴ “[...] los hiperrealistas del siglo XXI, educados por décadas de cine, televisión y unos cuantos años de realidad virtual, apuestan ya no por la reconstrucción minuciosa de la acción intersubjetiva por medio de la palabra y la creación de la ‘atmosfera’, sino por la centralidad del cuerpo, su irrupción real en escena, el ritmo agresivo, la construcción coreográfica.”

dos Papas, o Cour d'Honneur, onde reinou o primeiro papa francês, Clemente V, o encenador, apropriando-se do espaço e do primeiro livro da *Divina Comédia* de Dante, cria um ambiente ao mesmo tempo sagrado e profano. Nos primeiros momentos do espetáculo, Castellucci, depois de dizer “Meu nome é Romeo Castellucci” ao público, é atacado por cães, Cérberos contemporâneos, como mostra a figura a seguir.

Figura 13: Cena inicial do espetáculo *Inferno* (2008)



Fonte: <http://www.plan-neuf.com/wp-content/gallery/castellucci/castellucci_inferno-2.jpg>. Acesso em 27 jul. 2017.

Angélica Liddell, dramaturga, diretora e atriz catalã, emprega o mesmo recurso em seus espetáculos. Fruto de uma geração de mulheres-dramaturgas que abriram caminho no meio do contexto ditatorial franquista e encabeçaram o *boom* da presença feminina na dramaturgia espanhola em meados da década de 1980 (TEMPLADO, 2011, p. 47), como Lidia Falcón, Carmen Resino, M. José Ragué-Arias, Lourdes Ortiz e Concha Romero, Angélica propõe uma cena ao mesmo tempo política, pictórica, autoficcional e performática que se aproxima, por vezes, da estética proposta por Romeo Castellucci e Rodrigo Garcia, cuja marca mais característica tem sido sempre a da provocação. Liddell afirma uma necessária repulsividade

nas suas obras, abertamente influenciada pela dramaturgia de Artaud, que “surge para contestar os problemas do gênero humano e da história contemporânea como uma trama que explica a história publica recente” (TEMPLADO, 2011, p. 50)¹¹⁵.

Em *Yo no soy bonita*, de 2004, por meio de um discurso confessional e autoficcional, a dramaturga atinge o espectador com o que há de mais violento na relação homem-mulher: o abuso sofrido pela menina. Filha única de pai militar, escrevia pequenas histórias (geralmente trágicas e cheias de personagens) para fugir da solidão e da austeridade do ambiente militar. O espetáculo aborda esse período, quando a menina vivia próxima a um quartel militar. O centro da confissão está em um abuso sexual sofrido enquanto montava um cavalo com um soldado quando tinha nove anos.

Figura 14: Angélica Liddell em cena de *Yo no soy bonita* (2004)



Foto: Divulgação

¹¹⁵ “[...] surge para contestar a problemas del género humano y de la historia contemporánea como trama que explica la historia pública reciente”.

Assim, *Yo no soy bonita* trata da natureza monstruosa e animal do homem. Daí a presença de um cavalo no palco, claramente gótica e metafórica: ele representa o homem, o falo gigante que quer penetrar a mulher sem importar-se com seu tamanho, sem razão, só instinto, só desejo¹¹⁶.

Em ambos os casos temos a interação com um outro que não é movido pela racionalidade, senão pelos instintos. Não se consegue, portanto, prever ações e movimentos, sons e desejos desses animais. Eles são a representação do homem justamente no que tange às diferenças entre humano e bicho.

Há, em todas essas dramaturgias, dois pontos de convergência: a ficção e o real, representado na maioria delas pela pessoa do eu. A relação com o real se dá em menor e maior grau por meio do dispositivo cênico escolhido, assim como a estética e a dramaturgia. Esse caráter maleável da representação só evidencia que a base na qual ele se estabelece, ou seja, o real, é uma categoria que entrelaça “verdade” e “verossimilhança” (MARTIN, 2013) e não apenas a verdade enquanto conceito absoluto. Como se percebe nesses exemplos trazidos, é a partir da própria representação que a categoria do real entrou em crise no século XX.

¹¹⁶ O próprio nome, Liddell, pode ser problematizado. Nascida em 1966, em Figueras, Espanha, Angélica nasceu González, mas assumiu Liddell em homenagem a Alice Liddell, menina que inspirou Lewis Carroll.

TEATRO AUTOFICCIONAL: UMA TENTATIVA TEÓRICA

“S: ¿Sabes que el actor que está trabajando con nosotros
tiene exactamente los mismos lentes de sol que vos?
MARTÍN: Los míos son falsos. No son verdaderos”
(BLANCO, 2013, p. 138).

Paul DeMan (2012) diz que toda ficção é autobiográfica, e diz também o contrário: toda a autobiografia é ficcional. Assim, mesmo quando o escritor mergulha suas narrativas em mundos completamente fantásticos, a base estrutural do fenômeno mimético é esta realidade. Toda e qualquer mimese nasce dela, e temos de tê-la em mente para entendermos metáforas, analogias, comparações e até mesmo definições. Na fricção entre ficção e realidade, cria-se como um espaço de abrangência, uma faixa de transição que circula, simbolicamente, o Real inacessível pela linguagem. A zona crepuscular. Porque o homem sente a necessidade de falar disso, de colocar limites, porque a grande verdade, o Real a que estou me referindo é, já o sabemos, o próprio Fim. A força do Tempo e do Destino. A Fatalidade. Alguém já terá dito que o fim de cada romance, de cada peça de teatro é uma experimentação da morte para o autor e seu leitor. O fim, a dúvida para além da última página.

Ao mesmo tempo, a autoficção nasce do cruzamento de duas vontades no sujeito contemporâneo: o desejo de dizer a verdade sobre si, já apontado desde Nietzsche (2000), e o desejo de ser outro, de ficcionalizar, de criar realidades, visível desde os primeiros traços da infância, como apontou Sigmund Freud (2014). Nela, se prefere a inverdade, a incerteza, a insciência. O gênero seria a resposta de um contexto que assume, filosoficamente, a impossibilidade de instaurar uma verdade sobre o sujeito, mesmo sobre uma vida já vivida. O conceito de verdade está tão próximo, e é tão subjetivo quanto, ao conceito de real que somente por meio da linguagem simbólica seria possível ser concebido. Mas repito: a ficção seria a “única” verdade justamente porque é a possibilidade de várias verdades. Assim, percebe-se como o desejo de dizer a verdade se torna facilmente o desejo de ser outro.

Para Freud (2014), o sonho seria o primeiro movimento ficcional do indivíduo, totalmente involuntário, totalmente dramatizado, que se converte em ferramenta para o brincar, esse sim obedecendo a uma ação voluntária do sujeito, embora igualmente

dramatizado. Não obstante, o sonho é um dos elementos que torna possível se aproximar do Real, como já aponte em capítulo anterior. É, pois, em Freud e Lacan que o desejo de verdade se encontra com o desejo de fantasiar. Por analogia, a ficção poderia corresponder à recíproca: o desejo de fantasiar é também o desejo de verdade, como as fantasias criadas pelas meretrizes n’*O balcão* de Genet. Assim, o ponto de intersecção entre Literatura e Psicanálise é início de um longo e fértil diálogo.

É sob a luz dessas teorias no amanhecer do século XX, da necessidade de brincar e de mesmo assim falar a verdade que o teatro, assim como a literatura, abraça esse personagem que, pela primeira vez de forma crítica, é inserido a fim de colaborar na discussão que envolve a crise da mimese: o *eu* – que agora toma o lugar do *sujeito* na Modernidade.

No espaço crepuscular da ficção dramática, no espaço híbrido do teatro, percebo um solo fértil para a discussão, igualmente crepuscular e híbrida, que envolve o eu e a verdade subjetiva nas peças contemporâneas. O teatro assim responde, de uma forma experimental, a uma necessidade filosófica e estética das artes do século XX, que exigiu para si o retorno do real (FOSTER, 2014) como contraponto com a hiper-realidade da ficção. Assim, torna-se protagonista da ação um eu que não teme se expor, ao contrário: leva a exposição às últimas consequências, tentando encontrar um ponto que se aproxime do real, do traumático. Teatro mais do que nunca é partilha no tempo presente, não só espetáculo ou ação presentificada por atores que representam papéis. O ambiente quer acolher e não receber. O cenário quer insinuar e não mostrar. O eu diz eu, mas também diz o Outro.

Aproximo, então, essa tendência contemporânea de se falar cenicamente de um eu empírico e pessoal emprestando o termo da narratologia: a autoficção. A teoria autoficcional parece resolver o impasse e o paradigma sobre o teatro autobiográfico. Uma vez colocado na cena, o discurso se torna automaticamente ficcional. Além disso, a autoficção se mostra teoria significantemente mais maleável ao mostrar que (a) não é necessário um narrador em 1ª pessoa para a expressão desse eu¹¹⁷; (b) não é necessário que um escrito seja “todo verdade” ou “todo ficção”; (c) a escrita autobiográfica não precisa remeter a um eu

¹¹⁷ Os mais ortodoxos – porque mesmo na autoficção os temos – afirmam a obrigatoriedade da 1ª pessoa nos escritos autoficcionais. Porém, encontramos exemplos de textos nos quais a expressão do eu é tão forte que, mesmo escritos em 3ª pessoa, evidenciam seu caráter autoficcional ao colocar o leitor no jogo entre real e ficcional e na subjetividade da experiência.

acabado, mas pode ser um desejo desse eu, uma busca sua, um querer mostrar-se em processo. O teatro – que desde sempre rejeitou a totalidade da verdade, pois é ficção, ao mesmo tempo em que rejeita a total ficção, pois simula o real por meio do próprio real, e não somente pela linguagem – é *locus* mais que adequado para a prática autoficcional, pois potencializa seus efeitos. A própria figura emblemática do Ator permite a ambiguidade valiosa ao gênero, que, a meu ver, diferencia a atual autoficção daquela que, grosso modo, atinge toda a literatura: a autoficção contemporânea é um texto ambíguo, que verbaliza sua ambiguidade, seja de forma direta ou indireta pela simples e potente inclusão do nome do autor. Além do ator ser um corpo real diante do espectador, ele representa uma entidade que se torna elo entre o Autor, figura central ao se tratar de pactos de referencialidade ou ficcionalidade, e o personagem, ainda mais central na ação dramática, na qual “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 2005, p. 84). Diante do público, dispensando a figura do narrador ou por vezes assumindo seu posto, o personagem é soberano, e sua história é dada “como se fosse de fato a própria realidade”, concebendo uma obra mais persuasiva pois, “frente ao palco, em confronto direto com a personagem, [as pessoas] são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos” (PRADO, 2005, p. 85).

Assim, a autoficção dramática seria a solução diante da impossibilidade do drama autobiográfico, além de converter o drama em um espelho íntimo no qual a autoficção pode estudar a si mesma como imagem ambígua entre o factual e o ficcional. Todo esse teatro autorreferencial “é real e fictício, verdadeiro e imaginário” (BARRIENTOS, 2014, p. 132). Logo, tal espelhamento é, por si só, metateatral.

Dos raros textos sobre a autoficção cênica, gostaria de destacar o de Vera Toro (2010), “La auto(r)ficción en el drama”, publicado na coletânea *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Nele, Toro assinala os obstáculos para uma concepção autoficcional do drama, pois, “enquanto nos textos narrativos a chave autoficcional situa-se entre autor implícito, narrador e personagem, no drama existem – à primeira vista – mais obstáculos para estabelecer essas relações” (TORO, 2010, p. 230)¹¹⁸. Para

¹¹⁸ “mientras en los textos narrativos la clave autoficticia se sitúa entre autor implícito, narrador y personaje, en el drama existen – a primera vista – más obstáculos para entablar estas relaciones.”

a autora, e a sigo nesta afirmação, a autoficção é uma forma de ficção e não uma variante ou herdeira da autobiografia. No drama, entretanto, há uma dicotomia natural: realidade *versus* ficção dramática. Assim, podemos conceber a autoficção cênica de uma forma um pouco mais simples: se a autoficção é, desde sempre, um fenômeno híbrido sob um pacto ambíguo (ALBERCA, 2007) situado em algum ponto entre o pacto autobiográfico e o pacto romanesco, e se o gênero (ou subgênero) nasce da tentativa de ampliar as possibilidades de escritas do eu e da autoficção, por que não ampliar essas teorias dentro do próprio gênero?

Apesar disso, devemos ter em conta a situação na autoficção cênica. Ela está inserida no contexto da “convenção teatral”, isto é, o contrato que ocorre no momento da representação entre atores e público, no qual o ator se compromete a fazer-se passar por algo que ele não é e o público se compromete a crer, o que é chamado por Anne Ubersfeld (2002, p. 32) de “denegação teatral”, isto é, o “funcionamento psíquico que permite ao espectador ver o real concreto sobre a cena e aderir a isso por ser real, sabendo (e não duvidando se não por curtos instantes) que esse real não continua fora do espaço cênico”¹¹⁹. Assim, temos a primeira concordância entre a autoficção e o metateatro: a **autoconsciência dramática**. Em outras palavras, o personagem autoficcional no palco tem consciência de que, ali, naquele momento, é um personagem, como qualquer outro personagem metateatral. Ele sabe ser fruto de outro, do mesmo nome, talvez ele mesmo. Quando diz eu, refere-se a um *eu* que começa quando a cena começa e termina quando a cena cai na escuridão. O eu que me importa aqui é único: estamos diante dos seus primeiros e últimos instantes, pois quando o público sai da sala de espetáculo, após a escuridão final, há apenas a memória do que ele foi, e nunca mais voltaremos a vê-lo. Sua presentificação na cena seria, desde o princípio, metateatral, pois a parte consciente desse personagem sabe quem ele é, e sabe que parte dele existirá fora dali, mas parte dele, não. O personagem autoficcional sabe que é, em partes, não ficcional. Sabe que uma parte vai morrer dentro de instantes: estamos diante de seus primeiros e últimos momentos.

Para o público, a ciência de que estavam diante de um personagem que existe, em partes, fora dali, permite que a empatia seja o fio condutor da consciência social

¹¹⁹ “[...] funcionamiento psíquico que permite al espectador ver el real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando sino por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena.”

ou cultural que a obra sugere. Apela-se para o lado da empatia, do afeto. A sua história está sendo contada e há certo respeito a isso. Mas afinal: por que a vida de alguém supostamente desconhecido seria interessante para um público? Barrientos (2014, p. 134) afirma que poucos são os temas que convencem no teatro,

[...] exceto talvez os que se encaixam nas três “formas da autobiografia cênica” que Pavis (1998, 438-439) distingue: um interesse propriamente teatral, como em *La novela de un actor*, de Philippe Caubère, em que mostra seu itinerário de ator no Théâtre du Soleil; um interesse testemunhal, sobre a enfermidade, o sexo, a violência política, etc., caso de um ator soropositivo, como em *S/N* de Teiji Furuhashi (“Dumbo Type”), de 1992, por exemplo, ou de vítimas dos regimes militares latino-americanos no teatro da pós-ditadura; ou, por fim, um interesse identitário, de tipo sexual, social, étnico, cultural, etc., como em Spalding Gray, Laurie Anderson ou Gómez-Peña. Todos os casos coincidem em *utilizar* o autobiográfico para falar de outra coisa, mais geral, que nos tange a todos, e de que o ator é só um exemplo¹²⁰.

Lembrando que a autoficção é, desde seu nascimento, geradora de discussões não apenas no campo teórico como na própria prática (CASAS, 2012), a cena contemporânea se vê invadida nos últimos anos pelo tom autoficcional. São testemunhos, documentários cênicos, utilização de recursos intermédias que promovem o resgate da memória e acentuam o caráter de real da obra e monólogos abertamente íntimos. José A. Sánchez (2007, p. 9) toma esse evento como uma necessidade, visto que

A criação cênica contemporânea não tem sido alheia à renovada necessidade de confrontação com o real que se tem manifestado em todos os âmbitos da cultura durante a [primeira década do século XX]. Essa necessidade tem dado lugar a produções cujo objeto é a representação da realidade em relatos verbais ou visuais que, não por delimitar o representável ou assumir conscientemente um determinado ponto de vista, renunciam à compreensão da complexidade¹²¹.

¹²⁰ “[...] excepto quizás los que encajan en las tres «formas de la autobiografía escénica» que distingue Pavis (1998, p. 438-439): un interés propiamente teatral, como en *La novela de un actor*, de Philippe Caubère, en que muestra su itinerario de actor en el Théâtre du Soleil; un interés testimonial, sobre la enfermedad, el sexo, la violencia política, etc., caso de un actor seropositivo, como en *S/N* de Teiji Furuhashi («Dumb Type»), de 1992, por ejemplo, o de víctimas de los regímenes militares latinoamericanos en el teatro de la posdictadura; o, por fin, un interés identitario, de tipo sexual, social, étnico, cultural, etc., como en Spalding Gray, Laurie Anderson o Gómez-Peña. Todos los casos coinciden en utilizar lo autobiográfico para hablar de otra cosa, más general, que nos atañe a todos, y de la que el actor es solo un ejemplo.”

¹²¹ “La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales que, no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista, renuncian a la comprensión de la complejidad.”

Barrientos (2014, p. 134), cuja pesquisa centra-se nas contradições do gênero, aponta já em Doubrovsky a possibilidade de um teatro autoficcional:

Há um aspecto referido por Doubrovsky (2012: 53) como justificação da autoficção que dá margem a observações de interesse sobre os limites da autobiografia cênica. Refiro-me a que, frente à autobiografia, que “é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no outono de sua vida e em um belo estilo”, a autoficção supõe uma espécie de democratização da prática autográfica, pois “não sendo por seus méritos um dos que têm direito à autobiografia, “o homem qualquer” que sou deve, para captar o leitor relutante, endossar-lhe sua vida real sob a imagem mais prestigiosa de uma existência imaginária. Os humildes, que não têm direito à história, têm direito à novela¹²².

Um segundo texto que trata da autoficção no teatro é o de Philippe Weigel (2011), “Autofictions au théâtre: le demi-masque et la plume”, que contribui por ser um dos primeiros a colocar o termo “autoficção teatral” em discussão. Escreve ele:

Da carta de Eugène Ionesco a Gabriel Marcel, em 1958, que evoca a peça de teatro *Victimes du devoir* – “esta peça é autobiográfica” – à afirmação – “Ionesco escreve a primeira autobiografia teatral” – de Roger Planchon, em 1983, diretor do espetáculo Ionesco, narrativa cênica a partir de uma colagem de cenas retiradas das duas últimas peças de Ionesco e de fragmentos de páginas autobiográficas e para quem esta forma teatral é um “sinal da renovação do teatro”, podemos constatar, por um lado, a afirmação do empreendimento autobiográfico no teatro do século XX e sua necessidade artística e, por outro lado, a utilidade – eu até arriscaria mesmo dizer: a urgência – de desembaraçar o novelo em que se misturam autobiografia, teatro, cena, veracidade, ambiguidade, ficção, considerando o conhecimento dos conceitos de autobiográfico e autoficção, atualmente mais refinado do que no começo dos anos 80 (WEIGEL, 2011, p. 15)¹²³.

¹²² “Hay un aspecto referido por Doubrovsky (2012:53) como justificación de la autoficción que da pie a observaciones de interés sobre los límites de la autobiografía escénica. Me refiero a que, frente a la autobiografía, que «es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello», la autoficción supone una especie de democratización de la práctica autográfica, pues «no siendo por sus méritos uno de los derechos-habientes de la autobiografía, ‘el hombre cualquiera’ que soy debe, para captar al lector reacio, endosarle su vida real bajo la imagen más prestigiosa de una existencia imaginaria. Los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela».”

¹²³ “De la lettre de Eugène Ionesco à Gabriel Marcel – en 1958 qui évoque la pièce de théâtre *Victimes du devoir* – « cette pièce est autobiographique » – à l’assertion – « Ionesco écrit la première autobiographique théâtrale » – de Roger Planchon en 1983, metteur en scène du spectacle Ionesco, récit scénique à partir d’un collage de scènes puisées dans les deux dernières pièces de Ionesco et de fragments de pages autobiographiques et pour qui cette forme théâtrale est un « signe du renouvellement du théâtre », nous relevons, d’une part, l’affirmation de l’entreprise autobiographique dans le théâtre du XXe siècle et sa nécessité artistique, et, d’autre part, l’utilité – je me risquerais même à dire: l’urgence – de démêler l’écheveau où s’entremêlent autobiographique, théâtre, scène, véracité, ambiguïté, fiction, eu égard à la connaissance plus fine des notions d’autobiographique et d’autofiction actuellement qu’au début des années quatrevingt.”

Sobre a peça que Weigel cita, *Victimes du devoir* (1953), Ionesco (s/d., p. 4) escreve : “Para mim, o teatro – o meu – é na maioria das vezes uma confissão; eu sou apenas confissões [...]”¹²⁴. E continua:

Eu tento projetar sobre a cena um drama interior (incompreensível para mim mesmo), dizendo, porém, que, sendo o microcosmo a imagem do macrocosmo, pode acontecer que esse mundo interior, irregular, desarticulado, seja de alguma forma o espelho ou o símbolo das contradições universais (IONESCO, s /d. p. 4)¹²⁵.

De fato, *Victimes du devoir* está repleta de elementos autobiográficos, incluindo a forte presença do pai, a obsessão pelo teatro e a presença afetiva da mãe. A tentativa do eu nessas peças, porém, não é a de confessar grandes feitos ou heroísmos até então ocultados ou de alcançar uma forma de remissão por quaisquer motivos, como é de fato os propósitos de autobiografias clássicas. Na autoficção, o jogo implica uma espécie de catarse, como bem queria Doubrovsky (2007, p. 54): contaminar o leitor, dividir com ele uma parte da sua vida, e a partir dessa parte possibilitar com que o leitor alcance uma compreensão do todo, do universal. Da própria essência de Humanidade.

Entendo, então, como autoficcional o teatro que firma um novo pacto com o leitor/espectador; um pacto que inclui o espectador em um jogo de verdade e ilusão sem vencedores. Logo, uma brincadeira. Jogo no sentido mais instintivo da palavra. Pacto ambíguo, duplo, que envolve o pacto autobiográfico e o ficcional (ALBERCA, 2007). Como já dito, dois aspectos são para Barrientos os principais obstáculos entre autobiografia e teatro: o caráter maniqueísta entre autobiografia (verdade) e ficção (invenção) e a ausência de narrador. Como a autoficção resolve o primeiro impasse, o segundo pode ser entendido de várias maneiras, como aponta Toro (2010, p. 232):

1) No texto dramático as rubricas têm a mesma função que tem o discurso do narrador em um texto narrativo. 2) Nem sempre as rubricas se limitam a meras instruções para a realização cênica, mas podem tratar os acontecimentos como feitos ficcionalmente verdadeiros [...]. 3) Às vezes, existem personagens que introduzem ou comentam a diegese desde um nível superior ou as rubricas são formuladas por um falante extradiegético e homodiegético¹²⁶.

¹²⁴ “Pour moi le théâtre – le mien – est le plus souvent une confession; je ne fais que des aveux [...]”

¹²⁵ “Je tâche de projeter sur scène un drame intérieur (incompréhensible à moi-même) me disant, toute fois, que, le microcosme étant à l’image du macrocosme, il peut arriver que ce monde intérieur, déchiqueté, désarticulé, soit en quelque sorte le miroir où le symbole des contradictions universelles.”

¹²⁶ “1) En el texto dramático las acotaciones tienen la misma función que tiene el discurso del narrador en un texto narrativo. 2) No siempre las acotaciones se limitan a meras instrucciones para la realización escénica, sino

Vera Toro chama de “*hablante*” [“falante”] a instância narrativa no drama para diferenciá-la do narrador análogo dos textos narrativos. O *hablar* destoa do *narrar*, pois possui, no próprio verbo, um caráter que envolve uma medida maior de ação. Esse falante se manifesta em vários níveis comunicativos para tentar conciliar essas duas realidades (textual e cênica). Podemos, assim, buscar uma voz narratológica na construção teatral, não da mesma maneira que em textos narrativos, mas de outro nível de enunciação. Esse mecanismo cênico propicia a um mesmo elemento autoficcional uma multiplicação dos níveis de enunciação dentro do sistema ficcional do personagem cênico. Um ator fazendo-se passar pelo dramaturgo atravessa a denegação teatral e mergulha o espectador em um jogo de espelhos, similar à ideia das bonecas russas. Caminhamos, assim, um pouco mais fundo na psicologia desse eu que fala, mas que em nenhum momento temos plena certeza de que lugar ele fala. Ou de *quem*. Claro que aqui não podemos rejeitar a figura do ator. Quando existe uma homonímia dupla, como acontece em *La ira de Narciso*, temos uma espécie de meta-autoficção, uma *mise en abyme* autoficcional, isto é, uma duplicação do eu *hablante* de Toro (2010), possibilitada por meio do metateatro.

Toro (2010, p. 237-8) classifica cinco possibilidades de “auto(r)ficção cênica”: três classes de autoficções e duas de autorficção. Não me deterei nos dois tipos de autorficções, senão para explicá-los. Os exemplos do *corpus* deste trabalho se encaixam dentre os três tipos de autoficções cênicas, e é sobre eles que me debruçarei a partir de agora.

Autoficção I

O primeiro tipo de autoficção cênica elencado por Toro (2010) define um texto dramático no qual o autor compartilha o nome ou um derivado com um personagem, interpretado por outro ator. Forma frequente no teatro contemporâneo, nela temos a autoficção dramática (enquanto literatura) em sua forma mais clara – autor que se denomina no texto ou deixa rastros de sua personalidade ou pessoa social de forma explícita para o leitor/espectador. Apesar de ser uma explícita escrita autoficcional, não será esse o tipo que

que pueden tratar los sucesos como hechos ficcionalmente verdaderos [...]. 3) A veces existen personajes que introducen o comentan la diégesis desde un nivel superior o las acotaciones son formuladas por un hablante extradiegético y homodiegético.”

causa um efeito metateatral mais intenso, como mostrarei. Temos aqui peças como *Tebas Land*, de Sergio Blanco; *Luís Antônio-Gabriela*, de Nelson Baskerville e Verônica Gentili, e *Uma igreja do medo do estranho dentro de mim* (*Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, de 2008), de Christoph Schlingensief, citada por Vera Toro. Esta última obra, ausente neste estudo, reúne vários ritos, um coro gospel e uma grande rede intertextual sincrética e intermedial: um filme do diretor quando criança filmado pelo seu pai e áudios do diretor dos dias em que passou no hospital. O tema central é um câncer que Schlingensief teve e que o fez perder parte do pulmão. Nesses dias de internação há, sobretudo, o medo da morte, mas também um silêncio que permite à peça alcançar certa liberdade e adentrar na universalidade do sofrimento.

Christoph Schlingensief faleceu em Berlim, dois anos depois, em 2010.

Autorficção (I)

Essa categoria está, em uma grande maioria de vezes, muito próxima do metateatro. São os casos nos quais há “uma breve intromissão do autor em sua obra, não necessariamente como personagem” (TORO, 2010, p. 237)¹²⁷. Por vezes, como em Luigi Pirandello e Jorge Andrade, encontramos peças nas quais um personagem dramaturgo e/ou diretor está em cena – no caso de Pirandello sendo, inclusive, nomeado em cena por um personagem em *Seis personagens à procura de um autor*. Ou ainda: peças nas quais o dramaturgo faz explícitas referências ao real, inclusive a suas obras, nas rubricas e mesmo no próprio texto, que podem ou não ser percebidas e utilizadas em uma encenação.

Muitas vezes trata-se de um procedimento incluído como metalepse, por meio da qual o autor se mostra como um autor fictício da obra. Em *Seis personagens à procura de um autor*, temos a referência ao texto *Il giuoco delle parti* de um autor chamado Pirandello, cujo segundo ato é ensaiado pela companhia. Em um segundo momento, o diretor diz:

O DIRETOR (furioso)

Ridículo! E o que você quer que eu faça, se não chega mais, da França, uma boa comédia e se somos obrigados a encenar peças de Pirandello, que só os “iniciados” entendem e que são feitas de propósito para não agradar nem aos atores nem aos críticos nem ao público? [...] (PIRANDELLO, 2003, p. 279).

¹²⁷ “[...] una breve intromisión del autor en su obra, no necesariamente como personaje.”

Entretanto, essa intrusão não transgride os níveis de comunicação ou espaço-tempo, senão são percebidas como recurso (auto)intertextual jocoso. Toro (2010, p. 244) aponta esse recurso ainda como uma pseudo-intertextualidade, visto que se cita um outro sistema enunciativo igualmente fictício. Portanto, esse tipo de autorficção é mais metateatral que autoficcional, propiciando um jogo de multiplicação dos níveis enunciativos e de espaço-tempo que criam uma estrutura especular.

Além dessas intrusões, Pirandello incluiu, na edição de 1925 da peça, um texto introdutório. Essa irrupção da voz autoral acontece aqui enquanto texto. Diferente do prólogo de *Tebas Land* ou de *La ira de Narciso*, aqui ele é, literalmente, paratextual. Assim, o terceiro vínculo autorficcional (o primeiro e o segundo estão na citação de outra peça de Pirandello e do próprio nome do dramaturgo) só é percebido pelos leitores da quarta edição (1925) da peça, e “consiste na autorrevelação indireta de Pirandello como ‘pai’ dos seis personagens” (TORO, 2010, P. 244)¹²⁸:

Há muitos anos (mas parece ser desde ontem) encontra-se a serviço da minha arte uma empregadinha muito ágil e grande conhecedora de seu trabalho. Chama-se Fantasia.

[...] Posso apenas dizer que, sem nunca ter procurado esses seis personagens que agora se veem no palco, encontrei-os diante de mim, tão reais que os podia tocar, tão vivos que lhes ouvia a respiração. Estavam ali presentes, cada qual com seu tormento secreto, unidos todos pelo elo do nascimento e do entrelaçamento de suas respectivas vicissitudes, e esperavam que os fizesse entrar no mundo da arte, compondo com suas pessoas, com suas paixões e fraquezas, um drama, um romance ou, no mínimo, uma novela. Nascidos vivos, queriam viver (PIRANDELLO, 1978, p. 325-7).

Incluído como paratexto factual, o prólogo não é lido senão como informação autobiográfica, embora seja de pouco interesse o autobiográfico do texto (TORO, 2010, p. 244)¹²⁹. Sabemos que aqui o mais interessante é a encarnação dos seis personagens que aparecem no palco, encarnação que se torna estranhamente encantadora devido ao rompimento da ilusão realista. “O jogo autorficcional consiste, pois, no encadeamento dos elementos verossímeis da história do drama com uma anedota autobiográfica do prólogo por meio do nome do autor real de ambos textos” (TORO, 2010, p. 244)¹³⁰.

¹²⁸ “Consiste en la auto-revelación indirecta de Pirandello como «padre» de los seis personajes.”

¹²⁹ “[...] aunque el «contenido» autobiográfico sea de mínimo interés [...]”.

¹³⁰ “El juego autorficcional consiste, pues, en el encadenamiento de los elementos verosímiles de la historia del drama con una anécdota autobiográfica del prólogo a través del nombre del autor real de ambos textos.”

A partir disso, podemos perceber a quebra nos seguintes níveis enunciativos:

N1: Autor real.

N2: Autor implícito.

N3: O enunciador homodiegético do prólogo (reconhecível como autor implícito = Luigi Pirandello).

N4: Diegese alegórica de “Fantasia” e os seis personagens com os quais dialogou o autor ficcionalizado (descrito no prólogo e no drama pelos seis personagens).

N5: O hablante extradiegético das rubricas de *Seis personagens à procura de um autor*.

(N6): “A realidade” da companhia que está ensaiando *Il Giuoco delle parti [Esta noite improvisa-se]* de um Pirandello (ver a homonímia abreviada): O diretor, a equipe, os atores, mas também os seis personagens. Provêm de outro status “real”, são uma alegoria da criação de um autor, mas convivem com os “atores da companhia”. É uma metalepse da enunciação horizontal e vertical entre prólogo e drama.

(N7): O falante latente do fragmento de *Esta noite improvisa-se*, criado pelo autor ficcionalizado “Pirandello” do nível 3 [...]. Além disso, o drama que a família dos seis personagens quer encarnar e que está tratando de representar, mas que é interrompido pelos atores da companhia: em realidade não se concretiza.

(N8): (Teoricamente) os personagens de *Esta noite improvisa-se* (TORO, 2010, p. 243)¹³¹.

Entretanto, como já aponte, esses níveis são multiplicados na leitura, embora os níveis da encenação e seus desdobramentos sejam tão ricos quanto.

Autoficção II

Fórmula mais encontrada no teatro moderno e contemporâneo, pois permite que o pacto autoficcional seja mais sutil, cuja leitura autoficcional só se justifica mediante paratextos ou mesmo outros textos ficcionais do autor, mais abertamente autoficcionais. O

¹³¹ “N1: Autor real. N2: Autor implícito. N3: El narrador homodiegético del prólogo (reconocible como autor implícito = Luigi Pirandello). N4: Diégesis alegórica de ‘Fantasia’ y los seis personajes con los que dialogó el autor ficcionalizado (descrito en el prólogo y en el drama por los seis personajes). N5: El hablante extradiegético de las acotaciones de *Sei personaggi in cerca d'autore*. (N6): «La realidad» de la compañía que está ensayando *Il Giuoco delle parti* de un Pirandello (véase la homonimia abreviada): El director, el personal, los actores, pero también los seis personajes. Proviene de otro estatus ‘real’, son una alegoría de la creación de un autor, pero conviven con los «attori della compagnia». Es una metalepsis de la enunciación horizontal y vertical entre prólogo y drama. (N7): El hablante latente del fragmento del *Giuoco delle parti*, creado por el autor ficcionalizado «Pirandello» del nivel 3 [...] Además, el drama que quiere encarnar la familia de los seis personajes y que está tratando de representar pero que es interrumpido por los actores de la compañía: en realidad no se lleva a cabo. (N8): (Teóricamente) los personajes del *Giuoco delle parti*.”

comparativismo, nesses últimos casos, é a base para a leitura autoficcional, que, em determinados textos, pode não acrescentar nenhuma discussão frutífera na esfera teórica.

Aqui o dramaturgo não compartilha seu nome com os personagens, mas outros traços de sua identidade tornam possível o reconhecimento apenas por parte dos leitores/espectadores, isto é, a parcela de público que conhece o traço apontado como identitário ou que percebe a ficcionalização de determinado fato ou pessoa referencial. Entretanto, em textos como as peças do chamado “Teatro para Martha Abba”, de Luigi Pirandello, muito se acrescenta às interpretações, clareando um novo caminho de leitura e recepção desses textos.

Neste caso, a ficção é primazia na construção literária e dramática, sendo que a parte autobiográfica é, por vezes, só reconhecida por um leitor mais atento ou mais familiarizado com o universo do dramaturgo. Temos aqui as peças de August Strindberg (*O Pai e Senhorita Júlia*), de Eugene O’Neill (*Longa Jornada Noite Adentro*), de Arthur Miller (*Depois da queda*), de Eugène Ionesco (*Victimes du devoir*), de Luigi Pirandello (todo seu “Teatro para Martha Alba”, como já dito), de Jorge Andrade (*A moratória, Rasto atrás e O Sumidouro*), de Caio Fernando Abreu (*Pode Ser Que Seja Só o Leiteiro Lá Fora, Zona contaminada e O homem e a mancha*) e tantos outros que, ocultos pela ficção, criam personagens a partir de experiências reais, protegendo sua privacidade com nomes e situações.

Poderia incluir aqui todas as peças em que, mesmo em níveis diferentes, tocassem o autobiográfico. Inclusive aquelas que escondem por trás não de uma máscara apenas, mas de todo um disfarce sua verdadeira face, o verdadeiro nome. Grosso modo, poderíamos abordar restritamente no teatro o que Gasparini mostrou ser próprio da ficção: o uso de elementos iniciais autobiográficos, mesmo que esses se percam na obra para nunca mais serem alcançados nem mesmo pelos seus autores. Fatos que se perderam na memória, em algum canto qualquer da lembrança. Entretanto, percebo que isso não soaria interessante nem frutífero. Nada nos diz a afirmação que toda a ficção é, larga medida, autobiográfica. O interessante no teatro é sempre o choque, o confronto, *ágon*. Interessa-nos, portanto, mais a questão: que efeito na ficção tem essa origem autobiográfica?

Em peças dessa categoria, não encontramos muitas vezes algum fato autobiográfico do dramaturgo, mas sim uma atmosfera que lhe é familiar, o que permite que ele descubra e redescubra determinado fato em diferentes obras de diferentes maneiras, como

percebemos em Jorge Andrade. Mas essas peças nos negam o nome. Não nos diz o nome que queremos ouvir. Diz outro, que sabemos não ser verdadeiro. Sabemos ser de um personagem.

Por outro lado, sabemos de alguma forma que também é *ele*: o autor. Por empatia, por desconfiança, pelo desejo de descobrir a verdade. Pelo prazer da confissão. Sabemos que na história do Capitão e de Bertha temos a história de um homem que sente menos homem quando lhe é tirada a paternidade, quando ele percebe o sexo oposto avançar contra ele. Mas só sabemos disso por uma empatia que nos faz quase cometer um crime para boa parte dos teóricos da literatura do século XX: recorreremos à biografia, inevitavelmente. A personagem nada nos diz. Sabemos por um movimento de *não saber*, mas de desconfiar por meio dessa empatia, a mesma empatia que nos aproxima da ficção: de Quixote quando ele descobre sua própria farsa, que nos permite ver Vladimir e Estragon como espelhos de nós mesmos, que nos faz sentir com Fernando Pessoa. Existe algo inerente aos três gêneros – isto é, à Literatura – que não podemos explicar com conceitos, senão por sensações, por experiências. Gostos, cheiros, gestos. Catarse, epifania, consciência. É o que faz de algo comum a todos, a linguagem, a Poesia. Aquilo que não se explica por teoria, mas que, sabemos, está ali desde Édipo, desde sempre, desde o primeiro poeta, autobiográfico ou não. Aquele elemento humano que só um eu pode conhecer.

Apesar de já ter analisado brevemente nos capítulos anteriores as peças *O pai*, de August Strindberg, e *Rastro atrás*, de Jorge Andrade, ambos exemplos deste tipo de autoficção cênica, gostaria de citar um espetáculo contemporâneo que, ciente dessa imersão de um eu na dramaturgia contemporânea, emprega-a enquanto ferramenta estrutural a fim de causar um efeito na cena. Refiro-me ao espetáculo *OVO*¹³², do dramaturgo londrinense Renato Forin Jr. O texto apresenta dois personagens, Édipo e Electra, irmãos consanguíneos, no momento em que Electra vem para o espaço no qual Édipo se exila para dar-lhe uma notícia. O personagem Édipo instaura o metateatro e rompe com a ilusão já no início:

ÉDIPO: Boa noite.

Talvez haja silêncio.

ÉDIPO: Pode responder, pessoal. Aqui não tem quarta parede. Boa noite.

Vocês devem estar se perguntando como a gente começa. E eu pergunto: Como a gente começa uma peça que fala sobre o fim? (FORIN JR., 2015, p. 4).

¹³² Espetáculo de 2016 da Companhia Agon Teatro, com direção de Renato Forin Jr., que também assina o texto e a atuação, junto de Danieli Pereira. Com orientação cênica de Márcio Abreu (da Cia. Brasileira de Teatro), o texto mistura elementos da tragédia clássica grega em uma forma contemporânea de costurar histórias.

Encontramos Édipo no exato instante anterior à chegada da irmã e o anúncio da morte, estando, ambos os personagens, cientes de todo o processo. Logo, possuem a consciência de serem só personagens e atores encenando-os naquele momento. Devido a isso, o risco da manipulação da plateia é frequente.

Ao situar-se, Édipo situa também o tempo no qual o momento cênico vai se prender: “ÉDIPO: Quando esta porta do escritório abriu lentamente naquela tarde cinzenta, eu não sabia que, em poucas horas, a minha mãe estaria morta. E o destino calaria a primeira voz que eu ouvi – não sei se fora, não sei se dentro do ventre” (FORIN JR., 2015, p. 4).

O texto, que vacila nos caminhos do épico e do lírico, evidenciando uma forma textual híbrida e intertextual, não tem nada de autoficcional, a não ser o eu que o personagem masculino diz pela boca do ator e eu o que a personagem feminina diz pela boca da atriz por serem tão pungentes de emoção que comovem e ampliam o personagem por meio de um eu igualmente ficcional, mas que está mergulhado em *eus*. Porque a história que os dois personagens contam, Édipo nos diz, “termina pelo fim, como toda história que começa – a minha, a sua, a de cada um” (FORIN JR., 2015, p. 4). Tal recurso é enfatizado, de fato, na metade do primeiro ato, estando Édipo “suspenso pelo vento, vagando no oco da ausência da minha mãe. Isso desde aquela tarde cinzenta em que minha irmã cruzou a porta do escritório” (FORIN JR., 2015, p. 7). Temos, entre todas as rupturas de espaço e tempo que a peça apresenta desde o princípio, uma ruptura radical no processo ficcional: o personagem finge um ataque de nervosismo e simula uma queda de pressão (?). Em seguida, o texto indica simplesmente: “(*Improvisos: a liberdade*)”. E o personagem (des)simula:

ÉDIPO: De vez em quando eu me pergunto porque a gente faz teatro. Aqui, neste espaço, não seria a oportunidade de fazer tudo diferente? Eu sou dramaturgo dessa peça e, às vezes, eu tenho vontade fazer tudo diferente daquilo que a gente ensaiou durante meses. (*Improvisos: a liberdade*) E se, só hoje, a gente fizer tudo diferente? E se eu disser que, na apresentação de hoje, eu quero salvar a vida da minha mãe?

ELECTRA: Nós inventaremos, daqui a alguns instantes, feito atores que somos, um teatro do passado. E constataremos que a vida tem sido um drama escrito por vontades que moram nas sombras (FORIN JR., 2015, p. 7).

Aqui temos a ruptura do lirismo como justificando o transbordamento desse eu que inclusive simula uma identidade não ficcional na cena, ampliando o jogo de ilusão e de dúvida recorrendo a um discurso, a priori, real. Tal jogo cênico – pois no texto o efeito é outro,

como se vê – só é percebido pelo espectador atento que reassiste ao espetáculo e percebe, pela reprodução do “ataque”, sua falsidade e metateatralidade¹³³.

Além disso, embora o personagem Édipo diga nesse momento de consciência: “Eu sou dramaturgo dessa peça”, ele evoca uma confessionalidade que é falsa, que parece ser autoficcional, mas que, no ótimo desempenho dos atores, adentra em uma outra categoria de representação, uma simulação de um eu que, externamente, é muito próximo de um eu verdadeiro, mas que o ator sabe (e só ele) no momento inédito da representação. Só ele sabe que o ataque é falso, apenas uma porta para o golpe mais violento de metateatro que a peça desfere: nós, espectadores, também temos sede de saber desse outro eu que não é o nosso, e qualquer movimento que nos permita pensar nesse eu será sempre sedutor. Porém, o palco em *OVO* é marcado de forma precisa, como se nos lembrasse sempre a fala de Electra, que voa na cena como a leve voz da razão que, por tanto saber, quase soa melancólica: “Nós inventaremos, daqui a alguns instantes, feito atores que somos, um teatro do passado”. Logo, são atores que inventam um passado de forma tão poética e representam isso de forma tão sincera que nós, espectadores, facilmente caímos no seu jogo.

Desta forma, levando o espectador por esse caminho, Édipo, mais utópico que a realista Electra, promete: “Com o teatro, a gente zomba do despotismo do tempo. Eu transmuto aqui no palco o que a existência me entrega como veredito. Nós vamos voltar à tarde cinzenta e, no espetáculo de hoje, eu vou salvar a vida da minha mãe” (FORIN JR., 2015, p. 7). Assim, o mito, tanto de Édipo quanto o de Electra, são revistos. A morte do(s) pai(s) e da mãe se apresenta como veredicto, fatalidade, oráculo que, ao revelar o futuro, mergulha o homem na escuridão paranoica do esperar. O Édipo de Renato Forin Jr. tem a mesma vontade de mudar o destino que aquele de Sófocles, porém agora ele sabe que é um personagem, e por meio disso ele “zomba do despotismo do tempo”. Voltando, então, ao dia da morte da mãe, Édipo nos promete seu salvamento ali, no ambiente cênico. É o personagem que sabe que é personagem

¹³³ Aproveitando a discussão, cito uma montagem do ator Cacá Carvalho no Centro Cultural São Paulo da Trilogia Pirandelliana, entre os dias 17 de janeiro e 9 de fevereiro de 2014, sob direção de Roberta Bacci. Nela, o ator representou *O Homem com a Flor na Boca*, *A Poltrona Escura* e *umnenhumcemmil*. As peças eram apresentadas nas sextas, sábados e domingos, uma em cada dia. Em um deles, creio que na montagem de *umnenhumcemmil*, mas não posso afirmar com certeza, Cacá Carvalho executou uma ação semelhante, esquecendo o texto por alguns instantes. O semblante do ator durante o “branco” era visivelmente teatral e real, a junção das duas coisas como se fosse uma quimera no palco. Nunca busquei o texto da peça para saber se foi um movimento real ou não. Apagaria, talvez, aquele semblante dele naquele momento que ficou decorado na memória.

falando, aquele que acabou de nos enganar com o seu corpo. Não salvará a mãe da morte em si, mas simbolicamente na representação cênica, como se salvasse a mãe o pai imaginário de todo Édipo que veio depois daquele que saiu do ventre de Jocasta.

Autorficção (II)

Categoria muito pouco encontrada. Até o momento da escrita desta tese, não encontrei, em leitura ou espetáculo, alguma obra que se encaixasse aqui como exemplo na dramaturgia brasileira – mas isso pode ser um equívoco. Os dramaturgos que mais se aproximam são Luigi Pirandello no teatro moderno e José Luís Alonso no teatro contemporâneo, ambos analisados por Vera Toro (2010).

Segundo a pesquisadora, nesse caso temos o nome do autor e/ou de suas obras meramente citados pela voz extradiegética heterodiegética (rubricas), sem impacto metateatral na cena (a não ser, por exemplo, por escolhas referentes ao processo de montagem do texto: o cenário pode apresentar uma fotografia do dramaturgo, por exemplo). Toro (2010, p. 238) considera esse tipo teoricamente possível, mas de difícil exemplificação.

Autoficção III

Essa categoria vem se tornando mais frequente, tanto no Brasil como na América Latina e Europa. Se não fosse pela natureza ficcional do teatro e de seu aspecto físico, como já mostrado, as peças aqui inseridas seriam claras autobiografias dramáticas, visto que aqui temos o homônimo firmado entre dramaturgo, ator e personagem. Entretanto, os níveis dessa “verdade aparente” serão relativos em cada texto. Enquanto alguns se abrem como sessões de psicanálise, outros serão evidentemente metateatrais, ou seja, plantarão a todo momento a dúvida relembrando o seu caráter ficcional.

Além disso, o dramaturgo não necessariamente precisa estar no centro da ação. Ele pode se situar como narrador personificado, separado de um fundo dramático cuja ilusão está mimeticamente intacta em uma *mise en abyme*, como acontece em *Álbum de família*, de José Luis Alonso dos Santos, e *Melancolia y manifestaciones*, de Lola Arias. Nesses casos, temos um distanciamento maior da cena representada, colocada no palco como objeto

analisado e representado, e não como sujeito representando. Tais mecanismos reforçam o caráter metateatral desse recurso, pois no “liga-desliga” da ilusão qualquer resistência de uma quarta parede soa de modo crítico.

Alguns desses casos são os monólogos frequentemente encontrados durante toda década de 1980 e 1990, na América Latina, devido particularmente a traumas relacionados às ditaduras latino-americanas e à epidemia do HIV. Beatriz Trastoy (2006) chama a esses espetáculos de “teatro autobiográfico”, embora aproximem-se desse conceito devido ao afastamento autêntico de uma ficção no gênero dramático. Talvez, como acontece com Pavis (2008), o verbete “teatro autobiográfico” se aproxime de uma tradução não equivalente do conceito de *autoperformance* na edição francesa do *Dicionário de Teatro*. De qualquer forma, o gênero “teatro autobiográfico” parece ser paradoxal por excelência para Trastoy (2002, p. 159), pois coloca em contraste a ficção da cena e a credulidade que impede, ou ao menos atrapalha, uma total ilusão e/ou denegação teatral.

Posto isso, os exemplos de que trarei não têm a obrigação da verdade, mesmo que afirmem que sim. Ou seja: o terreno é demasiado irregular e movediço para que a pisada seja tão segura. Não são, portanto, textos autobiográficos. A característica autoficcional por excelência é a ambiguidade do discurso e sua potencialidade cênica metateatral, como se verá daqui em diante.

Luís Antônio-Gabriela, de Nelson Baskerville e Verônica Gentilin

“Eu minto, mas minha voz não mente
Minha voz soa exatamente
De onde, no corpo da alma de uma pessoa,
se produz a palavra ‘eu’”
(Caetano Veloso).

Duas frases são especulares no texto de Nelson Baskerville e Verônica Gentilin: “Eu não soube nascer”, frase dita pelo personagem Bolinho, apelido do próprio Nelson; e “Eu nasci num corpo errado”, dita pelo personagem-título, irmão de Nelson. Essas frases ecoam juntas até um ponto de encontro entre os dois irmãos de mães diferentes: o pai. A figura de Pascoal cresce na peça a medida em que é diminuída, enquanto a de Luís Antônio, depois chamado Gabriela, cresce ao ser diminuído, como herói trágico que encontra a salvação na aniquilação.

O espetáculo de 2011, uma montagem conjunta dos dois autores já citados e a Cia. Mungunzá de Teatro de São Paulo, ganhou inúmeros prêmios teatrais no Brasil e elogios da crítica. O programa da peça anuncia uma breve sinopse com fotografias e a natureza da história: trata-se de um documentário cênico da história de Luís Antônio, irmão homossexual de Nelson Baskerville, que sai de Santos (para “alívio” de todos) e vai para a Espanha, onde assume o nome de Gabriela. Lá vive sem contato com a família até sua morte, em 2006, em decorrência do HIV.

O programa da peça afirma tratar-se de um documentário cênico. A definição é um pouco ambígua, já que se enquadra em uma das várias formas de ligação entre o real e o teatro, como já visto. A presença de *Luís Antônio-Gabriela* aqui não indica que eu esteja desconsiderando isso. Ele é, em partes, o que descrevi até aqui: um discurso datado, com determinado contexto social e político, que espera denunciar uma situação. O mesmo acontece em *BR-Trans*. Mas há uma parte desses espetáculos que escapa mesmo da esfera social ou objetiva. É uma parte íntima, não preocupada com questões estéticas, que quer apenas contar um segredo, uma história, justificar os fatos. Não espera absolvição nem aceitação. Apenas entendimento. Sensível, empático, fraterno.

É essa parte que pretendo abordar.

Temos no palco os seguintes personagens: Bolinho (Nelson), Bolota (Luís Antônio), Pascoal (o Pai), a Irmã (Tina/Maria Cristina), a Madrasta (Dora) e Serginho, amigo de Bolota. O metateatro é, em si, uma constante no espetáculo, cuja primeira cena apresenta os atores e os papéis que representarão: “**VERÔNICA** – Boa noite. Meu nome é Verônica e eu vou fazer o Nelson, último filho do casal Gladys e Pascoal e diretor deste espetáculo. Minha mãe morreu no dia em que eu nasci, e fui criado pela minha madrasta. [...] O meu apelido é Bolinho” (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, n.p.). Rompe-se desde o início a quarta parede, evidenciando não apenas que o teatro é arte manipulada naquele *aqui-agora*, mas também o desejo de partilha: a apresentação inicial demonstra certa preocupação com a recepção, pois direciona a leitura da peça para a confissão, a memória, embora tudo em cena lembre os espectadores que estão em um teatro. Firma-se um pacto ambíguo, isto é, os personagens pedem que acreditemos nas suas sinceras mentiras.

A apresentação individual de cada personagem também evidencia o simulacro ao mesmo tempo que parece ironizar a denegação teatral. A disjunção, por exemplo, entre o sexo da atriz que faz Nelson abre espaço para a ficção se instaurar, forçando-a, diferente do que ocorreria no cinema, por exemplo, cuja fragilidade da relação pactual entre autor e receptor impede qualquer vacilo – salvo exemplos de cinema experimental, como projeto Dogma e filmes como *Dogville* ou outras produções comerciais que quebram a “quarta parede”. Note-se que a atriz que faz Nelson é Verônica Gentilin, coautora da peça. Assim, ela assume em palco a sua identidade real e sua identidade cênica, Nelson, “diretor deste espetáculo”, ao mesmo tempo que, metateatralmente, assume sua consciência dramática, isto é, sabe-se ser personagem, afirma ter consciência de ser manipulada, de ser uma personagem movida pela força e pela mente de um dramaturgo, de um diretor. Desta forma, as instâncias nominais do sujeito da enunciação, que é o mesmo do enunciado, constituem o homonimato entre as partes Autor = Personagem. Embora não seja Nelson o ator, ele se faz presente dessa e de outras formas, como se verá.

Ainda sob esse mecanismo textual e cênico, ele instaura certo distanciamento, que será, posteriormente, intensificado pelo recurso épico, a fim de que o espectador faça como fez o próprio Nelson: um exame da pessoa de Luís Antônio que aponte não para uma condenação ou uma absolvição, mas para um entendimento, uma compreensão.

O mesmo acontece com o personagem de Luís Antônio: “**MARCOS** – Eu sou o filho mais velho. Boa noite, meu nome é Marcos. Eu vou fazer o Luís Antônio que nasceu em 1953 e morreu em 2006 e ficou conhecido com o nome de Gabriela” (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, n.p.). A consciência, inclusive da morte, abre caminho para um bonito pensamento acerca desse personagem: ele sabe que vai morrer ao final, o que o torna mais heroico do que qualquer outro personagem que vai entrar em cena. A comoção toda do espetáculo será direcionada a Luís Antônio, o que realmente faz do espetáculo uma cena poética, um quadro bem pintado, no qual você vê algo desfocado que sabe significar algo além do concreto que mimetiza, algo mais metafísico, mais indescritível. Luís Antônio é personagem ambíguo: várias possibilidades de leituras de um único Luís Antônio: aquele nascido em 1953 em Santos, que faleceu em 2006, em Bilbao, Espanha, cidade, vale lembrar, considerada a capital de uma nação que não se crê espanhola. Trata-se de um entre-lugar, uma quase língua, uma quase cultura, uma quase pátria. Uma cidade mestiça, híbrida. Como Luís Antônio. Como Gabriela. Ela, que muito lutou por sua cidadania, “morreu em dezembro de 2006, e, em fevereiro de 2007, foi publicada sua cidadania espanhola” (BASKERVILLE, 2012, p. 222).

No espetáculo, o efeito de real é reforçado por projeções visuais ao longo da peça, como cenas de conversas entre Nelson e a Cia. Mugunzá, mostrando a gênese do espetáculo, e fotos da infância e da vida adulta dos envolvidos. Logo, essas projeções são um tipo de “fonte que se configura num testemunho registrado diretamente da realidade” (SOLER, 2008, p. 36). Entretanto, em nenhum momento o espectador se sente à vontade para crer totalmente, seja por elementos óbvios (não é a pessoa do Nelson que conta, mas uma atriz que o representa e que pode facilmente falsear o discurso), seja por elementos cênicos que são expostos. A história pode ser verdadeira, mas está em um espaço ficcional, ilusório, fantasioso. O espectador não pode, e não deve, esquecer em nenhum momento que está diante do palco e que, “no espetáculo teatral, como no texto de ficção, espaço e tempo são ilusórios, na cena e no romance tudo remete ao imaginário” (KLINGER, 2012, p. 51). No teatro, quanto mais real a ilusão aparenta ser, mais ficcional ela será.

As projeções também reforçarão o contexto sócio-político dos anos da infância de Nelson e Luís Antônio: Artur da Costa e Silva (presidente entre março de 1967 e agosto de 1969) é citado no texto e Emílio Garrastazu Médici (presidente entre outubro de

1969 e março de 1974) aparece no telão em uma das projeções. Logo, estamos em plena ditadura¹³⁴, macro-cosmo que será minimizado naquela casa com nove crianças.

VERÔNICA – Estamos em 1968, sob o comando do general presidente Artur da Costa e Silva, que no dia 11 de dezembro decretou o ato institucional número 5, o famoso AI 5. Aquele lá que significou em âmbito nacional a suspensão de todos os direitos constitucionais. Na minha casa não se falava em política, muito menos em tortura. Não precisava falar. A gente vivia a tortura lá dentro. Meu pai era o general e nós éramos os comunistas (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 11).

Figura 15: Cena de *Luís Antônio-Gabriela* com projeção da fotografia do ex-presidente Emílio G. Médici



Fonte: Divulgação

Aqui temos um exemplo explícito de como a vida de um sujeito pode representar a vida de um coletivo. O fundo político é tocado apenas nesse momento, mas será impossível desvincular a figura do pai, autoritária, cuja doutrina afirma ser possível corrigir o “desvio” sexual de Luís Antônio com surras frequentes. Mas não apenas Luís Antônio apanha – sem dúvida alguma ele apanha mais –, mas Nelson Baskerville apanha por ser o filho, para ser educado, não para ser consertado, mas corrigido. Resumindo, a figura do pai pesa

¹³⁴ Na publicação que servirá de base para a análise, assim como o espetáculo, Nelson Baskerville (2015, p. 148) afirma que Bolota foi perseguida por militares que buscavam informações referentes ao tráfico internacional no Brasil. Nas sessões de tortura, Luís Antônio/Gabriela perdeu todos os dentes. Ele já era viciado em cocaína nessa época e era alvo fácil na suspeita dos militares.

enquanto autoridade sobre toda a família, e isso se nota com clareza na cena 6, que acontece dentro da Rural¹³⁵.

Cena 5 / Rural

(letreiro)

Uma perua rural Willys Estacionada na garagem

Eles brigaram de novo

As brigas são aos domingos

Quando todos estão em casa

Meu pai contra minha mãe

– Ela não é sua mãe!

Meu pai contra a minha madrasta

Os filhos dela contra os filhos dele

Uma Coca “família” voa

O filho dela grita

– Eu vou chamar a polícia

Vizinhos na porta

Meu pai manda a gente fazer as malas

– Vamos embora desse inferno

Tenho medo

– Fez sua mala, Nelsinho

– Fiz, sim, senhor

Ele abre a mala

– Uma Lanterna

– Pra que isso?

– Pra onde a gente vai não é escuro?

(um tapa)

Meu pai entra no quarto com a minha madrasta

Eles gritam

Eles choram

Eles gemem

Meu pai não volta mais

(tempo)

E a gente um a um vai deixando a rural

Até o próximo domingo (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 39-40, grifo meu).

Sublinho as frases que são ditas por atores. As outras todas são colocadas no letreiro. Essa cena finaliza uma sequência difícil tanto para o palco como para o público: Gledys acabou de morrer no parto e já é um lençol branco no palco. Enquanto ela morria, fotografias de Nelson Baskerville adulto são projetadas no telão maior, ao fundo. Em seguida, Verônica se aproxima de uma câmera situada ao lado esquerdo do palco e começa a encher bexigas, cada uma com uma palavra: EU. NÃO. SOUBE. NASCER. MÃE.

¹³⁵ Automóvel utilitário produzido no Brasil pela Willys Overland ao longo das décadas de 1960 a 1970, quando passou a ser produzido pela Ford.

Figura 16: Cena na rural de *Luís Antônio-Gabriela* (2011)



Fonte: Divulgação

O fato de não se emitir verbalmente essa frase permite com que ela seja recebida com certo efeito de latência, lentamente, como se doesse. Talvez ainda doa. E logo depois da última bexiga voar (ela é a única que não é amarrada com um pequeno nó), temos a cena da rural. O uso do letreiro, assim como as imagens de Nelson e as bexigas-verbais, permite o distanciamento. Todos os atores estão simulando estar na rural. A música é executada ao vivo. Luís Antônio segura um arcodeão que emite um som triste, pesado. Uma das irmãs dedilha um banjo, igualmente triste. Temos o palco escuro, salvo pelo lençol branco que tem seu coração iluminado. Verônica/Bolota segura a mala, de onde tirará a lanterna. A lanterna, acesa na fala de Nelson “Para onde a gente vai não é escuro?”, é a única luz no palco quando, na indicação “(um tapa)”, inicia a discussão entre a Madrasta e o Pai: “São os seus filhos, não os meus filhos!”. Às crianças, resta gritar juntas: “Para, mãe!”, “Para, pai!”.

A cena e o texto se esforçam para configurar Nelson e Luís Antônio como dois irmãos com uma estranha ligação, como se fossem uma espécie de duplo um do outro. São meio-irmãos. Brincam juntos, dormem no mesmo quarto, são irmãos e são criados pela mesma mulher, que não é mãe de nenhum deles. Como Nelson, Luís Antônio não conheceu a mãe. Um

dia, Pascoal, seu pai, chegou em casa com um bebê e disse para sua segunda esposa que havia adotado aquele menino. Ela então, que já era mãe de três, se tornou madrastra de outros seis filhos. Nelson, porém, tem a vantagem de ser um filho legítimo, não um bastardo. Assim, ele recebe além das surras, certa afetividade do pai, o que Luís Antônio não conheceu. E ambos mantêm um segredo que irá se transformar em repulsa para Nelson na sua maturidade: uma experiência sexual na infância.

LUÍS ANTÔNIO (MARCOS) – Vamos fazer troca-troca?

NELSON (VERÔNICA) – Vamos.

MARCOS – Então vem cá...

VERÔNICA – E ele me levou para um vão que existia entre o armário e a porta do quarto dos meninos. Quando a porta abria fazia uma cabaninha.

(tempo)

MARCOS – Vai.

VERÔNICA – Espera.

MARCOS – O que é que cê tá fazendo?

VERÔNICA – Eu não consigo.

MARCOS – Vou abaixar.

MARCOS – Vai.

VERÔNICA – Tô indo.

MARCOS – Vai logo que pode aparecer alguém.

VERÔNICA – Pronto.

MARCOS – Tá gostoso?

VERÔNICA – Não sei.

MARCOS – Então deixa eu.

VERÔNICA – Tá.

(tempo)

VERÔNICA – Ai.

(tempo)

VERÔNICA – Ai.

MARCOS – Fica quieto.

VERÔNICA – Dói.

MARCOS – Mas fica quieto.

VERÔNICA – Sai.

MARCOS – Tá gostoso?

VERÔNICA – Saaai.

MARCOS – Só mais um poquinho.

(tempo)

MARCOS – Se você ficar quietinho eu vou te mostrar uma coisa.

VERÔNICA – O quê?

MARCOS – Você já viu homem soltar leite?

(BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 7-9).

Toda a cena acontece no dito vão, longe dos olhares do público. Uma câmera registra imagens do rosto de Verônica/Nelson, que são projetadas nas telas. Aqui repito uma

observação de Óscar Cornago (2009) sobre o uso de mídias de gravação, que complementa minha leitura dessa cena:

A câmera converte o falante em testemunha de sua própria vida. Ela é convidada a desenvolver um relato em primeira pessoa, que não é somente uma primeira pessoa gramatical, mas também física. Frente à *webcam*, uma câmera próxima, quase familiar, o falante se vê transformado em sua própria intimidade em um *eu-atuo* cuja verdade resulta construída em forma de relato, não somente verbal, mas também físico, o relato da experiência quando esta ainda não foi contada, a experiência que fica escrita no corpo, em uma atitude, um modo de atuar, de mover-se, de olhar o outro, de estar frente à câmera. Esses traços físicos são os que convertem a testemunha em uma joia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva, a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apoia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou (CORNAGO, 2009, p. 101).

A música colabora para o efeito de distanciamento e subjetividade. Luís Antônio, por falta de entendimento do que acontecia com seu corpo, começa a molestar (é essa a palavra usada no texto de Baskerville, porém talvez seja melhor “experimental”) outras crianças, quando ele mesmo era uma criança crescida. A peça se desenrola marcando essa solidão infantil em Luís Antônio, mesmo depois, já como Gabriela. A leitura de cartas dará a voz e permitirá a comunicação simbólica entre ele, já na Espanha, e a família no Brasil. Essas cartas, na encenação, não são mostradas nem lidas, senão declamadas.

E então Luís Antônio foi se tornando “um problema” para os demais. Cada vez mais afeminado, cada vez mais conhecido na cidade de Santos, cada vez sendo preso com mais frequência.

IRMÃ (SANDRA) – Ele fazia programas no cais do porto, nas rodovias. Foi preso algumas vezes ainda adolescente.... Pré-adolescente ele foi preso, bateram muito nele, a gente era obrigado a levantar de madrugada, era obrigado a buscar ele na delegacia porque ele era criança ainda. E antigamente as pessoas achavam que se corrigia a homossexualidade ou a transexualidade com surra, né! Era uma maneira de se corrigir aquilo. Era um defeito, era uma opinião ou alguma coisa assim, que tinha que ser mudada. Era sem-vergonhice e tinha que ser mudada. Então o Tônio apanhava muito, muito, muito, para ser corrigido. E isso foi só agravando todo o estado dele (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, n.p.).

As surras, cada vez mais frequentes, eram acompanhadas pelo verdadeiro motivo naquela “correção”: **PASCOAL (LUCAS)** – Seu pederasta, seu bichinha de merda! Eu te criei pra ser homem e não uma menininha!” (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, n.p.).

IRMÃ (SANDRA) – [...] Só que o Tônio nunca demonstrou nenhuma mágoa pelo meu pai. Em 68 ele saiu de casa. Nós, para nós foi um alívio, quando ele foi embora foi um alívio muito grande, porque já haviam muitos conflitos naquela família, e ele era um a mais, para nós foi um conflito a menos, um incômodo a menos, e eu tinha pena dele, mas ao mesmo tempo eu também não gostava daquela situação, então para nós foi... para nós foi um alívio quando ele foi embora e nós não queríamos muito saber, assim, se tava dando certo, se não tava. Nós não nos incomodamos muito, somente meu pai que ficou preocupado (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 15).

Em 1984, o pai morre enquanto dormia. Luís Antônio é procurado pela irmã para assinar alguns documentos. Quatro anos depois, vai pra Espanha, já sendo Gabriela.

Foram quase vinte anos sem alguém procurar saber o que houve com Gabriela.

Em *Luís Antônio-Gabriela* temos um cenário montável: os atores (com a ajuda de um “contrarregra”) manipulam o cenário – cadeiras, balcões, mesas, macas e câmeras – a fim de evidenciar a máquina cênica. Desnecessário dizer que essa exposição dos “truques cênicos” seja um mecanismo metateatral, mas não me prenderei a eles por serem demasiado evidentes. A peça apresenta outros recursos metateatrais que soam mais interessantes e mais sutis, como a cena em que, depois de quebrar uma cadeira, Bolota apanha a pior surra que alguém levou naquela casa depois de Luís Antônio. Para forçar o pai a parar os golpes, Nelsinho se fingiu de morto, de desacordado. O pai, desesperado, pede por favor que o filho acorde, se levante, e promete nunca mais bater. Bolinho mostra como fingiu para fugir, como a manipulação da realidade por meio da teatralidade e simulação ocorre mesmo na vida cotidiana. Busca-se assim evidenciar a máxima do metateatro: assim como o teatro, a vida é sonho, é ficção, é fingimento. A cena mescla elementos épicos (quem a narra é Nelsinho, que finge o desmaio) e representação mimética: ao lado do filho que narra a cena, o pai parece um fantasma em outro tempo, sozinho, gritando desesperado para o filho desacordado. Essa mescla é utilizada com frequência: na cena dentro da Rural, do abuso atrás do vão da porta, do encontro entre a irmã e Gabriela em Bilbao. O épico transita entre a representação que, apesar de inverossímil, mantém seu caráter metateatral, ou seja, mesmo em cenas nas quais a ficcionalidade teatral fica explícita, temos a representação. Gostaria de usar uma cena para exemplificar isso a que me refiro.

Na cena 8, chamada de “Surra de Vara I”, o pai pede: “Nelsinho, coloca a música para o papai”. E começa a tocar *Torna Piccina Mia*, de C.A. Bixio, na voz de Beniamino

Gigli, canção preferida de Pascoal. Apesar das surras constantes, ninguém enfrentava Pascoal. Ele dizia que quando um filho voltasse para ele um tapa ou um murro, ele o mataria e depois daria um tiro na própria boca. O medo de ser Édipo é um fantasma calado na boca de cada filho. “Havia um medo generalizado de que, em algum dia, a profecia se concretizasse” (BASKERVILLE, 2012, p. 125).

Na cena, o ator que faz o pai pede a Bolinho que toque a música novamente. *Torna Piccina Mia* invade o espaço. Um enorme rolo de papel, onde se lê “PEDERASTA”, desce do urdimento e duas atrizes batem no papel com varas de pescar. O barulho é ensurdecedor. Bolota, de dentro de uma bacia, chora, grita, expelindo sangue pela boca. O sangue vem de uma garrafinha de groselha que ele vai tomando enquanto apanha. Mas, na cena, ninguém toca nele. Bolinho debate-se no chão, tentando desvencilhar-se de um enorme plástico. O pai dubla Beniamino sobre um baú móvel, usando, também, uma vara de pescar como microfone. Panos vermelhos são jogados sobre as caixas de luzes frias, inundando todo o cenário de vermelho. Maria limpa o sangue de groselha do avental de plástico transparente de Bolota (BASKERVILLE, 2012, p. 126).

A vara, instrumento de pescar, simboliza com a música o momento da surra. Sempre que ela tocar, o espectador sabe que teremos o pai em atrito físico com algum filho. Nessa cena, não sabemos porque Bolota apanha. Talvez por causa de um episódio que se conhece pelo livro publicado por Nelson sobre o processo da cena em *Luís Antônio...*

Um dia, um homem toca a campainha, e ele grita com Pascoal para que mantenha seu filho pederasta longe do filho dele: “Seu filho deu pro meu filho”, ele grita.

– Bolinho, chama teu irmão.

– Tônio, papai tá chamando!

E ele respondeu, rindo:

– Bravo?

– Hum-hum.

– Ih, lá vou eu apanhar de novo!

O que mais surpreendia em Bolota é que ele parecia ter uma compreensão maior de tudo aquilo. Sabia que não poderia fazer nada quanto à sua condição. Não era escolha. Não era opção. Era ele. Erro divino. Sabia que ninguém, além dele mesmo, o compreenderia e que isso custaria caro. Ele apanhava como alguém que vai até ali passear e já volta. Porque ele ria, mesmo depois de levar a maior surra (BASKERVILLE, 2012, p. 62).

Depois, Bolinho pergunta para o irmão se era verdade, se ele havia feito aquilo. Bolota fala então que o garoto era lindo, e mesmo estando no banheiro sujo do colégio estadual, a cena era diferente do que contaram. “Eu gosto de você”, ele disse a Luís Antônio.

E o puxara para o banheiro. Lá, passara a mão pelos cabelos de Tônio, dizendo que ele era bonito, que não se parecia com os outros meninos da escola. E, bem lentamente, como se o rápido tempo do recreio não importasse, abriu os botões dos seus shorts de flanela azul-marinho e levou as mãos de Bolota ao seu pênis. Acariciando o rosto dele, fizera-o se ajoelhar e conduziu sua boca até a abertura dos shorts, sempre repetindo:

– Gosto de você, gosto de você, gosto de você.

E Tônio ia ficando cada vez mais derretido. Então, o menino pediu-lhe para abaixar os dois shorts. Os do garoto e os dele. Tônio se abaixou e se virou de costas para ele, que disse:

– Não. Eu quero você atrás de mim.

Tônio riu, abraçou bem forte o garoto e, lá de trás, disse:

– Fica pra sempre comigo (BASKERVILLE, 2012, p. 63).

Mas alguém, e não sabiam quem, viu os dois no banheiro e saiu correndo. O menino, com medo, contou uma história diferente. Tônio jamais iria desmentir o menino que amava. “Filho viado é uma desgraça. Tira essa peste de perto do meu”, repetiu o pai do menino, que ficou em silêncio enquanto Tônio levava do pai um murro na cara.

Luís Antônio apanhava por tudo, mas a primeira lembrança de Nelson sobre as surras que o irmão levou foi enquanto ele dormia, ou assim que acordava, “porque estava dormindo de bruços”. Nelson escreve que passou a acreditar que dormir de bruços era pecado, mas era “porque [Luís Antônio] era afeminado, e afeminados não podem dormir com a bunda para cima” (BASKERVILLE, 2012, p. 36).

– Não quero um pederasta dentro da minha casa! – meu pai gritava enquanto dava com a fivela da cinta nas costas do Tônio. Outra palavra nova para meu vocabulário: PEDERASTA. Quando meu pai saía, meu irmão chorava baixinho. Eu perguntava:

– Tônio, Tônio, por que ele te bateu? O que você fez?

– O pai *tava* brincando – ele dizia rindo. – Era só brincadeira. Agora, dorme, pequeno, dorme. Não foi nada, dorme (BASKERVILLE, 2012, p. 37).

Na publicação, temos acesso à recepção do espetáculo por parte da família, em especial de Maria Cristina, a irmã, primeira a sair de casa (após se casar) e que manteve contato nos anos finais de vida de Gabriela. Escreve Baskerville (2015, p. 71):

Minha irmã chorou muito. Chorou o tempo todo. Eu mesmo senti o impulso de parar tudo, gritando dentro de mim: por que eu tinha feito aquilo? Por que me expor, expor meus pais falecidos, meus irmãos, as questões sexuais pelas quais eu tinha passado na infância? Coisas que, talvez, como a maioria das pessoas faz, deveriam ser mantidas nas gavetas trancadas e nunca

abertas. Eu era Virgílio perguntando à rainha: “Por que me fazer reviver a indizível dor?”¹³⁶.

Ao final do ensaio aberto a que ela assistiu, Nelson e Maria Cristina se abraçaram e choraram. “É duro, mas fazer o quê? – ela disse. – Foi o que aconteceu e precisamos encarar isso.” (BASKERVILLE, 2012, p. 74). Nelson e Maria Cristina conversam em seguida sobre a publicação: “na verdade, foi muito pior que isso”. A irmã sabia e entendia: não existem fatos, mas versões, e que aquela era a versão de Nelson para o passado dos dois. Algo similar vai ser apresentado na peça *Conversas com meu pai*, mais a frente. As diferentes versões de diferentes pessoas ajudam, na verdade, a compor a história enquanto lembrança. Mas o que se procura aqui não é somente expor os fatos: deseja-se na autoficção se prender a uma determinada sensação, a um detalhe que possa abrir uma nova imagem sobre aquela já consolidada na memória. Interessa, afinal, mais o sorriso resignado de Tônio enquanto apanha do que a vara na mão enfurecida do pai. O sorriso revela algo que o espetáculo transmite com muita sinceridade: Luís Antônio/Gabriela foi, sobretudo, uma boa pessoa.

Diante da truculência do pai, a mãe-madrasta soava aos dois e aos outros como porto seguro, como a adulta que sofre como as crianças. A mãe, que não é mãe de verdade, já que as verdadeiras não estavam ali. E isso fica claro no espetáculo principalmente por conta de Nelson, o caçula. Ele, inclusive, a chama de mãe. Assim, Nelsinho e Tônio são retratados de forma mais próxima que a relação com os outros irmãos. Isso nos permite visualizar uma espécie de duplo que se constrói a partir dos dois personagens. Após a cena do abuso, por exemplo, temos um sutil espelhamento em Bolinho:

– Boa noite, meu nome é Bolinho. “Bo” vem do verbo “bordar” e “linho” é diminutivo de “coelhinho”. Então, Bolinho significa Coelhinho Bordado. Eu tenho sete anos e olhos da cor da blusa que a minha mãe me deu: verdes. Eu tenho um defeito no meu olho direito: no lugar da menina dos olhos, eu tenho um coelhinho. O pelo do coelhinho cresceu tanto que entupiu meu canal lagrimal, então, eu não consigo chorar com esse olho. Deve ser por isso que tudo que eu enxergo tem dois lados. As coisas que eu vivo vão cada uma para um olho diferente. Eu posso escolher com qual olho enxergo as coisas. As coisas que vão para o olho do coelhinho não doem. O pelo não deixa. Deve ser por isso que minha mãe deu um cardigã: para eu lembrar de pedir um coelhinho para enxergar macio (BASKERVILLE, 2012, p. 97).

¹³⁶ Referência à frase de Virgílio na *Eneida*: “Ordenas, ó rainha, renovar uma dor indizível”, dita quando ela lhe ordena relatar a destruição de Troia. Bonito perceber que o relato traz a força da experiência: tocar no assunto é sofrer de novo, lembrar é reviver o fato, a dor, o trauma. Temos aqui um movimento paradoxal: na tentativa de curar a dor por meio do relato, sofre-se novamente.

A dupla visão é análoga à dupla face da memória que aqui se apresenta, uma documental, outra ficcional. Ao partilhar, Nelson Baskerville faz de nós responsáveis, pois existe algo em *Luís Antônio-Gabriela* que nos cala, um silêncio que nos atinge e nos torna culpados pelo abandono dela em Bilbao. É essa a mudança social que o espetáculo alcança: a necessidade de não existirem mais Gabrielas abandonadas.

A própria confissão é ironizada e teatralizada. O relato que Bolinho/Nelsinho faz em cena sobre o “ser amamentado por trás” referente ao abuso sofrido é feito com uma máscara de Mickey sobreposta a uma máscara da Minnie, que nada tem a ver com coelhinho, “mas vocês vão lembrar do coelhinho toda vez que olharem para ela” (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 10). Nesse momento, Bolinho confessa o medo de virar mulher, porque Deus deu a ele um irmão que soltava leite, embora o caçula não soubesse que mamar doía. “Deve ser porque faz tudo crescer e não sobra espaço dentro do corpo. Eu fui ficando tão cheio de leite que meu peito começou a crescer para poder vazar todo o leite que tinha dentro” (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 10). Mas

Quando a criança toma leite depois dos seis anos de idade, ela pega uma doença. Uma doença que faz nascer um “A” no final de tudo. Mas eu não quero um “A” no final do meu nome. Eu quero continuar me chamando Bolinho, eu não quero ser Bolinha! Ouviu, Deus? [...] Eu achava que meu peito ia crescer como os seios das mulheres, porque eu tinha sido maculado. Eu achava que ia virar um travesti, porque eu tinha sido comido por um. Como uma espécie de condenação. Eu estava condenado a virar mulher. Eu tinha muito medo de virar mulher. Eu tinha muito medo de virar mulher. Agora eu vou me levantar, tirar a máscara, me dirigir até a saída do palco, me despedir e me retirar do espaço cênico. Boa noite (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 10-1).

Bolota termina com “A”. E as fontes documentais que a peça apresenta estão centradas em Tônio e Nelson, apesar de termos boa parte da família em cena. São dos dois as informações dos álbuns de bebê, quando nasceram, quanto pesavam, quando deram o primeiro passo, o primeiro dente, a primeira vacina. Os vídeos projetados e fotografias são, na sua maioria, de Nelson. As cartas e trechos de diário são de autoria de Luís Antônio/Gabriela. O bilhete carinhoso que Luís Antônio escreve para Pascoal no Dia dos Pais. A carta para a irmã, particularmente, é um ponto intenso da representação. Após procurarem Gabriela na Espanha acreditando que havia morrido, descobrem que está viva e ela escreve:

Irmã como vai? Espero que esteja bem. La thica do consulado me mandou uma carta dizendo em que tu estavas preocupa por mim, foi uma alegria e me emocionou muito, saber que depois de tantos e tantos anos, alguém daí se

recorde de mim. Até agora penso que foi uma imaginação ou um sonho que tive... Tardei em te escrever porque foi difícil acreditar que havia chegado uma carta em meus poderes. Fico feliz que tenha uma boa família e que Deus lhe deu tudo que quisesse. Eu, meu bem, tive uma vida muito movida, viajando pra lá e pra cá, mas sempre tive sorte de ter uma boa educação, isso serviu muito. Tive muito dinheiro, vivi muito rápido, mas sempre acreditei em um Deus, “Jesus de Nazareno” que é o protetor de las personas que vivem la noche. Hoje sou o que quis ser, mas infelizmente já tenho uma vida muito vivida, provei nessa vida de tudo, grandes espetáculos, vários vacaciones, boas peles, boas roupas... Grandes luxos. Mas logo os anos foram passando e minha falta de cabeça hoje em dia pesa muito. Logo chegou los problemas, hospital, doença, vida mal vivida... Tive problemas nas pernas por causa do silicone. Fiquei no hospital vários dias, tive principio de infarto... Tipos de experiências que a vida nos obriga a passar. Sempre foi uma pessoa que pensava nos demais, depois em mim. Tenho fé de ir ao Brasil antes de morrer-mi Sabendo que se algo acontece comigo, sei que não estou sola. Eu não procurei vocês antes porque eu sempre tive muita vergonha de vocês, mas eu fiquei muito feliz e emocionado em saber que vocês estão me procurando (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 27).

A leitura da carta, mantendo inclusive a mistura de português e espanhol e os erros de grafia, intenta evocar uma emoção e um sentimento real. No palco temos o ator Marcos, já totalmente transformado em Gabriela, sentado em uma cadeira como aquela do pai, aquela na qual era indigno de sentar. Ele recita a carta enquanto a irmã se aproxima. “Tônio, sou eu... a Tina!”. Abraçam-se.

A imagem retratada de Gabriela em Bilbao é a mesma de Luís Antônio: um indivíduo que, por muito acreditar no amor alheio, acaba não encontrando o amor. Uma busca incessante, insuportável e infindável que povoa toda a vida desse personagem, desde o menino no banheiro do colégio até o último parceiro na Espanha. A humanidade de Gabriela é o que a cena busca. Nenhum outro personagem em cena é mais humano que Luís Antônio, que Gabriela. A leitura da carta e, minutos depois, o depoimento da travesti reforçam essa característica-chave de sua personalidade: ela é gentil, ela gosta de dar. É um brinde.

Eu tinha saudades de casa, Bilbao foi o lar que eu me dei, e era ideal para mim, mas eu sentia falta de rever minhas raízes. Rever meu pai, meus irmãos, minha mãe, o Bolinho... Não tenho arrependimentos nessa vida, tudo que eu fiz foi por amor, o mais simples dele. Não sei por que as pessoas escondem aquilo que mais querem. É gostoso dar. Eu gosto de dar. Eu gosto das pessoas. Eu olho no olho delas, onde quer que elas estejam e existe algo que me chama, como se só eu pudesse alcançar naquele momento. Seus olhos me pedem abrigo, e o abrigo que eu sei dar é esse, por que eu não tive outro tipo de abrigo. Eu aprendi a amar na rua, não em casa. Na rua a gente ama sem mesquinha, é pra todo mundo, sobra amor, sobra jeito de amar. Eu

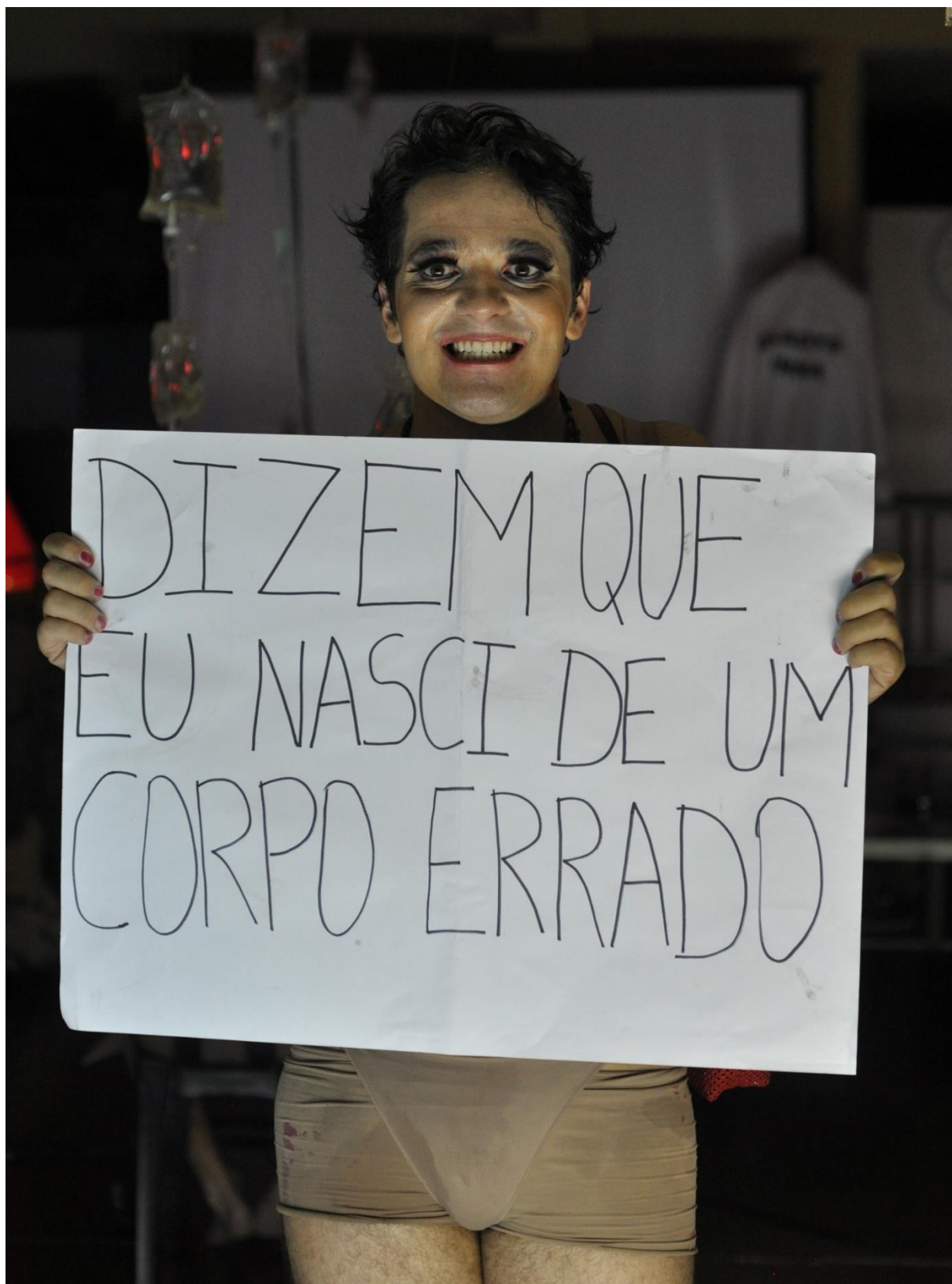
amo dando prazer e me sinto amado recebendo prazer. É bom, não é? Eu saio na rua e quero ver todos os sorrisos que eu não pude dar, e o que eu tenho pra dar, eu dou. Vou ficar regulando afeto? Regulando prazer? Me regulando pro outro? A vida é tão curta e a gente fica se dando em pedaços... Eu só consigo estar inteiro o tempo todo com quem estiver comigo, e estar inteiro é se dar inteiro. Eu cedo minha casa, minhas roupas, meu alimento, meu corpo, porque nada me pertence de fato. Está tudo aí pra ser dividido, partilhar é melhor que acumular... Eu não sei acumular afeto. Ele vaza, nas ruas, nos bares, nas esquinas, vazou em casa. A maneira que eu soube demonstrar o meu carinho, dentro da minha confusão, eu demonstrei. Trepar é meu carinho, é como um beijo, como um abraço, como ceder um cobertor. Por que eu vou fazer pela metade? Ceder o cobertor ao mendigo e não a companhia pra dormir? Eu não entendo. Eu sou o brinde que vai junto com o cobertor, eu sou um brinde que vem junto com a vida, pra todo mundo. Acho que todos somos brindes (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 34-5).

Esse último monólogo não é de Gabriela. Nem de Luís Antônio. É de Verônica Gentilin, a atriz que faz Bolinho. Mas, nesta altura da discussão, isso importa? Temos um discurso escrito pela atriz que interpreta Nelson na cena, lido pelo ator que interpreta a Gabriela. O texto e a voz se unem em uma escrita tão *dela* que esse *ela* não é senão uma existência que só a ficção pode oferecer. O texto, verdadeiramente, é de Gabriela. E não há nenhuma mentira nisso.

O fato da autoria desse trecho aqui ser lembrada mostra como a tessitura do texto autoficcional que, sendo também intertextual, apresenta uma rede coletiva de criação, pois na medida em que o autor utiliza sua vida para fazer ficção, consequentemente engloba naquela narrativa a vida de outros. Isso se dá efetivamente na cena devido ao trabalho coletivo que aqui é lembrado com certa frequência no espetáculo: a coautoria do próprio texto, o vídeo projetado das discussões com Nelson e a Cia. Mungunzá, os trabalhos de pesquisa etc.

O fruto desse processo é a imagem de mosaico que em *Luís Antônio-Gabriela* ganha ar ambíguo por meio do figurino, da teatralidade colocada em cena e do corpo travestido, utilizado também como metáfora teatral. Esse aspecto é materializado nas duas vezes que Luís Antônio entra em cena com o seguinte cartaz:

Figura 17: Ator Marcos interpretando Luís Antônio segurando cartaz



Fonte: Divulgação

Podemos ler o corpo travesti, metaforicamente, como o corpo que precisa ser modificado, a realidade que precisa passar pela metamorfose para ser o que está destinada a ser. Lagarta. Mariposa. Borboleta voando em final de tarde. Triste metáfora, apesar de bela: as borboletas vivem uma vida curta, e parece-me demasiado sofrimento o sair do casulo, embora necessário. Poucas imagens são tão bonitas para a autoficção como a do corpo híbrido no espaço híbrido do palco.

Figura 18: Atores Marcos e Lucas interpretando Luís Antônio e Pascoal, respectivamente, em cena de *Luís Antônio-Gabriela*



Fonte: Divulgação

No processo de criação, Nelson Baskerville conta que se sentou com a irmã, Maria Cristina, e ambos contaram suas versões. “Quero repetir: não existem fatos” (BASKERVILLE, 2012, p. 233).

Sentada no sofá da minha casa, Maria foi contando tudo o que sabia do Bolota. Sua infância, suas sensações, sua versão [...]. E eu, escutando, deixei por última a pergunta que há anos calava em mim: o que Luís Antônio falava de mim e do que tinha acontecido? A resposta fez vácuo em mim.
– Ele não se lembrava, Bolinho. Ele não se lembrava de você (BASKERVILLE, 2012, p. 233).

Há, entretanto, uma ligação de Luís Antônio/Gabriela com o pai e a mãe que perdura até sua morte, sozinho, em Bilbao. Após falar com a irmã pelo telefone, já não conseguindo segurar fezes ou urina, com o corpo totalmente atingido pela doença e pelos resultados negativos das cirurgias e dos silicones, Gabriela está no leito, no escuro, ao lado do lençol que representa a mãe morta e de Pascoal-fantasma. Ambos, os pais, possuem uma luz em seus peitos, como se o coração morto brilhasse. A irmã, na outra extremidade do palco, tem uma lanterna no rosto, que é gravado e projetado, assim como o rosto de Gabriela.

Eu tinha conversado com ele num dia e no outro dia eu liguei cedo e ele já tinha morrido. E ele falava na véspera – “Eu to morrendo, eu to morrendo.” Diz que ele morreu no mesmo dia que a gente conversou. Ele me falava – “Eu vou encontrar a mãe? Eu vou encontrar o pai?” E eu falava – “Não, eles estão com você aí agora, estão de mãos dadas com você. Vão te conduzir para o melhor lugar. Você vai descansar, você não vai sofrer, você não vai mais ter dor” Ele já estava tendo muitas dores, então ele chorava muito de dor. Ele só queria saber de mim se ele ia encontrar o pai e a mãe. E eu falei – Eles já estão com você, já estão do seu lado. Vão te levar para um lugar onde você vai ter sossego. E foi assim, e aí ele acabou! (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 37).

Mas a morte não é triste para ela. Ao som de alegre música – “Eu morri justo aqui/ Eu morri e não escolhi/ Desisti disso aqui/ Não escolhi eu morri/ Resisti até aqui/ Quando então caí em si/ Nunca eu existi” –, Gabriela entra no céu: “Qué uma chupeta, São Pedro? Uma chupeta, São Marcos? Gente eu to no céu! Aqui todo mundo é travesti. Não tem homem, não tem mulher. É alma, alma!” (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 37).

E o público então reconhece a natureza verdadeira do espetáculo. Ao som de Elton John, “*Your song*” [“Sua canção”], cantada ao vivo pelos atores travestidos diante de espelhos e molduras, temos Gabriela/Luís Antônio, sem maquiagem e sem figurino, ocultando o pênis entre as pernas, que permanece imóvel na morte. Sua história tem um duplo intuito: primeiro, Gabriela serve de metáfora para a fricção entre o *ser* e o *parecer*, o real e o teatral do cotidiano, da vida, e que não deixa de ser uma história real, uma pessoa real que sofreu de forma violenta e verdadeira. Temos então o segundo intuito da peça que é explicitamente denunciado por Nelson Baskerville ao final, ainda ao som de Elton John: “Esse espetáculo é um pedido de desculpas, eu tô dizendo: Desculpa, Tônio, eu não soube lidar com isso. Nelson Bolinho Baskerville” (BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 40).

BR-Trans, de Silvero Pereira

“Sou o amarelinho desdentado, sou o travesti dos anos
1940, sou o matador, sou o homofóbico, sou o *gay*”
(NACHTERGAELE, 2009, n.p.).

Perguntando quem somos, revelamos consequentemente quem é o outro. A frase enigmática de Arthur Rimbaud em carta a Paul Demeny em 15 de maio de 1871 é paradoxal porque se coloca em um entre-lugar entre identidade e alteridade, revelando uma quebra gramatical para tentar dizer esse eu-outro. Por mais que se acreditou em uma formulação fixa para definir o eu e o outro, a partir do século XIX isso se torna crítico na medida em que a sociedade se torna mais global e o conceito de humanidade se amplia sobremaneira. Quem, pois, decide quem sou eu e quem é o outro? Eu? A partir do quê? E, finalmente, existe uma colaboração do outro na formação da identidade pessoal? Ou corremos o risco constante de, tentando entender o outro, invejar sua existência, sua pessoa, e desejar ser outro que não aquele que se é?

Temos aí duas possíveis atitudes do poeta e do pensador: a primeira, como Rimbaud, se ver no outro, e assim se ver múltiplo, como Pirandello. Do “eu sou ninguém” de Ulisses ao “sou múltiplo”, passando pela impessoalidade do sujeito na poesia de Mallarmé até chegar ao “eu sou muitos” de Pessoa, localizar o lugar do outro, ou do Grande Outro, como chama Lacan, é caminho fundamental para a definição do que é *eu*.

BR-Trans, projeto idealizado por Silvero Pereira e dirigido por Jezebel De Carli, toca em uma situação que nos é especialmente estranha ainda: a transfobia, aversão ao gênero transexual que pode reverberar de forma violenta ou não. Ela pode surgir sutil, verbal, ou nem isso: um olhar, um passo para o lado, um riso. Pode vir deles. De nós. E por vezes nem percebemos. Mas ela percebe. Eu percebi. Sempre se percebe.

A peça estreou em Porto Alegre, em 2013, com pesquisa, dramaturgia e atuação de Silvero. O cenário, pensado por ele e Marcos Krug, é muito eficaz na peça: temos uma espécie de camarim, uma penteadeira com espelho cercado por luzes, com joias e maquiagem; um biombo para trocas de roupas; um baú; objetos diversos (caneca, giz, revistas

etc.) em uma mesa; um altar e imagens de santos; um abajur; uma banquetta, e uma mesa com equipamentos de som (MP3, rádio etc.). Segundo Silvero (2015, p. 271):

O prosccênio tem revistas, recortes, coisas que li durante o projeto e resolvi levar para a cena. A ideia do cenário é que o espectador entre na casa da pessoa, mas também entre na boate, na rua, na pesquisa, no universo do ator. Um híbrido de tudo isso, de todos esses espaços. Todo o material que está ali ou eu ganhei de presente das travestis ou li durante o processo, e tudo isso foi sendo acumulado. Os materiais energizam o espaço, mantêm as travestis vivas ali, isso me ajuda a entrar no universo delas. Mesmo as imagens de santo, tem Xangô, Iansã, Iemanjá... foram imagens muito importantes para mim porque, através delas, entrei no universo do candomblé, uma das poucas religiões que aceitam os travestis. O cenário é uma espécie de instalação. Uma vez, fizemos uma exposição que era só o cenário da peça.

Figura 19: Silvero Pereira em cena de *BR-Trans* (2013)



Fonte: Jr. Panela

Há também um músico solitário (Rodrigo Apolinário) no canto do palco, que remete a ambientes de gueto no fim da noite (BARCELOS, 2015, p. 16). O cenário dialoga intensamente com as narrativas e auxiliam na teatralidade do espetáculo, construído por meio de signos intermodais que se completam.

Neste cenário condensado de signos marcantes, tem mais um que traduz bem a teatralidade dessas vidas: o pedestal com o microfone. Na maioria das vezes usado para o canto, o microfone é o objeto que dá voz e põe luz sobre

essas mulheres nos palcos de boates. Um lugar minúsculo de visibilidade frente às luzes da ribalta. As músicas escolhidas por Silvero – de Maria Bethânia às musas *pops* internacionais – pertencem obviamente ao mundo retratado, mas não são usadas simplesmente como trilha sonora emocionada para os relatos. Por serem cantadas na íntegra, a música cria um efeito de corte, comentário e transição entre as narrativas – como no teatro épico (BARCELOS, 2015, p. 16).

Toda iluminação no palco pode ser manejada pelo ator, que transforma o palco em rua quando deseja, seja pela venda do sexo abordado pela prostituição, seja pelos corpos de travestis desenhados na calçada. Assim, o efeito é imediato:

É Silvero, Gisele e as outras mulheres – eu/ela, nós/elas – que põem a luz sobre si, tudo feito de dentro do palco-vida. Tem sempre um tanto de penumbra, as luzes são fracas, tem algo de submundo, fora as luzes de chão, da ribalta, que resguardam um resto de glamour agonizante. Operar a luz de uma autoiluminação, além de mais uma vez remeter à escassez da vida ao léu, denunciar o falso glamour, expor as fantasias, ainda revela toda a solidão à qual estão submetidas essas mulheres, que no máximo, têm a companhia delas mesmas. Pode também ser visto como um procedimento teatral propositalmente operado aos olhos do espectador, o que soma mais um recurso épico (BARCELOS, 2015, p. 16).

Desde o início percebemos que a peça possui um tripé que será recorrente nas peças que compõem o *corpus* desta pesquisa: a intertextualidade, o desdobramento de personagens e o testemunho. Dois são os, por assim dizer, personagens-chave: Silvero, que principia a cena, e Gisele, a personagem na qual ele se transforma ao ponto de não se saber mais “que parte do corpo é o Silvero e que parte do corpo é a Gisele”. Hibridismo e ambiguidade, novamente, serão recursos frequentes na peça.

Gisele e Silvero dividem a cena, o corpo, a voz e alguns pronomes para contar a história de tantas outras mulheres trans que poderiam ser consideradas da massa, se não fosse a marginalidade que as retiram [sic] até mesmo deste grupo. O que interessa aqui é reiterar que a dramaturgia trata da massa das mulheres trans, não das exceções. “Agora eu vou contar a história de...”, a introdução usada por Silvero a cada novo relato insiste neste verbo: contar. Apenas, contar. Não criar significados e desdobrar camadas interpretativas, contar somente. Dar voz a narrativas não ouvidas. E mostrar as fotografias (BARCELOS, 2015, p. 14).

Assim, percebemos a necessária inclusão do elemento épico na cena. Fundamental para o teatro político do século XX, o recurso épico procura

Colocar a questão social acima dos dramas individuais, fazer do palco do teatro lugar que reconhece as vozes dos inconformados, para que, assim, o espectador realize uma “transformação real da sociedade a partir da tomada

de consciência histórica da qual a representação foi o pretexto” (DORT, 1977, p. 391) (BARCELOS, 2015, p. 14).

A cena épica em *BR-Trans* aproxima o público daquele universo que, por vezes, lhe é tão distante, “e cria também outra relação de distanciamento, que não diz do distanciamento que gera uma reflexão crítica acerca da própria história, mas evidencia a própria distância entre a vida do espectador e a do sujeito da narrativa” (BARCELOS, 2015, p. 14). Representa-se no palco histórias excluídas pelas quais o espectador sente empatia, o que afeta o distanciamento crítico brechtiano. Não é uma perda grande, visto que, crítico ou sensível, o que importa em *BR-Trans* é o querer entender, conhecer o lugar do outro, o próprio outro.

Desta forma, Gisele Almodóvar se constrói como personagem múltipla, centro de várias identidades que tomam proporções literais na peça. Aponta-se, como fez Pessoa (1990, p. 14), a mobilidade da identidade pessoal: “A minha arte é ser eu. Eu sou muitos. Mas, com o ser muitos, sou muitos em fluidez e imprecisão”. O eu do século XX, assim como a sua época, é líquido.

Como acontece em grande parte dos espetáculos teatrais cujo texto se envereda pela autoficção, temos uma quebra da ilusão logo no início, por meio de um Prelúdio. Nele, Silvero se nomeia, assumindo sua identidade social e sua história e incorporando elementos retirados dali para tecer a narrativa:

Bom, eu me chamo Silvero Pereira, sou cearense do sertão central, mais especificamente da cidade de Mombaça. Comecei fazendo teatro em 1997 e no ano de 2000 fui morar numa comunidade da região metropolitana de Fortaleza, onde passei a conviver com muitas travestis e transformistas (PEREIRA, 2016, p. 21).

Nesse Prelúdio, Silvero diz como surgiu seu primeiro espetáculo, *Uma flor de dama*, no qual apareceu pela primeira vez a personagem Gisele¹³⁷. Ao falar disso, Silvero escreve “Gisele” no braço, primeiro contato – superficial, artificial e contrastante – entre ele e Gisele.

Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela vai se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vai além do palco. É até uma sensação meio engraçada, meio esquizofrênica. Eu não sei dizer exatamente onde, hoje, termina o Silvero e onde começa a Gisele (PEREIRA, 2016, p. 22).

¹³⁷ O espetáculo *Uma flor de dama* não será analisado aqui. Ele está disponível no YouTube, na íntegra, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ehvyi-h2o5s>>. Acesso em 24 jun. 2017.

Uma vez travestido, temos o Prólogo protagonizado por Gisele Almodóvar. Logo, são dois os recursos iniciais empregados como quebra de uma dramaturgia tradicional: o Prólogo, que introduz a personagem Gisele; e o Prelúdio, que introduz Silvero Pereira que, por mais próximo que possa se apresentar de um Silvero referencial, está no espaço ficcional.

Figura 20: Silvero Pereira em cena de *BR-Trans* (2013)



Fonte: Adriano Vizoni/Folhapress

Gisele então assume e fala diretamente com o público. Nada mais resta de Silvero além do tempo-antes. Embora saibamos que por trás daquela personagem que se “montou” diante dos olhos do público há o ator, Silvero, que pode manipular a ficção como bem entender. Intertextual e metateatralmente, Gisele inicia um discurso cômico, pois, “por conta de um acidente involuntário, Silvero Pereira” [...] não pôde estar”, o que acarreta na suspensão da sessão. Recurso mais lúdico e jocoso do que sério, se alcança o pretendido: Gisele conquista público e propõe, para quem tiver o interesse, um “outro” espetáculo e inicia com um discurso que mescla o seu com o da personagem Agrado, do filme *Todo sobre a minha mãe*, de Pedro Almodóvar. Logo, a intertextualidade relaciona Gisele e Pedro Almodóvar,

“seu” pai – o Gisele vem da mãe, Gisele Bündchen. Desse discurso, importa-nos a transformação física (a personagem, seguindo o texto de Almodóvar, dá as medidas de seu corpo seguido do quanto custou) e a necessidade de ser autêntica por ela confessada. Junto de Agrado, Gisele afirma: “me *gusta* muito ser autêntica, porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma” (PEREIRA, 2016, p. 23).

Outrora, as categorias de verdade e mentira possuíam limites bem definidos, ou o mais próximo que podemos chamar de definição. A partir das propostas dramatúrgicas, em especial a partir do momento chamado por Szondi (2001) de crise do drama, temos duas categorias que se tornam mais interessantes: de autenticidade e falsidade. Gisele sabe que, assim como Gabriela, nasceu “em corpo errado”. Logo, o reconhecimento e fortalecimento de uma identidade ali é mais penoso do que usualmente é. Apesar de todas as modificações, seu interesse está justamente nisso: ser autêntica.

Nas pequenas cenas a seguir, Silvero (refiro-me ao ator) dará voz a uma série de histórias que se misturam com a sua própria. Para algumas, ele dá nome, como Tina e Babi. Para outras, são apenas histórias de uma, de todas. A que apanha do marido, as rejeitadas pelas famílias, as que querem uma vida longe da prostituição e não conseguem. O ser humano é raça ruim quando se esforça. E consegue ser tão cruel que palavra alguma conseguirá descrever. Tem a história da Bruna, que é uma verdadeira “Amélia” para o noivo, e está feliz e satisfeita com isso. Bruna trabalhava no Serviço Militar, e por muito tempo escondeu sua verdadeira identidade, usando cabelo curto e segurando a vontade/necessidade de implantar silicone. “Bruna está sendo aposentada pelo serviço militar, diagnosticada com distúrbio bipolar. A primeira coisa que ela vai fazer quando sair é colocar peitos, deixar os cabelos crescerem e se casar!” (PEREIRA, 2016, p. 32).

O interessante é que essas histórias são, a grande maioria delas, contadas pelo Silvero Pereira sem maquiagem, quando ele se apresenta ao público sendo ele, como se fosse possível, *ali*, ele não ser um personagem. “Tais recortes [de narrativas], embora embasados por um nome que os sustentam, são também genéricos, tratam de situações possíveis a qualquer uma delas – basicamente, falam de violência, exclusão familiar, a vida na noite, dores” (BARCELOS, 2015, p. 17). Temos, portanto, no começo da peça esse corpo híbrido, homem de vestido e brinco, com batom vermelho e algumas pulseiras. Mas ele afirma se

chamar Silvero Pereira. É ele. Sabemos. E então ele coloca o salto, e se torna Gisele, para logo depois, ao som de Lana Del Rey cantando “*Born to die*” [“Nascido para morrer”]¹³⁸, tirar a maquiagem e aparecer sem máscara para o público. Essa é a minha história, ele diz, a nossa. A sua inquietação, a sua necessidade de dividir. De fazer desse sofrimento uma coisa universal, uma dor universal. Percebe-se, assim, que o corpo ali é ambíguo em todos os sentidos: ator/personagem, ficção/testemunho, auto/biografia, referencial/imaginário, ele/ela, ele/elas, eu/outro etc. De cenas extremamente violentas, nas quais são projetados vídeos de agressões, por exemplo, temos também cenas como a VIII, intitulada “A Carta”, na qual o ator lê no palco uma carta de 11 de agosto de 1996 escrita por sua mãe, Rita.

Figura 21: Silvero Pereira em cena de *BR-Trans* (2013)



Fonte: Valmir Santos

¹³⁸ A canção evoca uma atmosfera sombria, um tom existencial, uma consciência de tempo que se acaba. Alguns versos ecoaram nessas histórias, como “Me sinto tão sozinha em uma sexta à noite/ Você pode fazer eu me sentir em casa/ Se eu disser que você é meu?”, que aqui se relaciona à prostituição enquanto fuga, enquanto busca; ou “Às vezes o amor não é o bastante/ E a estrada fica difícil, não sei o porquê”, que dispensa comentários.

A cena da carta foi uma provocação da diretora para fragilizar o ator. *BR-Trans* foi encenada com um trabalho de atuação complexo – o ator que canta, pula, dança, opera som e luz. Esse, então, é o momento em que a diretora desejou desconstruir a carcaça do ator e abrir suas feridas, expor suas dores e fraquezas, num exercício que pudesse fazê-lo experimentar suas dores, expor suas relações familiares e mostrar mais da humanidade e menos da teatralidade (PEREIRA, 2016, p. 52).

Silvero ainda afirma que, se quiserem, ator e diretor de outras montagens podem utilizar essa carta, transcrita na edição que cito, mas que seria preferível que “o encenador e o ator possam pesquisar novas correspondências entre mães e travestis ou transexuais, a fim de tornar a experiência mais pessoal na atuação”. Sobre isso, De Carli (2016, p. 63), a diretora do espetáculo, escreve:

Conduzi a *performance* tentando buscar uma verdade quase real, procurando o simples e o sensível na ação, sem efeitos e sem estratégias técnicas, de forma que o ator se deixasse levar verdadeiramente pelo instante e pelos estados que a leitura provocasse. Desde a estreia de *BR-Trans*, e cabe ressaltar que sempre repassamos o espetáculo antes de cada apresentação, essa cena não é ensaiada e nunca foi memorizada pelo ator. A carta é lida somente no ato da apresentação e está sempre à mercê do momento real do encontro com o público. É um dos momentos de maior envolvimento emocional do espectador, talvez pelo carinho, pela singeleza, pela saudade e pela simplicidade que a cena contém.

Talvez nesse ponto nos deparemos com a grande novidade que a autoficção traz para a cena: o envolvimento sensível e emocional entre palco e público. A partir do momento que se decide dividir, parece-me ser de extrema importância um novo contrato entre as duas partes: o palco decide dividir a experiência, o público aceita acolhê-la. Nessas cenas, embora não seja possível uma verdade, existe a nítida autenticidade da partilha, mesmo que essa partilha seja, justamente, a partilha de um caos.

A carta revela a proximidade de Silvero com a mãe Rita, mas ao mesmo tempo distancia a figura paterna. O pai, na carta, aparece como uma memória, um alô. A sinceridade da carta incomoda, pois ela mostra a simplicidade da mãe que faz de tudo que pode pelo filho distante. Rita agradece uns presentes, fala da sua saudade e da sua gratidão. O pai aparece três vezes na carta: “seu pai não voltou”, “seu pai não viu a camisa ainda”, “seu pai lhe manda um abraço”. No texto, o pai “desaparece”, e ao lado da mãe marca a cobrança familiar. O peso da família patriarcal esmaga o corpo híbrido que aponta características de uma sexualidade ambígua.

Desde quando me entendo por gente, a relação com meus pais foi difícil, porque depois dos meus sete anos de idade a feminilidade começou a aflorar em mim, por todos os meus poros, e começaram as cobranças. Me diziam: senta como homem, come que nem homem, caminha que nem homem, fala que nem homem... E eu não conseguia, porque eu não estava falando como mulher. Eu estava sendo como eu era! (PEREIRA, 2016, p. 35-6).

Figura 22: Silvero Pereira em cena de *BR-Trans* (2013)



Fonte: Daniel Sena

Embora não queira transformar isto em uma crítica impressionista, uma das cenas mais marcantes é a cena seguinte, a IX: “Masculino e Feminino”. Silvero Pereira, em sua pesquisa, percebeu alguns pontos de convergência nos relatos colhidos: família, decepções amorosas, violência e preconceito, entre outros. A escola, diz ele (2016, p. 52) é um dos pontos mais marcantes nas narrativas, pois amplia a discussão de modo eficaz e significativo ao mostrar o preconceito vivido por um diferente desde a primeira infância no ambiente escolar, que para são os melhores anos, as primaveras douradas, enquanto para outros são os mais sombrios, os anos das roupas escuras, pois não se quer chamar atenção. São os anos dos intervalos passados

escondido, fugindo dos garotos, utilizando o banheiro quando todos já voltaram para suas salas. São os anos das primeiras fugas, das primeiras surras, das primeiras humilhações. Silvero conta como um deficiente físico integrante da plateia, durante uma apresentação em Porto Alegre, pediu a palavra durante a cena para dizer que entendia do que ele estava falando no palco. “E foi nesse dia que percebi que a discussão desta peça não é somente sobre travestis. É sobre todos nós!” (PEREIRA, 2016, p. 53).

A questão escolar emerge junto da crise familiar. A discussão levantada por Silvero é que, nessa idade, os hormônios, assim como os trejeitos, se tornam mais intensos. Daí a necessidade de diferenciação: “coisas masculinas e coisas femininas, papéis sociais diferentes que devem ser seguidos, que os comportamentos devem ser diferentes, as brincadeiras diferentes, os modos de falar, andar e vestir devem ser diferentes” (PEREIRA, 2016, p. 35).

São quase todas cenas curtas, rápidas, separadas por dança, uma canção, uma nova peruca. Dentre as cenas mais longas, está a história de Gisberta, travesti brasileira que fez *shows* em Porto, Portugal, durante muitos anos, e ali foi brutalmente assassinada. Em *BR-Trans*, Gisberta diz:

Tem gente que acha que o que a gente faz não é arte. Que artista mesmo é o ator, o bailarino, que ficam seis meses ou um ano ensaiando pra fazer alguma coisa. [*vai em direção ao público*] Meu cu pra Fernanda Montenegro, meu cu pra Marco Nanini, pra Antunes Filho, pra José Celso Martinez, pra Marieta Severo. Meu cu!

Quando subo em um palco e faço uma Maria Bethânia, uma Elis Regina, uma Gal Costa, uma Clara Nunes, eu me sinto como uma espécie de Carlitos (PEREIRA, 2016, p. 43).

Uma nota na edição publicada da peça sugere que essas referências a pessoas reais do mundo teatral sejam alteradas conforme a sessão. Aconselha-se a utilizar, inclusive, nomes de famosos que eventualmente estariam na plateia. Isso não apenas fornece um tom jocoso para o recurso intertextual como intensifica a relação entre ficção e realidade, revelando a íntima relação entre o mundo do palco e o mundo dos espectadores.

A intertextualidade colabora para a criação dos sentidos, dos significados, pois estamos no terreno da literatura e o vermelho do batom reflete o vermelho do sangue das travestis mortas com um tiro na testa. O vestido e o salto não são figurinos: eles são signos da mulher que nasce no palco diante do público. Assim, os diálogos intertextuais parecem

manter a significação dentro de uma rede. Temos o nítido e inicial diálogo com Almodóvar e sua travesti em *Todo sobre mí madre*; a canção “*She’s a Rainbow*” [“Ela é um arco-íris”], dos Rolling Stones; a canção de Lana Del Rey, já citada; *Hamlet* – e uma belíssima adaptação do trecho em que temos a morte de Ofélia, no qual o “Afogada! Afogada!” de Shakespeare é substituído por “Assassinadas! Assassinadas!” (PEREIRA, 2016, p. 25) –; a música “Meninas de Ponta”, da banda potiguar Rosa de Pedra; o conto “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu; “Três travestis”, música de Caetano Veloso; *Hamlet Machine*, de Heiner Müller; alguns contos de fadas; *Bambi*, de Walt Disney; a música “*Shake it out*” [“Liberte-se”], de Florence and the Machine; “Masculino e Feminino”, de Pepeu Gomes; “Balada de Gisberta”, do cantor português Pedro Abrunhosa, e “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, além da menção a pessoas do teatro nacional representando não suas identidades reais, mas o organismo teatral brasileiro, o palco aceito pelo público e pela crítica. As canções e outros signos intertextuais serão empregados enquanto princípios dramatúrgicos em momentos nos quais Silvero abdica do relato épico e usa a música como recurso de distanciamento. Exemplo mais intenso dessa substituição temos na cena de Gisberta: a “Balada de Gisberta” diz o sentimento que se pretende alcançar com o uso das reportagens sobre ela.

A intertextualidade surge então para dar uma forma artística consciente a outros signos, uma forma de o dramaturgo dizer que sabe o que está dizendo, quem está evocando. Ofélia, por exemplo, tanto a de Shakespeare como a de Heiner Müller, “é um eco do caso de Oseias, transexual potiguar que fez um vídeo anunciando que iria tentar tirar a própria vida enquanto relatava a morte de uma amiga travesti” (PEREIRA, 2016, p. 50). O público recebe, então, o produto final de um processo de identificação que começou na relação Silvero-Oseias – “As palavras de Ofélia [...] fazem ecoar em mim a dor de Oseias na vida real” (PEREIRA, 2016, p. 50) – e que se finaliza ali, na relação Silvero-público, mas com a presença os intensificadores intertextuais.

Ofélia, assim como as travestis assassinadas, são “vidas breves e efêmeras, sejam elas ficção ou a crua realidade” (DE CARLI, 2016, p. 61). Assim, enquanto Silvero lê o trecho de *Hamlet*, a música toca em um ritmo não apropriado para o que se lê, criando uma tensão entre os dois. Enquanto isso, são projetadas imagens reais de assassinatos de travestis e transexuais no Brasil. São “travestis assassinadas, violadas, espancadas, desfiguradas. Um

país recorde em assassinatos de travestis. Imagens reais num espaço ficcional. Shakespeare. Ofélia, personagem feminino que no teatro elisabetano era interpretado por atores jovens com traços femininos. Ofélia joga-se no rio. Banimento” (DE CARLI, 2016, p. 61).

O desdobramento do personagem em várias outras facetas acontece de cena em cena. Não representam apenas vozes de travestis: temos, por exemplo, a voz do Boy, um companheiro de uma travesti.

O texto *BR-Trans* não segue uma estrutura aristotélica, nem mesmo tenta dar início e fim às tantas histórias que vivenciei. Muitas das histórias vão se misturando, e às vezes se confundem com a minha história pessoal. Essa é uma prática na minha construção do texto documental, em que busco dar uma costura e criar uma confusão entre o pesquisador e seu objeto, tornando-os um só corpo, uma só história, uma construção de questionamento e provocação social, por vezes chegando a confundir o público se aquilo que escuta é fato ou ficção, se é sobre o entrevistado ou o entrevistador (PEREIRA, 2016, p. 53).

O desdobramento, recurso, já sabemos, metateatral, possibilita o uso da autoficção como elemento ambíguo. O discurso, tanto de Silvero como de algumas personagens, aponta para esse espaço híbrido, que agora relaciono com o próprio corpo no palco: o corpo do personagem travesti, tanto em *BR-Trans* como em *Luís Antônio-Gabriela*, fortalece a ambiguidade já imposta no discurso. Cito Jezebel De Carli (2016, p. 59):

O fragmento como produtor de conteúdos; embaralhamento de histórias, documentos e memórias. Conduzo a encenação de *BR-Trans* em busca de indefinições e incompletudes. Intencionalmente, quero que o público venha a se perguntar: “Quais histórias foram vivenciadas por Silvero e constituem uma investigação autobiográfica? Seriam narrativas cartografadas durante a pesquisa dramaturgica e assumidas pelo ator como suas? Estão presentes textos de outros autores?” Interessava-me lidar com a dubiedade – o que é de Silvero e o que é de Gisele, Babi, Bruna, Tyna, Dani, Milena, Marcelly e de outras tantas vozes presentes no espetáculo? Sendo assim, seguindo um interesse e um senso de direção, evidencio a performance mais do que a interpretação de personagens, enfatizo a não linearidade, conduzo o ator ao campo da atuação, evitando a representação, evoco materiais da pesquisa dando relevo ao processo.

Memória da carne. “Carne vai bem com carne!” Opto, como quem procura um arco-íris, que a encenação transite pela carne de Silvero e que por seu corpo percorram Gisele, Babi, Castanha, Marcelly.

De Carli lembra como escolheu começar o espetáculo: com Silvero vestido de Gisele. Mas que fosse necessário marcar: é Silvero, mas também é Gisele. São um e outro e os dois ao mesmo tempo. “Nesse ponto”, escreve De Carli (2016, p. 60), “já foi estabelecido

o jogo que irá nortear a encenação: realidade e ficção”. A proximidade de Silvero/Gisele com o público marca uma evidente confiança, estamos no campo de um relacionamento entre iguais, entre amigos. Trata-se de uma partilha. Um convite. Um pedido, talvez.

E assim alcançamos o último tópico que quero abordar sobre *BR-Trans*: a ambiguidade do discurso que, como já disse, está entre o ficcional e o autobiográfico, somando ainda outros relatos biográficos que ajudam a compor essa fase única e múltipla, essa voz que diz “eu” no palco, mas que também diz “você”, “nós”, “é verdade, mas não é”.

A começar pela inserção de Gisele por meio de Silvero, na cena, o misto entre pessoa e personagem será um ponto central nessa discussão: não se trata de uma identidade, somente, mas de um personagem escolhido, criado, uma resposta para algo que a realidade deixou lacunar. Mesmo que isso soe esquizofrênico, como o próprio Silvero coloca (2016, p. 22): a questão é posta: pessoa e personagem são uma só coisa, embora identidades distintas. Apesar disso, Gisele Almodóvar gosta de ser autêntica, “porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma” (PEREIRA, 2016, p. 23). O sonhado tomado como realidade escolhida e exercida é valorizado no contexto da criação e da encenação, refletindo um contexto real: a rua, a casa, a cama. A busca pela feminilidade e autenticidade da identidade sexual é abordada, como no conto “Praça Mauá”, de Clarice Lispector, no qual temos Luísa, nome de guerra: Carla, e Celsinho, travesti de sucesso, que acredita ser mais mulher que a própria Luísa. “Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei!”, vocifera a travesti (LISPECTOR, 2016, p. 576).

Ao falar de Marcellly, Silvero (2016, p. 30) coloca:

Desde pequenininho já se sentia diferente dos outros meninos, mas não contava com o apoio dos pais e muito menos de qualquer pessoa da comunidade em que vivia. Então ele ficou só, sem ninguém com quem conversar, desabafar, se mostrar. E apenas um pensamento pairava sobre sua cabeça: *To be or not to be? That's the question!*

A presença de Hamlet é, como se percebe, dúbia/dupla: ao passo que quer transmitir a tensão entre ser e parecer (o corpo que parece de menino, mas que *é* de menina), a impossibilidade de, assim, *ser* no sentido amplo como no contexto do próprio Hamlet: no monólogo, o príncipe não discute sobre ser *algo* ou *alguém*, mas simplesmente *ser*. Existir. Viver. Reflete, assim, sobre a morte, sobre o suicídio.

Parece-me que, nesse ponto, existe uma relação entre a autoficção cênica e uma tentativa de retorno aos teatros dionisíaco e apolíneo, buscando um estreitamento na relação arte e vida. Como escreverá Nietzsche (1992), enquanto Dioniso representará a vida, a música, o sexo, as experiências, Apolo representará a realidade onírica, o mundo dos sonhos. Se por um tempo essas duas categorias foram colocadas como distintas, no teatro contemporâneo, principalmente por meio de uma distorção do até então conceito estabelecido de mimese – fruto dos pensamentos platônico, aristotélico, classicista e realista – elas serão novamente retomadas, pois, de acordo com Nietzsche (1992, p. 41), há dois campos que nem Apolo nem Dioniso alcançam: o sexo e a morte. São os campos não alcançados também pela linguagem, pois o que é senão o mito além disso: Linguagem.

Assim, na cena II, sobre as travestis assassinadas, temos a questão da irreprodutibilidade da morte: Silvero, enquanto narra poeticamente o crime, desenha os corpos com giz, no chão, de mãos dadas.

Uma desgraça segue os passos de outra. Tão próximas elas vêm. É noite, e talvez por isso elas costumam acontecer, pois no escuro será mais fácil esquecer. Mataram elas, um tiro na cabeça de cada uma. Em uma esquina dessas qualquer, onde o asfalto deixa de ser cinza ao ser iluminado por faróis vindos de caminhos distintos. Lá elas viviam seus sonhos, simulacros, ou o que sobrou deles. Usavam vermelho na boca e nas bochechas, os olhos eram marrons e bem esfumados, mas no fundo ainda se via luz e sonho, sempre o sonho. Porque elas apenas buscavam “ser” (PEREIRA, 2016, p. 25).

Porém, cobertas por esse simulacro, elas eram mais verdadeiras que aqueles que as buscavam. Elas tinham coragem de ser, embora isso parecesse, aos olhos de muitos, algo grotesco, abominável. Outro trecho que ilustra esse campo ambíguo de *BR-Trans* está na cena VI, “As baratas do vizinho”. História indicada como verídica, trata sobre uma travesti e sua casa, rodeada por lixo e restos. Ao dedetizar o apartamento, o seu vizinho acaba enviando para ela as suas baratas, “como se quisesse me lembrar da minha verdade, da minha realidade” (PEREIRA, 2016, p. 33).

Sabe o que eu vejo todo dia de manhã quando abro a janela? “Isso não é verdade.” Talvez eu esteja exagerando e isso seja apenas o refrão de um samba famoso que um cara quis pichar bem aqui na minha vista: “Isso não é verdade.” Mas isso é verdade, sim. Eu vivo no mundo imaginário, um lugar onde as aparências enganam, onde verdadeiro e falso é muito mais uma questão de vontade do que de realidade. Imaginação e ponto de vista. “Isso não é verdade!” (PEREIRA, 2016, p. 33).

A cena I, na verdade, já denuncia esse discurso ambíguo, pois Silvero afirma “o medo desse assunto”, de todos os medos sentidos desde sempre, desde o medo do escuro até o medo da polícia, “medo das emoções e situações desconhecidas. Principalmente medo de tocar mais uma vez neste assunto” (PEREIRA, 2016, P. 24). É o medo que liga Silvero Pereira a elas. A todas, de todos os lugares, de todas as vidas. Porque ele, Silvero, é todas elas. Ele também morreu com um tiro na testa. É o medo que liga o espectador a elas. A todas, de todos os lugares, de todas as vidas. Porque nós, os espectadores, também somos elas. Também morremos com um tiro na testa. Paradoxo exemplar, somos assassinos e assassinados.

Como escreve Gustavo Fioratti (2015, n.p.) em sua crítica ao espetáculo publicada na *Folha de S.Paulo*:

Alguns espetáculos de perfil político-discursivo causam impacto porque são contundentes naquilo que se propõem a defender ou atacar. Outros, e este é o caso de “BR-Trans”, criado por Silvero Pereira e Jezebel de Carli, conseguem mais, fazem o discurso abrir-se para sequências de enigmas. Esses valem mais a pena.

Para o crítico, o discurso denunciador não é destaque na peça, mas os vários movimentos transformadores de Silvero diante do público, que expõem “um estado de conflitos de gêneros e de personalidades, com recuos e avanços íntimos desferindo golpes na realidade” (FIORATTI, 2015, n.p.). As transformações em *BR-Trans* não são exclusiva e unicamente recurso metateatral, como acontece com frequência na comédia. Elas ocorrem performaticamente, pois só por meio da performance Silvero consegue “entra[r] em contato com seus entrevistados para roubar-lhes algo. E de fato rouba, digere, deixa moldar-se pelo estranho, como uma argila humana. A natureza é de tornar-se e não de interpretar” (FIORATTI, 2015, n.p.).

A noção de performático que tomo aqui é a mesma de Josette Féral (2008, p. 198): características consolidadas pela *performance art* na segunda metade do século XX com mais veemência em busca de uma arte de certa forma independente do teatro, a saber:

[...] (transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”.

É na performatividade do ator que Gabriela Lírio Monteiro (2015, p. 264-5) também situa a potência de *BR-Trans*. Segundo ela, essa performatividade funciona para refletir a própria temática e discussão, pois

Ao se “perceber diferente corporalmente [sic] e emocionalmente”, [Silvero] busca na travessia da sua “BR” transgredir o olhar discriminatório e desumanizante lançado às travestis que conheceu ao longo de seu processo criativo. Anota em um caderno muitas histórias, além de levantar vasto material bibliográfico sobre pesquisas de campo realizadas por diversos autores. Apesar de nunca ter estudado profissionalmente canto, Silvero nos surpreende, ao longo da peça, com belas releituras, de Maria Bethânia a Chico Buarque. Estamos diante da performatividade de um corpo que ultrapassa a discussão sobre gênero e que engendra sua potência no abismo perverso e violento do cotidiano, reivindicando espaço político e artístico. Como proclama, em uma das cenas, Silvero: “Meu cu Fernanda Montenegro, Marieta Severo!” Por um mundo com mais Giseles, Gisbertas, Genis.

Assim, percebe-se que a autoficção se constrói, neste caso, com um fio condutor semelhante ao diário na revelação e registro de uma intimidade, mesmo procedimento utilizado, por exemplo, por Jack Kerouac em *Na estrada*: coleta-se histórias e vivências, mas nessas ficções há um movimento seguinte: o entrelaçamento dessas vivências com a própria vida desse pequeno rapsodo e com o discurso ficcional. Parte da narrativa é autobiográfica/autoficcional? Claro que sim, mas a parcela mais autobiográfica é justamente na proposta de pesquisa, ou seja, a obra enquanto resultado de um longo processo cujo sentido se mesclou com o próprio sentido da existência do sujeito. Assim, aquela parte da vida pessoal está repleta da vida pessoal de dezenas de outros, tornando o discurso uma espécie de lembrança: há fato ali, mas também há lacunas, preenchidas por sua vez com a nossa parcela natural de ficção.

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas) (FÉRAL, 2008, p. 207).

Assim, enquanto a performatividade encaminha a ação para um afastamento da ficção e da ilusão cênica, as diferentes narrativas e o emprego da memória como eixo diegético fazem o movimento contrário: assim como outros recursos (projeções, vídeos, músicas, cartas, documentos etc.), como esse embate revela-se tanto a ilusão do que

se acredita e o descrédito sobre o que é verdadeiro. A categoria de autenticidade é justamente aquela que mantém uma certa unidade de sentido, visto estarmos diante de ideias que se completam e se contradizem simultaneamente.

A própria gênese da obra mostra isso. A partir da obra do escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996), Silvero Pereira começa a conhecer o universo transexual. “Quando li o conto ‘Dama da Noite’ e convivi com essas meninas”, diz ele referindo-se às travestis e transexuais, “desenvolvendo um teatro social, falei para mim mesmo: é hora de começar a misturar essas coisas e usar minha arte para trabalhar” (PEREIRA, 2015, p. 266).

Quando fui morar nessa comunidade, não pude mais fazer parte do grupo no qual trabalhava: o grupo de teatro Bagaceira. Era longe. Fiquei sozinho e um dia resolvi: “Preciso fazer teatro, vou fazer um monólogo!” E comecei a sair com as travestis, ir para as festas, levei para dentro da minha casa, me tornei amigo, me aproximei bastante delas e mudei minha cabeça. [...] Também fui transfóbico, não só no sentido do transexual, mas do transformismo. Por ser ator, achava que o transformismo não era arte. Tinha sim preconceito com transformistas, transexuais e travestis até começar a entendê-las. Entrei no universo delas, ouvi as histórias e passei a diferenciar história de vida de condição de vida (PEREIRA, 2015, p. 266-7).

A pergunta central dessa espécie de laboratório foi: “o que significa estar à margem?”. A tentativa de uma cena coletiva, mesmo em um monólogo, ecoou no sentimento buscado pelo ator. Era necessário que o sentimento se tornasse universal, coletivo, impessoal, mesmo partindo de uma pessoalidade referencial. Assim surgiu o primeiro espetáculo de Silvero Pereira, *Uma flor de dama*, inspirado no conto “Dama da noite” de Caio Fernando Abreu, publicado no livro *Morangos mofados*, espetáculo no qual Silvero mistura sua experiência a partir do conto com outros fatos, reais e ficcionais.

Uma flor de dama estreou, em 2002, como esquete em Fortaleza e, em 2005, se transformou em espetáculo. Entre 2000 e 2002, convivi com as meninas. Entre 2002 e 2005, comecei a introduzir histórias, *fatos reais, introduzi coisas da minha vida na peça*. E decidi me travestir pela primeira vez para ir às ruas com elas. Isso foi fundamental para meu processo porque uma coisa era quando saía com elas de Silvero. Mesmo que eu sentasse à mesa, mesmo que eu ficasse com elas, ali havia coisas que eu só fui perceber quando saí como travesti: não me deixavam usar o banheiro feminino, me tratavam mal quando pedia uma cerveja, na hora de pagar não queriam receber da minha mão... Uma série de sutilezas machistas que fui percebendo de forma bem epidérmica mesmo. Isso foi fundamental para o trabalho porque essa experiência me colocou dentro da coisa, de forma visceral. Passei um bom período, de 2002 a 2005, me percebendo, corporal e emocionalmente,

dentro desse universo, saindo muito de Gisele para os bares para poder me perceber. Sou um ator stanislavskiano (PEREIRA, 2015, p. 267, grifo meu).

O ator afirma não ter utilizado nenhum recurso de gravação, seja em áudio, seja em vídeo. Isso se destaca aqui por não ser um procedimento padrão na maioria dos casos. Diferente das outras peças que trabalham com um material (auto)biográfico direto e intermediário, em *BR-Trans* esse material não chega até o espectador, senão passando pelo sentimento de Silvero. O autoficcional, aqui, surge literalmente na contaminação do outro pela história (e condição) de vida do outro. Na ausência de vídeos, áudios e fotografias, temos o sentimento de Silvero, que guardava tudo para si e na sala de ensaio resgatava toda essa memória, trabalhando sobre esse material “ruminado”.

A diferença entre o espetáculo *Uma flor de dama* e *BR-Trans* está justamente na forma de retorno dessas histórias colhidas. Enquanto *Uma flor de dama* apresenta um trabalho mais stanislavskiano e que pede um trabalho mais físico do ator por meio de uma interpretação mais realista, *BR-Trans* o faz por meio de uma ação mais performática, na qual Silvero assume a identidade de suas próprias e outras dores. A experiência deu certo e Silvero fundou, em 2008, o coletivo teatral As travestidas.

Hoje é um procedimento de “As travestidas”, os atores precisam se travestir, ir para os bares, para as ruas. Há uma relação com o *clown*. Uma relação do bufão com a travesti... Hoje, para a gente, a travesti é um *alter-ego* do ator; a gente se considera ator-trans, porque não é a travesti enquanto discussão de gênero, mas discussão artística. A travesti é nossa figura performática na arte e a gente se sente como um bufão, um *clown*; não me sinto diferente disso (PEREIRA, 2015, p. 268).

Iniciado em Fortaleza, a ideia de *BR-Trans* era mostrar como se dá a violência contra travestis e transexuais de Norte a Sul do país usando como base metafórica a BR 116, que vai do Ceará ao Rio Grande do Sul. Na viagem, Silvero foi registrando o que via e o que conversava em um caderninho, não como um roteiro, mas como lembretes apenas.

Na entrevista realizada por Gabriela Lírio, uma pergunta feita pela pesquisadora é singular:

E o material autoficcional/ficcional? Você inseriu na dramaturgia alguns relatos, mas de que modo você insere a ficcionalidade do relato? Quero dizer: de que forma você modificou esses relatos?

BR-Trans praticamente não tem nada de ficcional a não ser os textos clássicos, quando recito *Hamlet*, Ofélia, Gertrude. 5% são ficcionais, o

restante das histórias são reais [sic]. Os relatos que utilizo, ou presenciei, ou li nos livros que pesquisei durante o projeto, como o *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*, do Marco Benedetti. Mas também utilizei elementos que pesquisei na Internet, como “A balada de Gisberta”. Essa música, interpretada por Maria Bethânia, me comoveu antes mesmo de ouvi-la, já que conheci a história da Gisberta, uma travesti paulista que foi morar no Porto e que foi violentada durante dois dias, assassinada e jogada em uma vala. Pedro Abrunhosa, autor português, fez uma música para ela chamada “Balada de Gisberta”. Não sabia como encaixar a história dela que me comovia muito. Acabei usando a música da Bethânia. A música não é utilizada como pano de fundo da cena, mas como dramaturgia mesmo. A letra faz parte do texto da peça. O espectador compreende que a música conta a trajetória de vida daquelas pessoas (PEREIRA, 2015, p. 270).

Figura 23: Silvero Pereira em cena de *BR-Trans* (2013)



Fonte: Divulgação

Assim como as músicas fazem parte de uma dramaturgia, os outros materiais audiovisuais caminham na mesma direção. Logo no início, quando Silvero tira a maquiagem ao som de “*Born to die*”, de Lana del Rey, é projetado um vídeo em *time lapse* – filme produzido a partir de uma sequência de fotografias que dá a sensação de movimento acelerado. Nele o ator aparece primeiro como Silvero, e vai se transformando aos poucos em Gisele. Enquanto isso, o

ator no palco mimetiza andar em corda bamba. O vídeo não se apresenta, portanto, como comprovação do que se afirma no palco, como documento. Ele é a própria significação do movimento executado pelo ator no palco, que, por sua vez, responde ao vídeo com a subjetividade da expressão “andar em corda bamba”. A junção do palco com os recursos intermediários promove uma tensão que é consolidada no vídeo seguinte.

O segundo vídeo, ao longo da pesquisa, lancei no Google “travestis assassinadas” e vieram essas imagens que compuseram os vídeos. O vídeo das meninas assassinadas me impressionou muito, chorei demais e disse: “isso precisa estar na peça, a crueldade dessa realidade”. Uma coisa é dizer que o Brasil é número 1 no *ranking* de assassinato de travestis, mata 450 por ano, agora quando você vê uma travesti aberta como um frango assado, tiram os órgãos sexuais, os peitos, você diz: que crueldade! (PEREIRA, 2015, p. 271-2).

Enquanto lê dados sobre a violência transfóbica no Brasil, o vídeo é projetado. O público vê travestis sendo perseguidas nas ruas, sendo espancadas, violentadas, abertas. E tudo sendo registrado por câmeras de vigilância e segurança, quando não pelos próprios aparelhos celulares dos agressores. Por meio desse grito, a cena, autoficcional e performática, alcança o tom político por instaurar novas formas de discutir o assunto a partir do sair de si, tratar do outro enquanto coletividade, alteridade. A tensão justamente provém desse sair e estar em si, falando coletiva e autobiograficamente.

Diferente dos dramas citados e aprofundados em questões subjetivas, Silvero Pereira constrói uma dramaturgia que estabelece uma relação com propriedades historicamente atribuídas ao teatro político. Menos psicologismos e mais grito, oriundo da denúncia legítima que nos esfrega na cara que, para cada pessoa trans sendo exceção e tendo entradas na vida social antes não vistas, existem milhares de outras que ainda buscam o mínimo: permanecer vivas (BARCELOS, 2015, p. 12).

Nesse desejo de permanecer vivas dessas histórias, Silvero constrói um corpo ambíguo e multifacetado, extremamente performático na medida em que aglutina tantos relatos a ele, percebidos tanto nos nomes que são escritos em sua pele como na própria assimilação desses relatos à sua experiência pessoal. Assim, o corpo se revela desde o início (no mínimo) dois, mas ele se multiplica nesse processo, apontando a impossibilidade de ser único, completo e fixo.

Um corpo para dois antes mesmo de estar no palco já é um corpo coletivo, político. Teatral, portanto, na vida. O tom documental das narrativas expõe uma teatralidade não atrelada ao exercício teatral, mas uma teatralidade

presente na vida dessas mulheres, que comportam uma expressividade espacial, visual, corporal, facial e vocal, que flerta o tempo todo com a representação. A interpretação de Silvero percorre entonações, melodias, máscaras, corporeidades que reconheceríamos nessas mulheres em qualquer atividade cotidiana, o que, no entanto, para o público de teatro daqui, pode soar muito... teatral (BARCELOS, 2015, p. 15).

O corpo performático, criado em cena pelos fragmentos de histórias do passado e do presente, é visto então em panorâmica: Silvero Pereira empresta seu corpo para ser objeto ali, metáfora triste do empréstimo nos corpos de cada travesti, seja para ser objeto sexual, de ódio ou desprezo. Em *BR-Trans*, os corpos são emprestados e reemprestados, ciclo que transforma o assassinato de tantas em sacrifício, como se fosse necessário para que algum Deus ou Justiça se conscientizassem da questão. Misto de denúncia e homenagem, a performatividade do ator/corpo/personagem em cena promove esses dois aspectos do performático: o íntimo sendo revelado, a priori, sem representação, e o político, alcançado mediante a alteridade que esse discurso íntimo revela como consequência.

Em *BR-Trans*, o ator manipula a performatividade da cena quando lhe convém, aproximando ou distanciando o sujeito performático da representação. Logo, estou entendendo performance não no sentido geral de desempenho, senão enquanto seu significado exclusivamente teatral e/ou artístico. Assim,

Por trás dessa redefinição da noção de *performance* e de sua inscrição no vasto domínio da cultura, é preciso antes ver um desejo político – muito fortemente ancorado na ideologia americana dos anos 80 (ideologia que perdura até hoje) – de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa. A expansão da noção de *performance* sublinha portanto (ou quer sublinhar) o fim de um certo teatro, do teatro dramático particularmente e, com ele, o fim do próprio conceito de teatro tal como praticado há algumas décadas (FÉRAL, 2008, p. 199).

Posto isso, chegamos ao conceito do sujeito performático, isto é,

Performer, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no [sentido] de “de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual”, implica ao menos em três operações, diz Schechner.

1. ser/estar (“*being*”), ou seja, se comportar (“*to behave*”);
2. fazer (“*doing*”). É a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos seres humanos;
3. mostrar o que faz (“*showing doing*”, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar).

Estes verbos (que representam ações), que todo o artista reconhece em seu processo de criação, estão em jogo em qualquer performance. Por vezes separados, por outras combinados, eles não se excluem jamais. Muito pelo contrário, eles interagem com frequência no processo cênico (FÉRAL, 2008, p. 200).

Acredita-se que, aqui, a cena se afasta da representação e se aproxima de uma “representação que Artaud recolocou em questão na sequência das grandes correntes artísticas do início do século XX” e que “deixou igualmente sua marca no teatro, ainda que mais tardiamente” (FÉRAL, 2008, p. 201). Dito de outra forma, valorizando o *fazer*, a performance evoca o que há de mais essencial no teatro, isto é, a ação. “A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance” (FÉRAL, 2008, p. 201).

Ao aparecer na cena logo no início, Silvero Pereira se apresenta como ator, como performer. Revela sua identidade, expõe seu corpo, suas competências técnicas, seu jogo. Entretanto, esse assumir-se performer não é reducionista. Ao contrário: o performer se coloca como objeto na/da ação, sujeito à análise dos olhares espectadores e assumindo os riscos não apenas à representação, mas muitas vezes a sua própria vida. É o seu corpo que estará sendo ofertado na cena ritual do teatro performático.

Uma vez afastada da representação mimética, a cena inaugura um entre-lugar de forma muito semelhante ao que acontece na autoficção. De fato, no cerne da noção de performance reside uma segunda consideração, a de que as obras performativas *não são verdadeiras, nem falsas* (FÉRAL, 2008, p. 203).

Como acontece em *Conversas com meu pai*, e diferente do que temos em *Luís Antônio-Gabriela* e nas peças de Sergio Blanco, aqui há uma identificação direta entre o personagem e o corpo performático, que cria em si uma lacuna na qual a ambiguidade é a única possibilidade de preenchimento. Temos em Janaina Leite e em Silvero Pereira uma aproximação performática a partir do momento em que a performatividade “coloca em cena, com esse fim, o *processo*. Ela amplifica, portanto, o aspecto lúdico dos eventos bem como o *aspecto lúdico* daqueles que dele participam (performers, objetos ou máquinas). Existe um risco real para o performer” (FÉRAL, 2008, p. 203).

A performatividade interessa-me aqui por motivos óbvios: a partir do alargamento que o termo recebeu com Jacques Derrida (1972), ao afirmar que o performativo não tem seu referente fora dele ou, em todo caso, antes ou diante dele.

Ele não descreve algo que existe fora da linguagem e antes dela. Ele produz ou transforma uma situação, ele opera; e se podemos dizer que um enunciado constativo efetua também algo e sempre transforma uma situação, não se pode dizer que isso constitui sua estrutura interna, sua função ou seu destino manifestos [...] (DERRIDA, 1972, p. 382)¹³⁹.

Logo, a ação contida na performance pode ou não ser efetiva, isto é, compreendida ou apreendida pelo espectador. Ela não depende dele, mas sim do que Derrida chama de “valor do risco” e do “malogro”, que se tornam características constitutivas da performatividade. “Insistiremos, portanto”, escreve Féral (2008, p. 203), “nesse caráter de descrição de eventos que se torna, dessa maneira, uma característica fundamental da performatividade”.

Aproximando a visão de Féral (2008, p. 203) de *BR-Trans*, percebemos que o espetáculo promove os dois movimentos que se complementam: de um lado, seu caráter de descrição dos fatos e, de outro, as ações realizadas pelo *performer*. Assim,

A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador. [...] Essa desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos* forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, *de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem* (FÉRAL, 2008, p. 203).

Assim como já discutido anteriormente, aqui também é impossível escapar a qualquer nível de representação. Daí a necessidade de se apresentar signos que, mesmo permanecendo decodificáveis, possuem seu sentido atrelado à cena, e não mais como um referente preexistente. Logo, não é na ficção que encontraremos o centro artístico da performance, como acontece tendo em vista uma leitura autoficcional. Aqui, a ficção torna-

¹³⁹ Tradução de Lúcia Borges do original: Il ne décrit pas quelque chose qui existe hors langage et avant lui. Il produit ou transforme une situation, il opère; et si l'on peut dire qu'un énoncé constatatif effectue aussi quelque chose et transforme toujours une situation, on ne peut pas dire que cela constitue sa structure interne, sa fonction ou sa destination manifestes comme dans le cas du performatif.

se um dos componentes do sentido, constituindo uma forma na qual a justaposição de formas domina. Como o autoficcionista,

O performer confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o desliz do sentido – talvez dos sentidos – na cena. Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados [...], por colagens-montagens [...], intertextualidade [...], citações, *ready-mades* [...]. Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida. A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento [*événement*], *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o *processo*, ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena [...] (FÉRAL, 2008, p. 204).

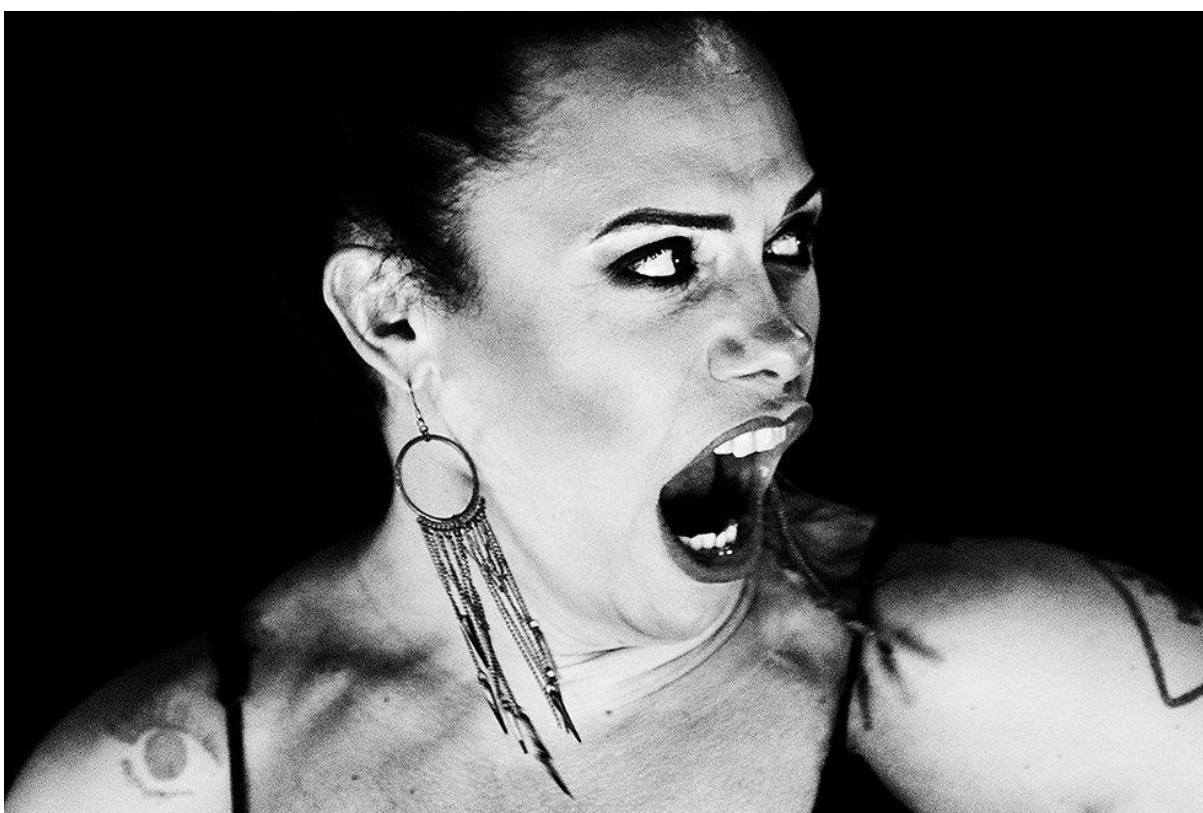
Os pressupostos e observações que Josette Féral (2008) faz com um trecho do espetáculo *Eraritjaritjakat-musée des phrases*, de Heiner Goebbels, representado em 2004 no Théâtre Vidy de Lausanne, encaixam-se perfeitamente na cena de *BR-Trans*. Nas duas peças temos a tríade ator, texto e músicas, e em ambas se percebe o desejo de tornar visível o invisível, isto é, a sensação e o sentimento de determinado acontecimento ou ação. Nesse ponto *BR-Trans* se desvincula de uma cena restritamente política (no sentido estreito do termo) e alcança uma reflexão não apenas crítica ou social, mas também de “fascínio e prazer”: mostrar o outro para se vejam nele, da mesma forma que ele, Silvero, se viu. Além disso, os aforismos e reflexões de Goebbels se relacionam estruturalmente com as pequenas narrativas utilizadas por Silvero Pereira em *BR-Trans*, cujo fio condutor é a transexualidade enquanto performatividade de um corpo que se torna política simplesmente por se mostrar, pelo *estar presente*.

Féral (2008, p. 205) centra sua leitura no que ela chama de “banal cotidiano”. No jogo com os sistemas de representação instalado nos espetáculos performativos, “é a *inter-relação*, conectando o performer, os objetos e os corpos, que é primordial” nas situações colocadas. Por isso se fala em *situações* e não propriamente em *ações*, pois

O objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. Ele joga ali com os signos, transforma-os, atribui-lhes um outro significado [...]. O que o espectador olha, e aquilo pelo que ele se deixa seduzir, é precisamente esta arte da esquiva, da falsa aparência, do jogo em que ele está precisamente num lugar onde não sabia que estava. Ele descobre assim a força da ilusão (FÉRAL, 2008, p. 205).

Logo se percebe que a autoficção, assim como a performatividade (embora uma seja, em parte, constitutiva da outra), retoma a força da ilusão, e não da vida referencial. O efeito de real lançado alcança outro objetivo: não se trata apenas de instaurar na cena ou na narração um dado ou efeito realista, senão mostrar o real como ilusão e vice-versa; no lugar de perceber os testemunhos, a performatividade e, principalmente, as projeções e documentos como real, se descobre neles o efeito de real pelo qual o teatro retoma seus direitos (FÉRAL, 2008, p. 205).

Figura 24: Silvero Pereira em cena de *BR-Trans* (2013)



Fonte: Christina Amaral

A performatividade, ao gerar esse corpo político, mostra seu grito de denúncia por meio da cena híbrida e subjetiva, adicionando significado no que, a priori, não veríamos significados por estarmos mergulhados demais nesse cotidiano banal. Assim, aqui encontramos a metáfora (ou mesmo o *recurso*) do *grito* como gesto político. Fredric Jameson (1996, p. 39), ao analisar o conceito de “expressão” a partir do quadro *O Grito*, de Munch, afirma que existe uma separação entre sujeito interior e exterior e as emoções de cada um:

da dor sem palavras do sujeito interior ao momento em que a “emoção é então projetada e externalizada, como um gesto ou grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento interior”.

No decorrer do espetáculo, seu corpo vai se inflando de raiva, que combina movimentos de luta com palavrões, e mesmo as canções mais doces ficam carregadas de fúria. O corpo exaltado vai contaminando os relatos e a cólera não descola mais da fala. É como se a raiva reprimida por séculos de inferiorização não pudesse mais ser contida. Isto não é um mero reflexo da imagem teatral que se tem da vida das mulheres, é um rasgo para o real. Usando com um pouco de descuido as palavras, é dizer que tudo pode parecer fantasia nessas vidas, falso (teatral), mas a raiva é de verdade (BARCELOS, 2015, p. 17-8).

Essa ideia aproxima-se também da *performer* e dramaturga Angélica Liddell. Em *Yo no soy bonita*, o grito feminino é nitidamente reconhecível no discurso ficcional que nasce de uma memória traumática. O político surge ao lado desse trauma, evidenciando que a escrita de cunho autoficcional é desencadeada por “acontecimentos ou situações vitais que deixaram uma marca indelével, uma cicatriz. A autobiografia como um ponto de partida, em vez de chegada, uma missão moral, um interrogatório sem reserva alguma” (CABALLÉ, 2001, p. 6)¹⁴⁰.

Seu aspecto performático nasce da sua afirmação: “meu corpo é meu protesto contra minha geração” (LIDDELL, 2008, p. 9)¹⁴¹. Em cena, Angélica não é apenas Angélica González, aquela nascida em 1966, é também signo, personagem. Ao mesmo tempo, evoca a todo instante a menina de nove anos abusada pelo soldado em um dia qualquer – “E naquela noite vomitei” (LIDDELL, 2008, p. 22)¹⁴². Dessa forma, a menina Angélica, a atriz Angélica e a personagem Angélica se convertem em uma persona totalmente nova, incapaz de existir fora daquele espaço e daquele tempo da cena, mas também incapaz de ser uma ou outra coisa, apenas. *Persona* híbrida, participante de uma cena igualmente híbrida e ambígua.

Na origem destas formas novas do teatro político atual, há uma dupla verificação: a impossibilidade de apreender a realidade em seu conjunto e de transpô-la simbolicamente no palco; a falsidade ou, pelo menos, a insuficiência das imagens da realidade que os teatros se habituaram a nos dar. É nesta constatação que se enraízam o que se chama de “teatro-documento” e o que se poderia chamar – retomando uma expressão já velha de mais de meio século – o “teatro da teatralidade” (DORT, 2010, p. 397).

¹⁴⁰ “[...] acontecimientos o situaciones vitales que han dejado una huella indeleble, una cicatriz. La autobiografía como un punto de salida antes que de llegada, una búsqueda moral, una interrogación a tumba abierta”.

¹⁴¹ “mi cuerpo es mi protesta contra mi generación”

¹⁴² “Y aquella noche vomité”

Em *Yo no soy bonita* não temos um texto propriamente, mas trechos (que foram publicados) modificados nas diferentes execuções. “Eu não sou bonita, nem quero ser” (LIDDELL, 2008, p. 19)¹⁴³, diz ela ao entrar, caminhar pelo palco, acariciar o cavalo ali presente, beber uma garrafa de cerveja dentre as tantas no palco e arrotar. Levando em conta a alta presença da performance de Liddell em cena, percebe-se claramente a totalidade da cena como um tecido de retalhos e significações. Essa estrutura dramatúrgica oferece um distanciamento empírico que fundamenta o que Dort (2010) chama de “teatro da teatralidade”.

Esta vez a criação teatral não nasce mais dos fragmentos da realidade expostos no palco: ela utiliza, como material, as imagens que fazemos desta realidade – literalmente nossas representações da realidade. Ela se apoia mais ainda no teatro. Não para descobrir uma verdade que seria a da arte, oposta à da vida [...], mas para submeter nossas representações do real à crítica desta mesma realidade (DORT, 2010, p. 400).

Assim, essa performance nasce do oferecimento do seu corpo como objeto de questionamento. A mulher que tem domínio sobre seu corpo e faz dele o que bem entender. Utilizando-o como protesto, ela expressa nele aquilo que não consegue dizer. A violência contra si mesmo surge como linguagem, isto é, trata-se de uma tentativa de dizer a dor traumática por meio da dor física, que poderia evidenciar o sublime e a emoção, como, em 1757, Edmund Burke (2004, p. 86 *apud* RIVERA, 2007, p. 15): “tudo que é de alguma maneira capaz de excitar ideias de dor e perigo [...] é uma fonte do sublime, ou seja, pode produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir”. Claro que estamos nessa visão em pleno Romantismo, e é nítida a idealização tanto da categoria do *sublime* como da própria ideia de *dor* enquanto purgação. Entretanto, é por esse termo e sentido que Freud (2010, p. 187) escreve em 1916: “Também o que é doloroso pode ser verdadeiro”.

A ideia de trauma e seu significado enquanto cicatriz são aqui valorosos, pois a ação apresenta-se mesmo como uma cicatriz sendo remexida, ecoando a dor de antes na dor de agora, contrapondo as duas: uma eterna, outra finita; uma traumática, outra física. A efemeridade do ato performático, desvalorizada pelo caráter imortal que agregava valor para o poeta romântico, aqui vai significar uma maior valorização, pois

Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo. A limitação da possibilidade da fruição aumenta a sua preciosidade. É incompreensível, afirmei, que a ideia da transitoriedade do belo deva perturbar a alegria que

¹⁴³ “Yo no soy bonita ni lo quiero ser”

ele nos proporciona. Quanto à beleza da natureza, ela sempre volta depois que é destruída pelo inverno, e esse retorno bem pode ser considerado eterno, em relação ao nosso tempo de vida. Vemos desaparecer a beleza do rosto e do corpo humanos no curso de nossa vida, mas essa brevidade lhes acrescenta mais um encanto (FREUD, 2010, p. 187-8).

Por outro lado, a efemeridade da ação performática busca o efeito de ruptura, de risco e desobediência, cujo sofrimento gera uma poética da dor e violência contra a misoginia. Para tanto, o tom confessional é necessário, desconstruindo qualquer possibilidade de engano e ambiguidade e possibilitando o movimento de tornar visível o invisível. Dizer o que tanto se calou. Mas em *BR-Trans* não temos um discurso autobiográfico tradicional, pois esse efeito performático da ação não corresponde à presença do artista na obra. Ao contrário, “por mais que uma obra apresente-se como francamente autobiográfica, ela distancia-se do eu que a enuncia em prol de uma universalidade. Freud afirma que a verdadeira arte poética residiria na conjuração do que é estritamente pessoal em prol de um laço com o outro, o espectador ou leitor” (RIVERA, 2008, p. 16).

Figura 25: Angélica Liddell em cena de *Yo no soy bonita*



Fonte: Divulgação

A performatividade de Liddell é manifestada de várias maneiras. O álcool consumido produz efeito sobre seu corpo, embaralhando seus sentidos, tornando-a um ser mais próximo ao cavalo que está ao lado, e com quem ela interage em vários momentos. O animal, irracional, possui uma “atuação” incerta, instintiva, não previsível. Em outro momento, Angélica inicia uma autoflagelação cortando a perna com uma navalha, pintando um quadro barroco: o sangue vermelho escorrendo pela pele branca que é enxugado com um pedaço de pão, consumido em seguida. Essa eucaristia parodiada aqui tem sentido alterado: é o regresso do sangue ao corpo, movimento inverso à menstruação.

Depois, já embriagada, ela ferve um pouco de leite e mergulha sua mão na panela. Signo duplo de maternidade e esperma, o leite a fere, causando repulsa e relembrando a frase que a atriz inclui em vários de seus espetáculos: “No quiero tener hijos”, protesto em relação à sociedade que exige que ela, mulher, seja mãe. Vestida como bufão, a atriz se aproxima de uma figura grotesca e animal a fim de provocar indignação e um riso dolorido no espectador. Não quer a beleza da arte e sua contemplação estética. Ela busca a poética do mal, do cruel, da desobediência. Do sacrifício.

A performatividade da cena permite entendermos o ferir o próprio corpo como protesto à violência real, causada não por si mesma, mas por outro que se acha mais forte. Sua desobediência, por fim, pretende acabar com aquela vergonha sentida aos nove anos, que a fez calar. No aqui e agora do palco, a vítima não se cala, tampouco permanece inerte diante do abuso. A atriz se coloca como figura dupla, fiel e oferenda. Ela é ao mesmo tempo aquele que oferece o sacrifício e a própria oferta, pois “no tempo das mortes coletivas é necessário o sacrifício individual como rebeldia ou barricada. A arte, sacrifício íntimo em um espaço público, é nossa rebeldia. Graças ao sacrifício poético recuperamos a identidade que perdemos no massacre” (LIDDELL, 2014, p. 99)¹⁴⁴. Desse sacrifício nasce a autoficção em suas obras. O eu não como narcisismo, mas como desejo: “Com o sacrifício queremos dizer EU” (LIDDELL, 2014, p. 99)¹⁴⁵.

¹⁴⁴ “En el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en el masacre”.

¹⁴⁵ “Con el sacrificio queremos decir YO”.

Não se trata, portanto, de retirar desses espetáculos qualquer sombra de teatralidade, mas, ao contrário, de pensá-la de duas formas: “como mediadora entre o conteúdo lugar-comum (dos meios de informação) e a plateia de um teatro; e como um falso lugar-comum da vida” (BARCELOS, 2015, p. 17).

Ou seja, leva-se ao palco um teatral socialmente codificado: a imagem teatral do cotidiano teatralizado dessas mulheres. Esta imagem do cotidiano teatralizado todos nós temos, nos escapa a imagem da realidade. A teatralidade apontaria, portanto, para ideia que se tem da vida delas, não para a vida delas. Tem-se, enfim, uma crítica à maneira como essas narrativas estão impregnadas de uma repetição castradora e vaga (BARCELOS, 2015, p. 17).

Assim como *Luís Antônio-Gabriela, BR-Trans* aponta para o passado, quer pessoal, quer mítico, de Édipo e de Dioniso, no teatro pelo teatro. O carácter ambíguo, híbrido, especular, desdobrável se torna uma frequência no teatro autoficcional não por capricho ou efeito estético, mas por necessidade sistemática. Estamos diante de uma arte que se coloca diante do espectador, corpo a corpo, diferente de qualquer outra por não apresentar um objeto-mediador (um livro, um quadro, uma música, uma escultura, um filme). O corpo do ator é o objeto-mediador do teatro, e sua recepção acontece de forma explicitamente única: o “objeto” também nos olha. O corpo ali está quente, está vivo, tem vontades, é real. Não é notícia. Parte daquela dor é verdadeira, e é um verdadeiro diferente do verdadeiro próprio do ator – como já queria Stanislavsky. Parte daquele eu existe, continua existindo depois da peça, quando a cortina se fecha.

Esse Outro-Eu precisa ser olhado. É isso que essas peças dizem¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Geralmente as dedicatórias aparecem quando se principia. Esta vem ao final, porque quando iniciei o capítulo, ainda durante o estágio doutoral em Barcelona, em 2015, ela ainda estava aqui, feliz, talvez, vivendo. Ou tentando. Este capítulo dedico a Dandara Kathlen, de 42 anos, espancada até a morte em 15 de fevereiro de 2017. A agressão foi filmada e postada nas redes sociais. Eu não vi o vídeo. Disseram-me que Dandara chama pela mãe até o fim. No começo de abril de 2017 foi preso o nono acusado pela sua morte.

Conversas com meu pai, de Alexandre Dal Farra e Janaina Leite

“O que o pai calou toma a palavra no filho: e muitas vezes
encontrei o filho como o segredo desnudado do pai”
(NIETZSCHE, 1999, p. 221).

Uma filha que não escuta e um pai que não diz nada.

Entre eles, um segredo que não será revelado, ao menos não efetivamente.

O segredo se converterá em dúvida, em símbolo, em mito.

O monólogo *Conversas com meu pai* (2014), de Alexandre Dal Farra a partir de material autobiográfico de Janaina Leite, instaura a dúvida a todo momento. É clara a intenção de criar no espectador a ambiguidade quanto ao que será exposto:

JANAINA – (*Fala pausadamente*) Bom. Vocês estão aqui para... Eu preciso dividir com vocês... É um tipo de segredo. Acho que é um segredo, que eu tenho... Eu precisaria contar agora. Mas eu não sei direito. Porque também tem isso... Eu fiquei querendo contar o segredo, e... É, isso também foi parte da coisa. E foi um tipo de processo de cura. Querer contar o segredo, dividir com os outros. Mas só que as coisas ao invés de ficarem mais simples foram ficando mais complicadas, e no meio desse processo, que era um tipo de cura, de repente eu descobri que o segredo talvez nem existisse. Então, eu não sei direito se isso que eu tinha para contar para vocês realmente aconteceu, e aí, fica tudo um pouco mais complicado, porque... Eu não ia querer sair por aí contando um negócio que nem aconteceu direito. Se eu imaginei, então aconteceu, eu penso às vezes, mas só que é muito diferente, é totalmente diferente se isso foi imaginado, e aconteceu enquanto imaginação, ou se isso aconteceu realmente, na vida (DAL FARRA, 2017, p. 137-8).

Nota-se desde esse princípio uma aproximação da prática autoficcional com um ambiente de análise. A atriz está em círculo com os espectadores, vestida de preto, encharcada e com uma caixa de bilhetes nas mãos. Ela afirma que não mostrará nenhum desses bilhetes. O fato deles existirem ou não, assim como várias outras lembranças e fatos ao longo da peça, é superficial: importa sua simbologia, pois eles marcam o retorno de uma comunicação que não acontecia há dez anos.

A partir dessa caixa de bilhetes, a atriz conduz o espectador por um baú de memórias que envolve o processo de criação da própria cena. O metateatro, portanto, é uma frequente, assim como nos outros espetáculos discutidos nesta tese. A própria estrutura monológica conduz para a quebra total da quarta parede, visto que, se existe um interlocutor

do discurso ambíguo da personagem, é o próprio público, sempre presente e caminhando junto da atriz. Esse caminhar é, inclusive, espacial: a cena inicia-se em uma espécie de antessala, não-palco convertido em espaço cênico com a entrada da atriz encharcada vestida de negro e com a caixa de sapatos com os bilhetes nas mãos.

Figura 26: Janaina Leite durante a cena inicial de *Conversas com meu pai* (2014)



Fonte: Milton Dória

Essa é a primeira das três partes da peça, três diferentes versões do que precisava ser contado encontradas ao longo do processo. O primeiro momento corresponde à terceira versão. A mudança de espaço provoca uma mudança de sensações e efeitos, como são diferentes as sensações da própria atriz diante do que será exposto. Ou seja: existem várias formas de falar e contar determinado assunto, que em *Conversas com meu pai* vão da partilha confessional dessa primeira parte/terceira versão até o nível simbólico da terceira parte. Para Jorge Loureiro (2014, p. 182), estamos, pois, diante de uma “quarta versão”:

Talvez o espetáculo, começando à hora marcada em um dado lugar para apresentar a sucessão de versões diante de um público que sabe ao que vai presenciar, seja uma quarta versão do relato desse processo, neste caso uma versão em forma de envelope ou guarda-chuva, que inclui as anteriores.

Trata-se também da apresentação de diferentes paradigmas de interpretação dos fatos, e cada paradigma uma tentativa de superar a respectiva crise de representação da relação da filha com o pai.

Antes é importante dizer que *Conversas com meu pai* não é o primeiro trabalho autoficcional de Janaina Leite. Antes, em 2009, com direção de Luiz Fernando Marques, ela estreou o espetáculo *Festa de separação*, documentário cênico ao lado do músico Felipe Teixeira Pinto, seu ex-marido.

O espetáculo resulta das diversas festas de separação promovidas pelo ex-casal Janaina e Fepa (Felipe Teixeira Pinto). A documentação audiovisual deste processo, assim como o roteiro que foi se desenvolvendo a cada festa, geraram a dramaturgia que compõe o espetáculo. Dramaturgia esta que se apresenta de forma híbrida contendo materiais documentais como relatos nascidos nas experiências das festas, assim como referências da literatura, do cinema e da música. O texto que se segue é, portanto, uma espécie de roteiro cênico que traz as lacunas que só podem ser preenchidas pela soma de elementos visuais e sonoros que compõem o espetáculo (LEITE; TEIXEIRA, 2009, p. 2).

Em *Festa de separação* também existem dois espaços:

O espaço, dividido em dois, o dela e o dele, apresentava como pano de fundo um telão. Objetos familiares criavam identidade, referenciais pertinentes ao universo individual de cada um, revelavam a história pregressa do casal: livros, cd's, caixas, garrafas, cadernos, dicionário, instrumentos musicais, câmera, bichos de pelúcia. A ideia foi a de transferir para o palco os vestígios do que restou para cada um da relação, reconfigurando um espaço-casa ambíguo porque visivelmente transitório, um espaço fronteiroço porque suspenso, não reconstruído, em ruínas, híbrido por se configurar como sendo um espaço de um tempo presente, mas naufrago de um passado em elaboração, um espaço que não é senão o lugar do luto proveniente da ruptura (MONTEIRO, 2010, p. 3).

A “reposição do passado” não acontece de forma mimética ou por algum procedimento dramático, mas sim por um processo de “elaboração” pela palavra (LEITE, 2017, p. 85), meio pelo qual os dois atores atualizam o que foi anunciado no início da peça: que se trata da experiência real de separação de um casal com nítida influência da *performance The Lovers – The Great Wall Walk*, de Marina Abramovic e Ulay, em 1988.

Festa da separação é uma exaltação da separação como etapa, como rito. A partir do mito dos seres andróginos, separados por Zeus por um raio, não apenas a separação, mas a busca pelo outro e sua presença são temas paralelos. Para tanto, é empregada a canção

“*The origin of love*”¹⁴⁷. Ao contrário do mito grego platônico, que aponta Zeus como responsável pela separação, na letra da canção é apresentada outra versão, na qual vários deuses de várias mitologias se unem para separar os seres, todos eles: os formados por dois homens, os filhos do Sol; por duas mulheres, as filhas da Terra; e dos de sexos opostos, chamados de filhos da Lua.

Ao final, a canção mostra como encontrar o amor é encontrar também o medo de ser novamente separado. O abraço, movimento que Barthes (1997, p. 7) aponta como a tentativa de união completa com o amado, é então também movimento de dor.

O gesto do abraço amoroso parece realizar, por um instante, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado. Além do acasalamento [...], há este outro abraço, que é um enlaçamento imóvel: estamos encantados, enfeitiçados: estamos no sono, sem dormir; estamos na volúpia infantil do adormecer: é o momento das histórias contadas, o momento da voz, que vem me hipnotizar (BARTHES, 1997, p. 7).

É exatamente isso que essa primeira experimentação cênica baseada nas experiências pessoais de Janaina e Luiz Felipe vão encenar:

Quando eu fazia escola de teatro, uma vez a professora de história falou sobre a personagem Ió da tragédia *Prometeu acorrentado*. Quando a Ió se depara com aquele que seria seu grande amor, ela diz “Ai de mim”. Um colega da turma perguntou porquê ela diz “Ai de mim” se ela tá encontrando justamente o amor? E a professora respondeu que era porque o homem grego sabia que ao encontrar o amor, ele também encontraria o seu contrário, ele encontraria também toda a dor que viria junto. Parece que todo início já comporta seu fim e que essa fundação detona toda a saga trágica que todos nós sabemos, na maioria das vezes, onde vai dar (LEITE; TEIXEIRA, 2009, p. 18).

Esse pequeno desvio serve para mostrar-nos que, embora calcada nas experiências reais dos dois envolvidos no processo, a cena se constrói também sobre outros pilares, dentre os quais um dos mais fortes é, ainda, o mítico. O mito fundamenta a experiência pessoal atual nos seus mais variados aspectos, e isso será de extrema importância na peça *Conversas com meu pai*, pois ao final dela a personagem afirma que somente o mito pode dar conta da carga semântica buscada.

¹⁴⁷ Trilha sonora de *Hedwig and the Angry Inch*, musical sobre uma banda fictícia de *rock and roll* liderada por uma cantora transexual da Alemanha oriental. Assinado por John Cameron Mitchell, as músicas foram compostas por Stephen Trask, que evidencia a influência musical da androgenia do *glam rock* da década de 1970 (como David Bowie, que co-produziu uma versão do musical em Los Angeles, inclusive). Estreou Off-Broadway em 1998. Em 2000, uma versão londrina estreou no West End. Em 2014 teve a sua primeira produção na Broadway, vencendo um Tony Awards.

Na primeira cena, então, temos Janaina, molhada e de negro, no centro do público com uma caixa de sapatos nas mãos. A atriz nos diz que existe esse segredo. Há, e isso é enfatizado, uma *necessidade* de dizê-lo. Não apenas enquanto movimento estético, ou pelo menos não apenas como isso, mas uma necessidade existencial de dizer:

JANAINA – [...] Então eu preciso só dizer isso agora, que existe esse segredo, esse acontecimento que, tendo ocorrido ou não, me acompanhou durante anos e foi totalmente plausível, não só para mim, mas também para outras pessoas da minha família que isso tivesse ocorrido. E era uma impossibilidade de falar sobre isso. E era uma dificuldade de comunicação com o meu pai, era sobre isso que o fato tratava (DAL FARRA, 2017, p. 138-9).

Em nenhum momento a caixa com os bilhetes é aberta, “porque sempre que eu mostro é um pouco dessa energia que se esvai, se perde, fica por aí. Não se pode abrir uma caixa dessas com esse tipo de energia armazenada e sair espalhando por aí. Não. Eu vou simplesmente dizer para vocês que é isso que tem aqui” (DAL FARRA, 2017, p. 139). O jogo entre revelar e ocultar é intensificado e presente na peça desde aqui. Esse contraste paradoxal reflete diretamente na surdez da filha e no fato do pai não conseguir falar. Assim, “cabe a cada um descobrir a sua versão dos fatos e fazer o seu relato” (LOURAÇO, 2014, p. 185). Pandora, a caixa permanece fechada e só é visível nesse primeiro momento da cena.

Algo aconteceu mas não sabemos o que é. Nem o que a moveu a realizar a peça (foi a morte?), nem como era o pai: só há pistas que nos fazem imaginar. Animais, gorilas, um caminhoneiro, vídeos de pequenas situações em um jardim, um cenário que vai sendo construído conforme a iluminação cênica vai entrando, uma caixa que não podemos abrir, conversas trocadas em papeizinhos que poderiam revelar muito dos fatos. As informações ausentes são tão sugestivas que especulo se a figura da mãe poderia gerar uma outra peça. Mas aconteceram *coisas*; acontecimentos, como *situações inaugurais*, transformam poeticamente a obra. Afinal, há uma arte com tesão pela vida (CARVALHAES, 2014, p. 203).

Assim como em *Luís Antônio-Gabriela*, a importância do paratexto em *Conversas com meu pai* aponta o horizonte de expectativa do texto: “Desde a sinopse da peça, o problema já fica totalmente claro. Então é a história de um pai e uma filha que retomaram a comunicação quando ele operou a garganta e ela começou a ficar surda e ISSO É TOTALMENTE VERDADEIRO!” (DAL FARRA, 2017, p. 143)¹⁴⁸. Entretanto, a personagem se

¹⁴⁸ O uso de caixa alta em alguns trechos provém do próprio texto da peça, disponibilizado para pesquisa pelos autores ao longo da pesquisa e publicada em 2017, ano de defesa desta tese.

recusa a simplesmente dizer que “TUDO É FICÇÃO, OU QUE TANTO FAZ O QUE É OU NÃO FICÇÃO OU QUE CADA UM CONTA A SUA HISTÓRIA DA MANEIRA COMO QUER [...]” (DAL FARRA, 2017, p. 150). Nota-se que não se busca, portanto, apenas uma história. Não basta que seja totalmente verdadeiro, tampouco que seja tudo ficção. A busca é por uma forma híbrida que possibilite a expressão desse conteúdo não enquanto fato, como temos em *Festa de separação*, mas enquanto criação contínua, como construção do sujeito em uma cena que, como ele, está sempre em processo. Aqui não existe, então, um objetivo claro, não existe uma fórmula certa. São tentativas, três ao todo que se colocam quase como atos no espetáculo. O momento no *hall*, com o público em círculo, é o primeiro desses momentos. O deslocar-se aqui retoma o mesmo movimento do sujeito em relação à representação do real no século XX: o sujeito não é mais o “olhar soberano” sobre tudo e se apresenta fragmentado e desmateralizado a partir de uma nova relação com o próprio espaço, igualmente fragmentado.

Contudo, uma vez abandonado seu lugar como origem inequívoca da representação, ele volta de fora da representação, como corpo real – o que reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço. O sujeito recusa-se a se assimilar ao olho ideal e, nesse deslocamento, perde seu lugar de direito para retornar como questão, em uma convocação direta do espectador (RIVERA, 2014, p. 21).

Além do mito, esse primeiro momento nasce do rito e é marcado pelo silêncio, pois foi justamente o silêncio que definiu, em uma parte da vida, a relação pai e filha. Assim, ao entrar, a atriz marca no celular um minuto de silêncio, evocando um luto que é reforçado pelo figurino negro da atriz. A atmosfera de funeral silencioso só acaba quando o cronômetro avisa e desperta. É a vida que segue, que continua, mesmo após a morte do mais querido.

Apesar das dúvidas que nascem nessa tentativa de dizer o segredo, dúvidas que envolvem principalmente se o segredo existiu de fato ou não, há uma valorização da ficção, da imaginação, pois “se eu imaginei, então aconteceu” (DAL FARRA, 2017, p. 138). A atriz pretende mostrar que o texto que ela declama é decorado, é ensaiado, “e é integralmente verdadeiro, parte da minha vida real” (DAL FARRA, 2017, p. 138). As dúvidas nascem, portanto, da vida real e do desconhecimento sobre si. Contar o segredo significa, então, dar um importante passo, incrivelmente dolorido e necessário, ao autoconhecimento.

Então, não era uma cura que estava acontecendo nesse processo aqui, não, na verdade era um tipo de mobilidade, uma movimentação que eu estava conseguindo fazer, movendo as imagens na minha cabeça e isso não estava

clareando absolutamente nada, mas apenas deixando tudo mais confuso ainda! Era um tipo de doença da clareza total que eu tive antes, de que eu me curei quando eu percebi que simplesmente não tinha nenhuma clareza possível nesse caso (DAL FARRA, 2017, p. 138).

Assim, encontramos nesse primeiro momento, terceira versão da peça, o último passo do herói trágico: o reconhecimento, único movimento que proporciona a clareza de mundo e de si alcançada ao final das tragédias. A clareza total, isto é, a visão do todo, já antecipa o mito que será evocado ao final: Édipo aparece ainda tímido aqui, pois ele também só se vê diante dessa claridade total quando percebe que nada sabia sobre si mesmo.

Alguns anos atrás eu tinha um segredo que eu gostaria de dividir com vocês e então eu estaria sentada aqui fazendo isso. Esse acontecimento teria me desorganizado completamente enquanto individualidade e talvez isso tenha acontecido mesmo comigo durante algum tempo. Talvez eu tenha mesmo me desorganizado enquanto individualidade por algum tempo. Mas eu com certeza fiquei anos, muitos anos pensando sobre essas coisas e planejando isso aqui, porque essa seria uma forma de me curar, mas no meio do caminho tudo foi ficando confuso e não teve cura nenhuma, no sentido de que eu tenha excluído totalmente essas questões de mim, esse segredo que eu queria contar e por meio disso expurgar ele da minha vida, mas isso não aconteceu e as coisas só ficaram bem mais móveis. *Então eu preciso só dizer isso agora, que existe esse segredo*, esse acontecimento que, tendo ocorrido ou não, me acompanhou durante anos e foi totalmente plausível, não só para mim, mas também para outras pessoas da minha família que isso tivesse ocorrido. E era uma impossibilidade de falar sobre isso. E era uma dificuldade de comunicação com o meu pai, era sobre isso que o fato tratava (DAL FARRA, 2017, p. 138-9, grifo meu).

A parte grifada marca mais uma vez essa valorização da ficção criada a partir desse segredo, que existe “agora”, isto é, naquele momento, pois o que mais importa nessa construção não é existência ou não dele, sua concretização ou impossibilidade de se realizar, mas sim sua possibilidade sempre presente de ter acontecido e de acontecer. Naquele momento da cena, durante o espetáculo, o segredo existe, mas nós, espectadores, o desconhecemos totalmente. Podemos insinuar, arriscar esse ou aquele palpite, embora nada disso importe. Trata-se apenas de um exercício de ego para o próprio espectador sanar sua sede de curiosidade. O que importa é justamente o resultado disso, o produto final, isto é, a personagem Janaina Leite e sua ambiguidade, sua desorganização enquanto indivíduo.

Do distanciamento nascido desse segredo, origina-se o silêncio. Silêncio longo de dez anos que só fez distanciar mais pai e filha. A escrita dos papezinhos ganha vida

após o pai perder as cordas vocais e de a filha começar a ficar surda. Essa comunicação escrita dura até a morte do pai, porque somente por meio dela, da escrita silenciosa, a troca de energia entre os dois era possível.

Porque antes disso a energia não estava encontrando os caminhos para fluir entre nós. Antes disso era uma pura comunicação do tipo traumática e sem sentido, um dispêndio de energia sem controle, explodindo pelo mundo, no meio da rua, pela vizinhança, na sala, de forma que quando o meu pai saiu da minha casa, aos meus quinze anos de idade, aquilo foi para mim um alívio imenso. A traqueostomia veio dez anos depois (DAL FARRA, 2017, p. 139).

Depois disso a atriz se deita no chão (em posição semelhante à de um paciente diante do psicanalista) e, no mesmo celular do cronômetro, coloca a canção *Como é grande o meu amor por você*, de Roberto Carlos. Enquanto ela toca, Janaina fala algo sobre a canção e finaliza a primeira parte com um depoimento datado, como entrada de um diário:

14 de novembro de 2011

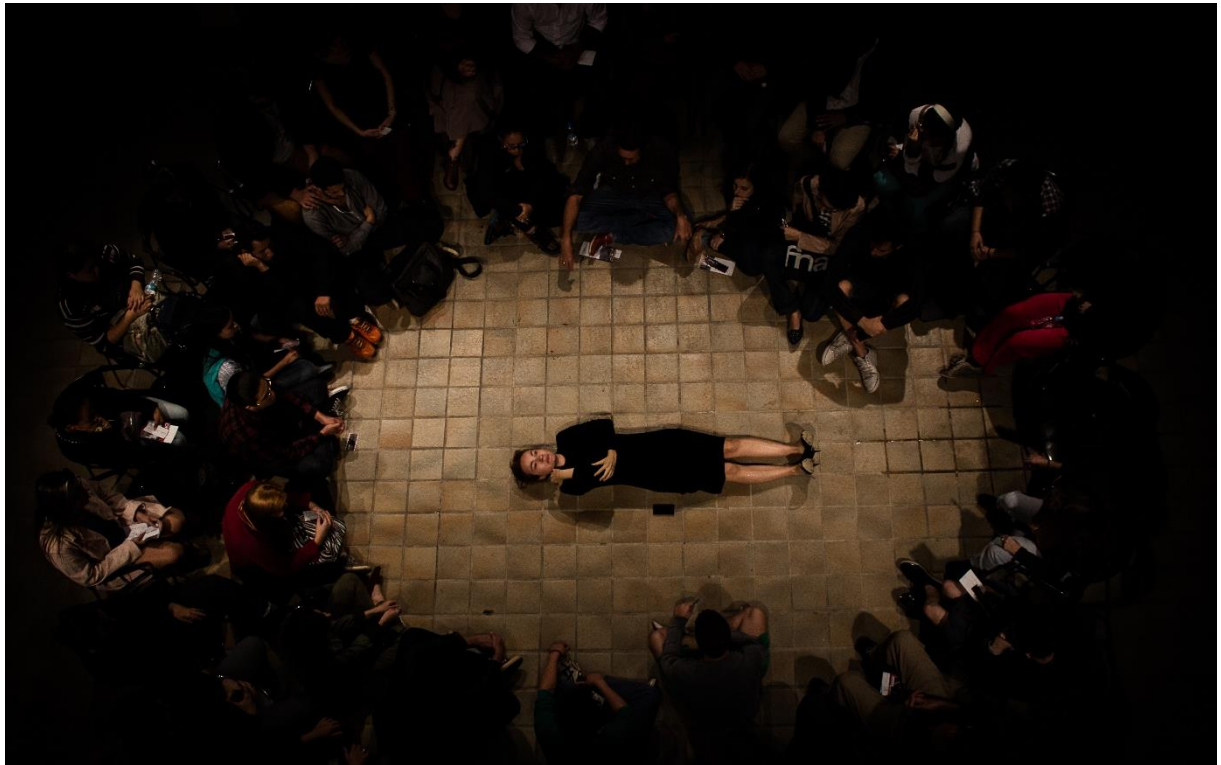
Eu fui com ele num restaurante japonês, mas ele não sabia comer direito. Ele pegava as coisas com a mão e colocava na boca e depois bebia o *shoyo*. Eu ia começar a ficar com vergonha dele, mas passava, e eu fiquei tentando ensinar ele como comia. Depois a gente foi embora e eu me perdi dele. Acabei caindo numa rua cheia de gente, todos vindo numa mesma direção. E eu saí andando no sentido contrário procurando por ele. Parei um homem, parecia ele, mas bem mais novo. Continuei andando contra a massa de gente e aí eu cheguei em um muro. Tinha alguém deitado no chão, coberto com um pano. Eu cheguei a virar a direita pra continuar mas algo me disse que talvez pudesse ser ele. Então eu puxei o pano e era meu pai. Tava sem camisa e eu percebi que era ele primeiro pelas tatuagens. Aí descobri o rosto e ele tava me olhando com um sorriso levinho. Ele levantou ainda me olhando com ternura mas eu vi que um líquido preto começou a escorrer pelos braços dele. Eu disse alguma coisa mas não me lembro o que foi. Ele tentava se manter de pé e sempre sorrindo pra mim mas ele começou a desmanchar. O corpo dele foi cedendo e notei que no chão tinha como que uma mureta de cimento cercando os pés dele. E ele desmanchou completamente e ficou só o pescoço mole com a cabeça pendendo e já não se via mais nada do corpo. *Pausa longa. Espera a música acabar.*

Essa foi a terceira versão da peça. Essa aqui, que está terminando agora. E então eu levanto e saio daqui. Vocês vão para a outra sala. Vocês também vão para a outra sala comigo, é para isso ser feito, agora, porque existe a outra versão que eu criei. Existe a segunda versão. Eu estou mostrando de trás para diante (DAL FARRA, 2017, p. 140).

O “mostrando de trás para diante” alude ao próprio movimento memorialístico que permeia a escrita autobiográfica/autoficcional: “escrita retrospectiva”. A atmosfera onírica do relato favorece o clima de incerteza. Não sabemos se aquela narração trata de um fato

ocorrido ou de um sonho que Janaina teve. O importante é que, naquele momento, ela se perdeu dele. Além disso, a própria estrutura de um trabalho que comporta a noção de *work in process* permite que seja enfatizado o desenrolar do tempo de diferentes maneiras. Assim, “o processo passa então a *produzir memória* sobre si mesmo” (LEITE, 2017, p. 116).

Figura 27: Janaina Leite finalizando a cena inicial de *Conversas com meu pai* (2014)



Fonte: Rodrigo Pereira

Em seguida, atriz e público vão para o segundo espaço cênico, denominado por ela de “Viveiro”, onde temos

[...] um telão onde durante todo o próximo quadro imagens documentais serão projetadas aleatoriamente – uma casa vazia e parcialmente destruída na beira da estrada, o trilho do trem, um rio, um barco pequeno onde um homem – o pai – e uma mulher – a filha –, em silêncio, pescam, close nas mãos do homem que escreve pequenos bilhetes, close nos olhos da mulher, o rio, uma casa no meio da floresta, um peixe sendo aberto com as vísceras expostas, o pai e a filha, em silêncio, dividindo uma cerveja, etc, etc) – uma foto 3x4 ampliada, imensa, na parede. Muitas plantas, muitas, uma mesa, um microfone, gaiolas, algumas maquetes, cadernos, um teclado, uma piscina inflável, uma caixa de isopor, cadeiras de praia, um cabeção de festa infantil, uma TV (DAL FARRA, 2017, p. 140-1).

Como aponta Ana Goldenstein Carvalhaes (2014, p. 199), esse segundo ambiente ganha forma na medida em que se constrói enquanto memória.

A peça apresenta materiais em elaboração e não se pretende finalizada. Mistura elementos muito heterogêneos: primeiro uma ação “fora” do espaço teatral, mais parecida com uma performance, que se confunde com seu tom de depoimento; depois um espaço estranho, cheio de plantas e objetos, que num primeiro olhar sugere um depósito, mas que ganha forma na medida em que a peça vai se adensando, conforme o ritmo é construído, produzindo a textura cênica. Vídeo e iluminação, piscina, objetos e troca de roupas também surgem como elementos que ora se encaixam sem percebermos, em encantamento, ora servem para a reflexão metalinguística.

O espaço se constrói paralelamente a outros significados, moldando um campo de natureza ambígua e pessoal que foge da possibilidade de ser verbalizado. Essa segunda parte ambienta o processo de criação do texto e do espetáculo, nomeada textualmente pela atriz como segunda tentativa de formalização do documentário cênico.

Figura 28: Janaina Leite no segundo espaço em *Conversas com meu pai* (2014)



Fonte: Rodrigo Pereira

Aqui, diferente do primeiro momento, evidencia-se uma elaboração estética a partir da vida real, uma tentativa de “formalização desse teatro documental”. Foram oito (ou

dez) anos criando essa formalização, até que a atriz percebeu que ela não dava conta do que “realmente tinha acontecido” (DAL FARRA, 2017, p. 141).

Eram todas versões totalmente estranhas para mim, depois que estavam prontas. Depois de ficarem prontas, eu de repente olhava para elas, no meio do processo, e elas simplesmente não davam conta da minha vida! Porque eu estava querendo dar conta da minha vida, realmente, eu estava realmente me esforçando ali para dar conta da minha vida, era eu que estava em jogo, eu e um monte de acontecimentos traumáticos! ... E eu não ia suportar [...] (DAL FARRA, 2017, p. 141).

E aqui temos um ponto que me parece essencial para compreender esse doloroso processo da escrita autoficcional que, longe de ser mero narcisismo, mostra um novo tipo de paradoxo: existe uma *necessidade* de falar sobre, mas não uma *vontade*. A partir desse paradoxo, temos a confissão da atriz, que mostra como não queria criar uma experiência estética apenas que desse conta da sua vida enquanto totalidade, tampouco estilizar a dor para causar emoção no público. Todo o processo, ela afirma, lhe causa nojo, o que fazia com que ela quase desistisse de utilizar “a vida para alimentar esse ou aquele pseudo-sistema teatral, NÃO, EU PRECISAVA MESMO ERA TENTAR DAR CONTA DA VIDA EM SI, E PARA ISSO ESSAS VERSÕES NÃO SERVIAM TOTALMENTE” (DAL FARRA, 2017, p. 141).

Existe, então, outro paradoxo, pois mesmo sendo insuficientes, essas versões não eram para se jogar fora. Elas existiam, e apontavam para uma “SENSAÇÃO DE PERDA TOTALMENTE ESTRANHA PORQUE TINHA A VER COM ISSO QUE DE ALGUMA FORMA EU MAIS QUIS PERDER E TER NA VIDA” (DAL FARRA, 2017, p. 142). Instaura-se um novo nível de referencialidade e ficcionalidade: referindo-se ao primeiro momento/terceira versão, Janaina diz:

Mas para além disso, eu não sei direito mais... Não sei direito o que foi aquilo que eu fiz ali! Eu meio que me recuso a saber o que eu fiz ali totalmente, eu me recuso a ter aquela peça como a peça final! [...] Eu simplesmente não podia ficar fazendo aquilo o tempo todo, porque EU NÃO TENHO MAIS A MENOR IDEIA DO QUE SEJA AQUILO ALI!!! Eu fiquei ali, sentei ali naquele círculo, falei umas coisas e tal, me deitei no chão... Não sei direito o que eu fiz ali, não sei direito o que é nada disso!!! Mas depois de terem escutado o que eu disse, vocês agora chegaram nesse lugar aqui, que é tipo um depósito com umas coisas que eu trouxe para cá, essas coisas aqui, ó, e eu fico trazendo essas coisas para cá no dia que vocês vão vir aqui para assistir a isso aqui... (DAL FARRA, 2017, p. 142).

Logo, o nível do primeiro momento me parece diferente do segundo, como se fosse uma evolução ou fase seguinte: era necessário passar por aquilo, pelo rito, pelo luto,

e só por meio dele se alcançaria esse segundo momento, no depósito, no quintal, espaço de eu interior mais profundo, de um eu mais privado, ambiente mais intimista.

É nesse cenário que a atriz duvidará de sua capacidade de falar para outros, para estranhos, sobre suas experiências pessoais. Propõe, assim, um pequeno tratado do mecanismo autoficcional:

Eu mesma não sei se quero saber de umas coisas pessoais contadas por algumas pessoas em cena. Mas para não ficar assim as pessoas às vezes fingem que não são coisas pessoais, e aí o público fica em dúvida se a pessoa que está ali na frente está ou não está contando umas coisas pessoais, e isso resguarda o público de ter que saber que a pessoa está expondo umas coisas da vida pessoal dela (DAL FARRA, 2017, p. 143).

Há nesse discurso, claro, certa ironia, pois mesmo estando em um ambiente totalmente fictício, a atriz afirma que,

[...] nesse caso aqui, na verdade é totalmente pessoal, na verdade tudo o que estou falando aqui é totalmente pessoal, totalmente pessoal mesmo, são só acontecimentos da minha vida pessoal que não são nem um pouco universais, são só meus mesmo, e eu não tenho a menor ideia de por que isso está sendo contado para vocês agora, mas o ato de contar sempre fez parte do processo de cura, ou de movimentação dessas ideias que eu tinha!!! (DAL FARRA, 2017, p. 143).

O emprego de frases longas e de tantas ambiguidades e paradoxos reforçam a “desorganização individual” da personagem, que não busca construir a peça enquanto universalidade. Ao contrário: ela busca o indivíduo, não o universal, embora se utilize, ao final, do mais universal dos mitos fundadores da cultura ocidental. Por isso ela não consegue nos pegar pelas mãos e nos guiar seguramente por esse caminho para o seu interior: ela não faz isso porque dentro desse eu há um caminho labiríntico, e se há possibilidade de caminharmos por ele de mãos dadas é antes pelo medo que ela sente do eu que encontrará lá dentro, medo desse Minotauro que todos carregamos, e conhecê-lo pode ser justamente o estopim de nossa tragédia pessoal.

Essa desestruturação, Janaina afirma, não é metáfora para a obra inacabada, não é efeito estético: ela “REALMENTE não cheg[ou] na forma final, foi totalmente impossível” (DAL FARRA, 2017, p. 144). E na impossibilidade de dizer o real, a atriz reconhece o fracasso em alcançar uma forma. E durante um longo silêncio ela encara o público como se encarasse um espelho enorme no qual vê refletido seu fracasso.

A partir disso, Janaina afirma que a peça não está pronta, e sim no meio de um *working in process*, isto é, uma obra acabada, mas simultaneamente em processo de feitura. Também pesquisadora, Janaina Leite (2014, p. 154) afirma que certas características de peças que se enquadram no *working in process* são também “características marcantes de obras documentais e/ou autobiográficas, já que elas situam seu objeto principal no controverso território do real”, especialmente porque

São obras que propõem uma relação com um referente exterior à linguagem. Colocam-se no mundo, sujeitas aos encontros, à passagem do tempo, às mudanças de percurso. A obra caminha com os dias, e as personagens nos comprometem afetiva e eticamente. E porque estão vivas – ou mortas – de verdade, elas nos afetam e nos colocam diante dos riscos que Cohen distribui entre os de ordem física e psicológica (LEITE, 2014, p. 154)¹⁴⁹.

Assim, a fim de dar segurança a essa segunda parte, Janaina evoca, por exemplo, depoimentos de suas irmãs sobre uma história envolvendo um gato e seu pai. Cada filha tem uma versão dessa história, o que demonstra a fragilidade da memória e, conseqüentemente, da narrativa retrospectiva de uma vida. Tais depoimentos, ao mesmo que buscam dar segurança ao relato, plantam a dúvida do que está sendo encenado, visto que cada irmã tem uma versão da história (e são três irmãs, logo, três versões, ecoando as três versões que a atriz afirma ter a peça): Janaina se recordava de um episódio no qual o pai matou um gato a pauladas dentro de um saco preto; porém, à medida que pensava no acontecimento, percebeu, ao comparar sua memória com a de suas irmãs, que certas coisas, certas memórias poderiam ter sido simplesmente imaginadas por ela. A primeira irmã, Renata, afirma que o pai não gostava de gatos, mas sim de passarinhos. Renata diz que “uma vez o meu pai fez uma armadilha pro gato. Uma armadilha bem malvada. Ele montou uma placa de metal com água no meio ligada na tomada. Então se o gato tentasse passar ali o gato ia levar um choque” (DAL FARRA, 2017, p. 145). A armadilha falhou (ou talvez o gato fosse muito forte) e o choque só assustou o animal, fazendo o pai correr atrás dele com um pau.

Ela não lembra das mesmas coisas. Eu fiquei perguntando muito das coisas, mas não adiantou, ela não lembrou de jeito nenhum, pode ser que o meu pai nem tenha matado o gato a cacetadas, pode ser que nada disso tenha

¹⁴⁹ Segundo Renato Cohen (2006, p. 18): “O produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso”. Dentre os riscos, o autor cita o “risco físico e psíquico dos performers e criadores, e, sobretudo, risco do processo não confluir em produto final, e vivificar-se enquanto momento, matéria existencial dos participantes” (2006, p. 18).

acontecido. Isso é algo bastante importante para mim e talvez mesmo decisivo para essa história inteira, que as coisas possam NÃO TER ACONTECIDO. Que eu possa simplesmente ter inventado tudo, achando que eu tinha lembrado (DAL FARRA, 2017, p. 145-6).

No segundo áudio, a irmã Sabrina pergunta: “Um gato de verdade ou um gato animal?” (DAL FARRA, 2017, p. 146). A pergunta, extremamente trivial e cotidiana, aqui se torna muito simbólica na medida em que provoca o conceito de “verdadeiro”: gato “verdadeiro” é o animal, e não qualquer outra conotação para o uso do termo. Como Renata, Sabrina não lembra de muita coisa. Segundo ela, o pai teria prendido o gato em um saco de lixo e mergulhado em um tanque de água. Depois o teria colocado no porta-malas e teria sumido com o animal. A conclusão é:

Ou pode ser que as coisas não tenham acontecido exatamente da forma como eu me lembrava. Ou seja, a minha memória não presta como documentação de nada, porque o que aparece lá está deformado!! Então, eu comecei a investigar isso porque eu queria saber o que tinha acontecido, o que poderia ter REALMENTE acontecido, que era o que me levava a fazer isso tudo??? Eu precisava saber dessas coisas, SABER MESMO, CIENTIFICAMENTE, O QUE TINHA ACONTECIDO, QUEM ERA O MEU PAI, QUEM ERAM ESSAS PESSOAS, ONDE EU ESTAVA AFINAL??? NO QUE É QUE EU ESTAVA MEXENDO??? (DAL FARRA, 2017, p. 146).

Ora, entre passado e presente existe o espaço lacunar da memória e de suas falhas, e ela une os dois tempos. Justamente nesse espaço percebemos o depósito da invenção, marcada (sempre) pela tensão dupla entre lembrar e esquecer.

[...] a separação entre imaginação e recordação remete a outra distinção talvez de maior envergadura: se a primeira se situa espontaneamente na ficção, a intenção da segunda é a de ser fiel e exata. A confusão entre o real e o irreal, sua “propensão a alucinar”, faz com que a mimese da imaginação sempre esteja sob suspeita. Não é assim com a memória, cujos erros podem justificar-se pela ausência das coisas, como pela distância temporal da recordação: equivoca-se exatamente porque tem por objeto a representação verdadeira e exata (KLEIN, 2008, p. 30-1)¹⁵⁰.

Assim, a constituição da memória se dá em um espaço de luta e de tensão entre o real acontecido e o que se lembra, cujos resultados se manifestam, dirá Paul Ricoeur

¹⁵⁰ “[...] la separación entre imaginación y recuerdo remite a otra distinción tal vez de mayor envergadura: si la primera se sitúa espontáneamente en la ficción, la intención de la segunda es la de ser fiel y exacta. La confusión entre lo real y lo irreal, su ‘propensión a alucinar’, hacen que la mimesis de la imaginación siempre esté bajo sospecha. No así la de la memoria, cuyos errores pueden justificarse por la ausencia de las cosas como de la distancia temporal del recuerdo: precisamente se equivoca porque tiene por objeto la representación verdadera y exacta.”

(1990), em vários níveis: no mais profundo, no esquecimento, está tudo aquilo que não podemos conhecer realmente e que justamente faz de nós o que somos, isto é, nossa origem. Mesmo diante de uma testemunha, seu relato será incompleto, pois

Durante o ato da confissão ou do testemunho aparentam cruzar-se, no instante físico da enunciação, o passado com o presente. Este corte da diacronia pelo acontecer sincrônico confere a esta ação uma qualidade maximamente histórica, ainda que como afirma Agamben (2005) a testemunha integral é a testemunha que não pode dar testemunho, que não tem mais a capacidade da palavra, a testemunha que não sobreviveu. Frente a esse outro instante no qual a história assume sua maior visibilidade porque se acaba com a vida do que esteve ali, interrompendo-se sua história, o testemunho do que sobreviveu não deixa de ser a encenação da história em um momento posterior, a ilusão de voltar a fazer presente o passado desde o aqui e agora da palavra como ato (físico) da memória (CORNAGO, 2009, p. 102).

Essa observação de Cornago, que serve para todos os espetáculos aqui, ecoa principalmente o texto de *Conversas com meu pai* e *BR-Trans* na medida em que aproxima o olhar testemunhal desse eu que fala em cena.

Diante desse mar de vozes testemunhais que se somam à da atriz, Janaina Leite (2017) emprega o conceito de “narrativa enviesada” de Katia Canton (2009) nos momentos em que, como esses dos áudios, temos várias visões de um mesmo fato ou ainda visões que se desmentem uma a outra. Assim, cria-se uma “estética do esboço”, termo que a pesquisadora e atriz empresta de Jean-Claude Bernardet, já que a forma de narrar em *Conversas com meu pai* evidencia um “narrar enviesado em que os elementos não se deixam fixar em uma narrativa homogênea, coesa e unívoca” (LEITE, 2017, p. 118).

É dentro dessa perspectiva para o narrar que se desenrola o trânsito entre os materiais em *Conversas com meu pai*. Não se trata de um narrar positivado que tenta fechar os nexos e propor uma experiência de identificação como aquela proporcionada pelas narrativas de aprendizagem da *Bildung*. Em vez de trabalhar para a construção de uma identidade de sentido de *idem* (mesmo), a ideia de narrativa envisada contribui para o que Ricoeur chama de *ipseidade* (si-mesmo) (LEITE, 2017, p. 118-9).

Além das várias narrativas da própria Janaina e os áudios das irmãs, temos outros documentos, resultantes de uma pesquisa longa de oito anos. Fator determinante nessa polifonia sobre a qual se constrói *Conversas* é a presença da “voz” dramatúrgica de Alexandre Dal Farra, que assina o texto. Tal “estratégia” mostra como o trabalho não é somente algo íntimo e pessoal, mas a tentativa de fazer disso um dizer cênico.

Enquanto fala das suas pesquisas e das coisas que encontrou (cartas, fotografias, documentos do pai, entrevistas que fez), começa a música *Amor perfeito*, também de Roberto Carlos, e à medida que a atriz vai falando, a música vai aumentando. Um som soterra o outro ao ponto de existir uma luta de volumes: a música fica muito alta e não se consegue ouvir nada que a atriz fala. Ela, para ser entendida, gesticula e aumenta o volume de voz, até que desiste, deixando de lado a narração dos documentos e iniciando uma nova troca de figurino diante do público. Assim como a comunicação entre pai e filha, aqui se explicita a incomunicabilidade entre palco e plateia na tentativa de dizer o indizível. “O silêncio se impôs, definitivamente, como um horizonte incontornável” (LEITE, 2017, p. 115), tanto na relação pai e filha como na relação palco e plateia. Instaura-se no âmbito do espetáculo o tema central da peça: a comunicação silenciosa, cujas lacunas sonoras são, assim como o ato de lembrar, preenchidas por outros elementos (gestos, expressões, olhares etc.).

José Sanchis Sinisterra, um dos mais relevantes dramaturgos contemporâneos, formulou uma lista de catorze propriedades do discurso da personagem, que podem ser encontradas em maior ou menor quantidade nas obras de literatura dramática. [...] Uma delas, a indizibilidade, corresponde à característica que algumas falas teatrais têm de ser... não ditas; isto é, de serem “interrupções do fluxo discursivo”, como pausas, silêncios ou mutismos, cujo sentido é conotado através do que está implícito, ou do que é inominável (LOURAÇO, 2014, p. 186).

A partir disso, Édipo se instaura na peça via Lacan. Como apontado por Foster (2014), o pensamento lacaniano teria provocado, por meio do conceito de Real do psicanalista, uma importante mudança no pensamento artístico e estético no final do século XX, que teria passado “[...] da realidade como um efeito da representação para o real como uma coisa do trauma” (FOSTER, 2014, p. 14). Foster concebe que parte da produção artística contemporânea visaria à “repetição de um encontro traumático com o real dessimbolizado e terrível, para além da imagem” (RIVERA, 2014, p. 185). Por isso, não importa tanto o que se diz, mas como se diz: pela “acentuação da repetição automática como dispositivo fundamental para a reprodução imagética. A explicitação desse funcionamento seria capaz de evocar o trauma” (RIVERA, 2014, p. 186), aproximando essa imagem ao *punctum* barthesiano, “aquele ponto, em uma fotografia, que ameaça lhe furar os olhos”.

Haveria, para Foster, outras diversas modalidades de retorno do real na arte contemporânea. Pode-se jogar com uma apresentação da ilusão capaz de quebrar a ilusão, em um certo hiper-realismo, por exemplo, ou pode-se tentar

chegar a uma “representação sem cena”, sem enquadramento, sem tela, no que o autor chama “arte abjeta”. Essas diferentes estratégias mostram que um importante desafio da arte contemporânea consiste, eu diria, em construir representações capazes de *criticar* sua própria natureza representacional – colocá-la radicalmente em crise, rompê-la, em prol de algo que Foster não ressalta, mas me parece essencial: uma certa presença traumática do sujeito (RIVERA, 2014, p. 186-7).

A noção lacaniana evocada via Foster e Rivera mostra que o essencial em *Conversas com meu pai* não é, portanto, o fato em si – assim como não importa o conteúdo dos bilhetes trocados entre pai e filha.

Isso porque o cerne do trauma não está no fato, apontado [por Foster], de que nele há uma confusão entre o eu e o mundo, o interior e o exterior. Com efeito, não há aí um “eu” bem delimitado, organizado e unificado pela imagem do corpo. Porém, no que diz respeito ao sujeito – ao sujeito do inconsciente, bem distinto desse eu ilusório – é, é justo no trauma que ele se esboça. A estranha força do trauma provém dessa situação de angústia extrema na qual o sujeito se faz valer como não mais que uma *ferida* (*traûma*, em grego), uma mancha ou um rasgo na tela da realidade, reabrindo um excesso capaz de, a um só tempo, pôr em xeque tanto a representação quanto a ele mesmo (RIVERA, 2014, p. 187).

Figura 29: Janaina Leite no espaço chamado “Viveiro”, em *Conversas com meu pai* (2014)



Fonte: Fernanda Preto

As três versões possíveis para a peça mostram principalmente que o sujeito é instável e efêmero e que “perde seu lugar e se dissolve, deixando surgir num átimo o ponto nuclear de nossa constituição. [...] Há um apelo ao outro no surgimento deste núcleo incerto de dor e prazer, nesse gozo que comemora nossa frágil constituição como sujeitos” (RIVERA, 2014, p. 187). Nesse ponto, a presença mítica e arquetípica de Édipo e das filhas de Ló evocam uma face da representação que, apoiando-se no mito enquanto “ponto nuclear de nossa constituição”, toca mais estreitamente no trauma enquanto ruptura, enquanto rasgo no tecido do tempo e da vida capaz de fazer doer mesmo após sua resolução aparente.

Diante da impossibilidade da comunicação, a atriz desiste e inicia a exposição dos bastidores em cena ao trocar de figurino. É assim que finaliza essa segunda parte que, repito, é chamada “Viveiro”, isto é:

1. Local apropriado para a criação e reprodução de certos animais [...]
2. Canteiro ou lugar próprio para a semeadura de plantas, cujas mudas serão transplantadas [...]
3. Reservatório de água, natural ou artificial, para a reprodução e criação de plantas ou animais aquáticos.
4. Caixa com orifícios onde os pescadores conservam vivos os peixes, enquanto os transportam (MICHAELIS, 2017, n.p.).

Lugar onde se cria e reproduz a vida, mas também uma prisão.

Aqui temos materiais (objetos presentes e materiais projetados) que remetem imediatamente a uma infância da década de 1980. Alguns remetem diretamente ao tema do texto (mais de vinte minutos de gravações são projetados, entre eles a cena de um homem, o pai, e uma mulher, a filha, pescando, em silêncio).

A transição para a terceira parte ocorre quando a atriz entra na piscina e sai novamente encharcada, como quando entrou em cena no primeiro momento.

Este momento, no espetáculo, marca a transição para a última das “versões” geradas no processo. Se a primeira versão se apoiava sobre um tom confessional mais direto para introduzir o pacto autobiográfico e o *segredo* que motivou o processo; se a segunda trazia uma racionalização do processo e uma forte carga metalinguística ao questionar os próprios pressupostos autobiográficos/documentais do trabalho; a terceira situa a obsessão em torno *do que de fato aconteceu* em uma camada mais simbólica que tem como eixo duas narrativas sobre incesto: a história de Édipo e a história de Ló e suas filhas (LEITE, 2017, p. 128).

Além dessas duas narrativas míticas, temos a inclusão de uma narrativa onírica a partir de um sonho de Janaina em 24 de agosto de 2007, extremamente simbólico e

simbolista, vago até: ela, em um nível mais alto, vê uma escadaria que termina no mar. Vê pessoas na escadaria em situações eróticas, o mar é muito azul e de um azul muito claro, alguns animais boiam nas águas, não sabe se estão dormindo ou mortos – são todos brancos. Perdida e fascinada pela cena, ela quase não percebe ursos brancos deitados no último degrau da escadaria, imóveis. Tudo é silêncio no sonho. Nem o mar faz barulho. Ela desce as escadas e quando se aproxima percebe que os ursos começam a se mover. Nota outra mulher ali perto. Um urso abraça essa outra mulher “como se fosse uma imensa língua lambendo [...]. Massa gorda e branca envolvendo um corpo de mulher” (DAL FARRA, 2017, p. 148). Os outros animais despertam e se aproximam, arrancam a cabeça da mulher, formando a última imagem do sonho: um busto feminino nu, “sem cabeça, o vermelho da carne exposta, boiando na água e se afastando em direção ao fundo. Entendo que isso é um sinal. O corpo morto e o sentido das águas apontam uma direção. Lá está a resposta de um enigma” (DAL FARRA, 2017, p. 148).

A esfinge.

O inconsciente.

Tanto o relato do sonho quanto o seu conteúdo simbólico nos dizem muito na compreensão da peça e da relação que venho estabelecendo entre autoficção e Psicanálise. São seis símbolos principais, dentre os quais quatro são animais: o mar, o cavalo, a raposa, o rato, o urso e a mulher. Três são as cores predominantes: o azul, o branco e o vermelho.

O primeiro símbolo é o mar:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. Os antigos, gregos e romanos, ofereciam ao mar sacrifícios de cavalos e de touros, eles próprios símbolos de fertilidade. Mas surgiam monstros das profundezas: a imagem do subconsciente, fonte também de correntes que podiam ser mortais ou vivificadoras (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 592).

São nítidas as significações que contribuem para a criação do sentido da “desorganização do indivíduo” da qual Janaina fala: a dinâmica da vida (nascimento, transformações e morte), a ambivalência, a fertilidade, os monstros da imagem do inconsciente. O recalque que não define, portanto, o acontecimento em si, senão apenas o simboliza

enquanto memória traumática. Ao entrevistar Janaina Leite durante esta pesquisa¹⁵¹, ela comenta a valorização enfática do texto em apontar *a possibilidade de*, não a sua concretude. Carl G. Jung (2008, p. 62) afirma inclusive que um sonho pode ser a antecipação de um acontecimento futuro envolvendo um elemento da matéria figurada do sonho ou suas sensações e/ou desejos. Isto é, o medo ou ansiedade quanto à possibilidade de concretização.

Analisando diferentes obras teatrais e cinematográficas, Cornago (2009, p. 109-10) faz uma observação que se encaixa à leitura que proponho da cena de Janaina:

Se a dramaturgia confessional reenvia o presente a uma experiência original, sobre a que se constrói a atuação desse testemunho da vida, [*Conversas com meu pai*] remete a uma falta sobre a que construir essa confissão do artista. No entanto, apesar dessa carência, como na peça de Krammer ou Stutz, o fato da atuação se faz visível por defeito. A busca de uma verdade, a verdade de uma enunciação, aqui e agora, em primeira pessoa, simula deixar de lado o próprio ato da atuação, já seja de filmar, dançar ou interpretar. Em seu lugar fica o espaço da palavra como ação e sua relação sempre difícil com o presente do corpo, a relação, definitiva, da história, do passado, com o presente da cena frente ao público. [...] A experiência não é nunca a experiência de uma certeza, a certeza de uma identificação com um passado ou um artista, mas a de uma fratura com esse mesmo passado.

O segundo elemento é o cavalo, símbolo do mundo octônico, que designa deuses e espíritos ligados à terra enquanto elemento e ao mundo inferior enquanto espaço.

Filho da noite e do mistério, esse cavalo arquetípico é portador de morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante. A multiplicidade de suas acepções simbólicas decorre dessa significação complexa das grandes figuras *lunares* em que a imaginação associa, por analogia, a Terra, em seu papel de Mãe, a Lua, seu luminar, as águas e a sexualidade, o sonho e a adivinhação, o reino vegetal e sua renovação periódica. Por isso, os psicanalistas fizeram do cavalo o símbolo do *psiquismo inconsciente* ou da *psique não-humana*, arquétipo próximo ao da *Mãe*, *memória do mundo*, ou então ao do tempo, porquanto está ligado *aos grandes relógios naturais*, ou ainda, ao da *impetuosidade do desejo* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 203).

O cavalo arquetípico, conduzido ao dia, abandona suas origens subterrâneas e sua obscuridade e se eleva aos céus, em plena luz, revestido de vestimenta branca majestosa, convertido em signo solar no país dos deuses bons e dos heróis.

Esse branco cavalo celeste representa o instinto controlado, dominado, sublimado; é, segundo a nova ética, *a mais nobre conquista do homem*.

¹⁵¹ Encontrei-me com Janaina Leite antes de uma das apresentações de *Conversas com meu pai* em 2014, no dia 23 de novembro.

Entretanto, não há conquista que seja eterna e, a despeito dessa imagem luminosa, o cavalo tenebroso prossegue sempre, dentro de nós, sua corrida infernal: ele é por vezes benéfico, por vezes maléfico. Pois o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 203).

Percebe-se claramente que temos nos símbolos do cavalo e do mar significados semelhantes que corroboram para o tom abíguo, visto que a peça não apresenta uma fábula bem delineada e definida, mas fragmentos que constroem, qual colagem, uma memória. Símbolos ambivalentes e imagem do inconsciente, cavalo e mar representam o desejo recalcado, do deixado no fundo. O cavalo branco solar, em contraste com o cavalo negro selvagem, é imagem desse desejo reprimido, controlado.

O segundo animal, a raposa, possui uma simbologia mais negativa que os anteriores, representando um animal cuja astúcia é quase sempre danosa a outro. Embora simbolize em muitas culturas, como a japonesa, a fertilidade, essa significância provém do próprio aspecto sedutor da raposa, garantindo-lhe um caráter satânico: os machos serão vistos como dom-juans e as fêmeas como provocadoras. “Refletindo como um espelho as contradições humanas, a raposa poderia ser considerada como um duplo da consciência humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 769). Animal com poder de metamorfose, cria miragens, ilusões, fantasias.

O rato, terceiro animal, goza de uma simbologia explicitamente negativa na cultura ocidental. Relacionado à avareza, ao parasitismo, à miséria, é animal de atividade noturna, sorrateira e clandestina. Entretanto, na Ásia, o rato é um animal de bom agouro: no Japão, acompanha o deus da riqueza e é símbolo de prosperidade.

Assim, temos também aqui um símbolo ambivalente de desprezo e de prudência, de podridão e de riquezas. Símbolos da peste ao mesmo tempo em que são protegidos por Apolo como elementos de cura; papel destruidor que “pode justificar duas aplicações diferentes: a utilização dessa sua característica para se obter uma vingança, ou sua eliminação, para propiciar uma benfeitoria” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 770). Desta forma, o rato reflete diretamente o laço entre pai e filha enquanto relação potencialmente incestuosa à medida que aponta para o caráter ambivalente, como o mito de Édipo: história na qual cabe “o mesmo tanto de carinho e de repulsa, o mesmo tanto de amor e de nojo”

(DAL FARRA, 2017, p. 151). Ao som baixo de *La Mamadeira*, a atriz se veste de homem, coloca uma máscara e diz:

Todos nós convivemos com ele. A maior parte das pessoas o vivencia como uma realidade abstrata do símbolo, e uma parcela o experimenta de forma concreta. Não se trata, obviamente, de uma vivência simples. Diante dessa vivência surgem algumas questões: Quais aspectos dele se mostrarão criativos? Quais aspectos fatalmente gerarão monstruosidades? O que configura o excesso nessa vivência psíquica? Será que no fundo ele é o nosso próprio demônio interior, a nos impelir constantemente para a decifração dos enigmas? (DAL FARRA, 2017, p. 151).

O ambíguo se dá não apenas no nível do travestimento da atriz, figurando em uma pseudo-identidade que, logo em seguida, será descartada para que seja inserido na história o mito edipiano. Ao contá-lo, a atriz está sem a máscara.

O último animal, o urso, é o mais destacado no relato onírico; é ele quem encobre a mulher com sua pelagem branca como se fosse uma grande massa peluda. Símbolo da casta guerreira, o urso na mitologia céltica é o oposto do javali, símbolo da casta sacerdotal. Em muitas culturas europeias, o urso é ligado a aspectos femininos, como a força guerreira e espiritual, enquanto no Japão e na China ele assume um caráter masculino, relacionado ao espírito da montanha e se opondo à serpente. Há, então, uma simbologia para o urso e outra para a ursa, não como oposição, senão como complementação.

Uma importante significação para o urso encontramos na Sibéria e no Alasca, onde o urso é, como o mar e o cavalo, relacionado à Lua porque “desaparece com o inverno e reaparece na primavera” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 924). Assim, torna-se ancestral da espécie humana, cuja vida é semelhante à lunar.

Na mitologia grega o urso acompanha Artêmis, divindade lunar de ritos cruéis. É frequentemente a forma que a deusa adota nas suas aparições. O animal lunar encarna uma das duas faces da dialética ligada ao mito lunar: pode ser monstro ou vítima, sacrificador ou sacrificado. Nesse sentido, o urso opõe-se à lebre. Representa tipicamente o aspecto monstruoso, cruel, sacrificador deste mito (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 925).

Desnecessário enfatizar mais uma vez a ambiguidade do símbolo, cujo significado é visto pela psicanálise junguiana como aspecto perigoso do inconsciente. Sobre duas patas, com as dianteiras ao alto, o urso se assemelha a um homem primitivo enorme, coberto com sua pelagem como armadura (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 925).

Poderoso, violento, perigoso, incontrolado, como uma força primitiva, foi tradicionalmente o emblema da crueldade, da selvageria, da brutalidade. Mas, e o outro aspecto do símbolo aparece aqui, o urso pode ser, numa certa medida, domesticado: dança, é hábil com uma bola. Que contraste entre a leveza da abelha, cuja substância ele ama, a da dançarina, cujo passo ele imita, e sua lentidão nativa! Simbolizaria, em suma, as forças elementares suscetíveis de evolução progressiva, mas capazes também de terríveis regressões (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 925).

Como se vê na figura 25 (página 274), existe um urso de pelúcia no “viveiro”, objeto que une as duas pontas nesse contexto: a infância e a maturidade. A imagem do animal que se ergue diante da mulher no sonho remete, ao mesmo tempo, a uma inocência pueril.

E, por fim, a imagem de “um busto nu de mulher, sem cabeça, o vermelho da carne exposta, boiando na água e se afastando em direção ao fundo” (DAL FARRA, 2017, p. 148). Janaina diz entender que isso é um sinal: “o corpo morto e o sentido das águas apontam uma direção. Lá está a resposta de um enigma” (DAL FARRA, 2017, p. 148). Esfíngica, a imagem no fundo das águas é cercada pelos animais, que simbolizam todos eles ambivalências. Nem vida, nem morte, mas dois sentidos, duas verdades. Como o mito trágico já apontou, o que parece salvação pode se revelar perdição, e vice-versa. Temos, portanto, a presença do sangue vermelho, elemento que marca ferimento, mas que também retoma o amadurecimento da mulher, remetendo à menstruação, período fértil feminino.

Fora da narrativa onírica, surge outro animal. Afastado do ambiente simbólico, o gorila é apresentado como elemento referencial, como fato acontecido.

O meu pai uma vez apareceu com o braço arranhado. Eram quatro cortes aqui. Fundos. Sangrava. O gorila tinha atacado o braço dele. Ele tinha ido alimentar o gorila, e o bicho pegou e enfiou as unhas no braço do meu pai. Sim. Tinha um gorila no quintal de casa. Dentro de uma jaula. Além de os pequenos macacos, os pássaros e os cães. Realmente tinha esses animais na minha casa. Realmente. Isso não é uma metáfora. Tinha mesmo. Tinha esses animais lá. Vocês podem pensar no meu pai assim também. Ele de repente estava casado com três filhas vivendo em uma casa com a sua mulher, com cozinha, banheiros, sala, quintal. E o que ele pegava e fazia? Ele pegava e enfiava um monte de animais selvagens na casa que ele trazia das viagens de caminhão, colocava as músicas no último volume do som da sala e ia para a varanda, com os pássaros dele. Ele trazia os animais para casa. Ele gostava muito desses animais que ele trazia (DAL FARRA, 2017, p. 149).

Tal “certeza” é reforçada até ser “verdadeiramente” um fato para o receptor, como se percebe no trecho: “*Realmente* tinha esses animais na minha casa. *Realmente*. *Isso não*

é uma metáfora. Tinha mesmo. Tinha esses animais lá” (DAL FARRA, 2017, p. 149, grifo meu). E percebam: são quatro os fermentos causados no braço do pai, são quatro tipos de animais na jaula (o gorila, macacos menores, pássaros e cães), como são quatro os animais do sonho (cavalo, rato, raposa e urso); são quatro as mulheres na casa (a mãe e as três filhas) cercando o homem-pai, pois são quatro as paredes de uma jaula. São quatro os ambientes da casa lembrados por Janaina (cozinha, banheiro, sala e quintal). Totalidade e simbologia muitas vezes ligada à cruz, o quatro surge como símbolo da plenitude, do equilíbrio, do sólido e do tangível, além do sensível. São quatro os grandes mares, quatro sóis, quatro partes do mundo e quatro os pontos cardiais (leste, oeste, norte e sul). São quatro os ventos, os pilares do universo, as fases da lua, as estações, os elementos, os humores, os rios no Paraíso. São quatro as letras do nome de Deus (YHWH) e do primeiro homem (Adão). Por fim, nas teorias junguianas, são quatro os estágios de evolução da alma, representados por figuras arquetípicas:

[...] Eva, *que representa funções meramente instintivas e sexuais*; a Helena de Fausto, *que personifica o nível romântico e estético, ainda caracterizado, entretanto, por elementos sexuais*; a Virgem Maria, *em quem o amor (Eros) atinge as alturas da devoção espiritual*; e enfim a Sulamita do *Cântico dos cânticos, encarnação da Sabedoria que transcende até a santidade da pureza*. A figura da Mona Lisa constituiria, segundo Marie Louise Von Franz, outra representação desse quarto e último grau da anima (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 762).

Por meio desses quatro estágios, Jung (2008) situa o fundamento psíquico consciente e inconsciente do sujeito, transformando-os no fundamento arquetípico da psiquê humana. Ora, toda sua análise dos tipos psicológicos está organizada sob as quatro funções fundamentais da consciência, a saber: o pensamento, o sentimento, a intuição e a sensação. A imagem evocada por Janaina, mais uma vez, busca evidenciar não o ocorrido, mas os sentimentos e sensações que circundam passado e memória. Temos, na imagem do gorila, um exemplo da ambiguidade sendo gerada, pois enquanto de um lado a atriz afirma ser informação verdadeira de um passado referencial não atingido pelo esquecimento, por outro, o absurdo da situação provoca, dentre outros efeitos, o estranhamento em relação à veracidade. Ora, nas palavras de Irene Klein (2008, p. 18):

A ficcionalidade provoca, em um jogo de dissimulação e revelação, a simultaneidade do que é mutuamente exclusivo; sugere que o que se disse deve ser tomado “como se” se referisse a algo quando todas as referências estão escondidas e deve ser imaginadas. Portanto, a ficcionalidade pressupõe uma duplicação de dois mundos que não se opõem, um dos quais

sempre real – que o texto capta e transgride –, o outro, a alteridade. Produzir relação entre o relato e os eventos não é possível como reprodução, mas como alteridade que pressupõe o distanciamento¹⁵².

Justamente nesse jogo localizamos o problema do esquecimento, pois a atriz está lidando com uma situação, *a priori*, traumática (o segredo) cujas marcas na pele, as feridas, não existem no corpo dela, mas no dele, nas tatuagens que contam uma história, como Janaina afirma. A filha se refere a essas tatuagens em três momentos: na narrativa da ida ao restaurante japonês, na qual ela se perde do pai e o reencontra na calçada, caído e sem camisa, mostrando as tatuagens; ao som da música *Amor perfeito*, de Roberto Carlos, quando afirma que uma tia Vera contou as histórias do pai para ela; e, por fim, ao tratar do gorila e do ferimento que o animal provocou no braço do pai. Nos três momentos temos a tatuagem enquanto parcela de descobrimento: ela reconhece o pai por meio das tatuagens.

A filha não tem marcas, não tem cicatrizes, nem feridas. Tais traços físicos do passado são confiáveis, ao passo que os traços mentais, não. Daí a transformação dessa *memória em recordação*:

O que está confiado à memória precisa não apenas manter-se indelevelmente inesquecível, mas também permanentemente presente. Esta exigência de uma *memória* efetiva em presença permanente e ininterrupta contradiz a estrutura da recordação, que é sempre intermitente e necessariamente inclui intervalos de não presença. Não se pode recordar algo presente, o que se faz é corporificar tal coisa. Nesse sentido, pode-se caracterizar o trauma como uma escrita duradoura do corpo, oposta à recordação (ASSMAN, 2011, p. 265).

Aleida Assman (2011), em *Espaços da recordação*, mostra como *afeto* e *símbolo* são “estabilizadores da recordação”, embora diferentes. Afeto estabiliza as recordações da juventude enquanto o símbolo estabiliza as recordações da velhice. “A recordação que ganha a força de símbolo”, escreve Assman (2011, p. 275), “é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular”. Assim, a memória se torna heroica,

¹⁵² “La ficcionalidad provoca, en un juego de ocultación y revelación, la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente; da a entender que lo que se dice debe ser tomado “como si” se refiriera a algo cuando todas las referencias están ocultas y deben ser imaginadas. Por lo tanto, la ficcionalidad presupone una duplicidad de dos mundos que no se oponen, uno de los cuales siempre el real – que el texto capta y transgrede –, el otro, la alteridad. Producir relación entre el relato y los acontecimientos no es posible como reproducción sino como alteridad que presupone el extrañamiento.”

opondo-se a uma memória não heroica, embora igualmente estabilizada (mas nem pelo símbolo, nem pelo afeto). Enquanto a memória heroica pressupõe “um *self* integral, que dispõe de autoestima, livre-arbítrio, opções intelectuais, futuros, valores positivos e uma retórica do resgate”, a memória não heroica pertence a uma espécie de “*self* danificado [...]”, ao qual se subtraiu qualquer controle físico e intelectual sobre o ambiente e cuja língua perdeu qualquer conotação de concessão ativa de autoridade” (ASSMAN, 2011, p. 276). A memória não heroica, danificada, embora estabilizada, só o é pelo *trauma*¹⁵³.

Daí a existência quase necessária das “falsas recordações”, que tornam qualquer recordação “inconfiável”. Como escreve Assman (2011, p. 284): “Essa inconfiabilidade funda-se não só em uma debilidade, em um déficit do recordar, mas, ao menos em igual medida, em forças ativas que confirmam a recordação”. Ou seja, as memórias estão sempre submetidas aos imperativos do presente.

Afetos, motivações e intenções atuais são os vigias do recordar e esquecer. Eles determinam quais recordações ficam disponíveis ao indivíduo em um momento presente e quais se mantêm inacessíveis: além disso, produzem também os matizes valorativos específicos das recordações entre aversão moral e transfiguração nostálgica, entre relevância e indiferença. [...] Segundo Freud a conformação das recordações remonta à *culpa*, que domina a economia da memória (ASSMAN, 2011, p. 284).

Dentre os vários significados desse grande gorila está a potência sexual do animal. Diferente dos outros macacos, como os chimpanzés e os babuínos, lembrados pela sua agilidade e por ser o viajante entre o mundo dos vivos e o dos mortos, o gorila é lembrado pela sua força, embora não possamos nos esquecer da sua proximidade com o próprio homem, seja ela física ou mental. Por isso, o gorila é o guardião da terra, do lugar, do espaço. Força que guia o grupo, símbolo da virilidade e da prudência, fruto da sua inteligência e sabedoria.

Além disso, a figura do gorila ressalta também uma falsidade: aparentemente dócil, basta um movimento mais brusco para fazer emergir um grande conflito. Na interpretação dos sonhos, por exemplo, sonhar com um animal desse pode significar problemas com os outros, mas sonhar com a posse de um gorila, como a atriz relata

¹⁵³ Aleida Assman (2011) centra seu estudo sobre as memórias traumáticas relacionadas ao Holocausto, cuja representação e simbologia se tornam totalmente impossíveis enquanto linguagem.

que seu pai possuía, embora não estejamos, *a priori*, no espaço dos sonhos, significa problemas na vida real, ao passo que também pode significar uma paixão profunda.

Assim, o gorila simboliza uma necessidade de resolução do desconhecimento de si, como uma espécie de “animal primitivo” preso em cada um de nós, o que denota, também, uma forte ligação com a família ao redor, visto que o gorila é aquele que protege sua prole e luta, inclusive, para ocupar esse posto.

A síntese dessas tradições, ao mesmo tempo contraditórias e homogêneas, talvez se encontre na interpretação que faz do macaco o símbolo das atividades do inconsciente. De fato, o inconsciente se manifesta sem que possa ser dirigido por um regulador – seja sob uma forma perigosa, desencadeando as forças instintivas, não controladas e, conseqüentemente, degradantes; seja sob uma forma favorável e inesperada, dando subitamente um traço de luz ou uma inspiração feliz para agir. Do inconsciente, ele tem o aspecto duplo: maléfico, à maneira do feiticeiro; e benéfico, à imagem da fada, mas ambos irracionais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 575).

Esse pequeno desvio é uma tentativa de interpretar as imagens trazidas por Janaina na esperança de elas explicarem e darem conta da fábula. As imagens encontradas no sonho e mesmo na história do gorila no quintal vão ao encontro do incompreensível e do ambivalente, não encontrando nenhuma definição clara do que a atriz pretende dizer.

E aí eu estava lendo umas coisas, porque nesses momentos a gente é levado, por uma espécie de faro estranho, para os lugares certos, terrivelmente certos, e de repente eu leio uma dessas histórias, e eu estou ali. E eram esses animais dentro da minha casa quando eu era uma criança e tinha duas irmãs e uma mãe, e uma sala, banheiros, cozinha, quintal, escola, amigos da rua, e de repente um monte de animais selvagens dentro da casa, e isso não é uma metáfora, mas simplesmente um fato real, (*projetar fotos com bichos*) e aquilo era como que normal para mim, era daquele jeito que eu vivia, só que de repente eu fui ler esses textos, muito tempo depois disso, e eu me vi ali, no limite do humano. Brincando de andar vendada em cima do muro. Passando os dedos nos dentes do gorila. Encostando a cara nas suas unhas. Era ali que eu estava. No limite do humano (DAL FARRA, 2017, p. 150).

Enquanto fala, Janaina indica o telão e as imagens projetadas. É um fato real, mas não fotos reais, intensificando a ambiguidade até aqui já construída com a estrutura disjuntiva entre o que ela diz com o que é representado. Era ali que ela se via. “Brincando de andar vendada em cima do muro”, ignorando a existência do perigo, como Édipo sem ver o que estava diante dos olhos. Cego. “Passando os dedos nos dentes do gorila. Encostando a cara nas suas unhas”. Logo, ainda estamos no campo do simbólico, do *sinthoma*, isto é, de um

texto inscrito de forma disfarçada naquilo que não cessa de buscar representação e expressão – e por meio do silêncio.

Tudo, então, passa a ser preenchido por um sentido: a ambivalência dos animais do sonho e da mulher tendo a cabeça arrancada alcançam, por meio da imagem do gorila, uma possibilidade de significação. Digo possibilidade porque Janaina, ainda, não afirma ser ou não ser, apenas sugere, ainda no terreno da ambiguidade, que o gorila seja uma imagem do pai animalesco, embora ela afirme: “isso não é uma metáfora, mas simplesmente um fato real”. O limite do humano do qual a atriz fala é justamente o lugar onde ela se encontra nessas memórias, andando de olhos fechados e passando a mão nos dentes do gorila, aproximando-se dele como animal domesticado, sentindo na

[...] PELE O LIMITE DO HUMANO COMO UMA PATADA DO GORILA QUE MORAVA DENTRO DE CASA; COMO UMA PATADA DO GORILA NO BRAÇO DO MEIO PAI, COMO SE FOSSE O MEU PAI CAMINHANDO PELA CASA ÀS DUAS DA MANHÃ TENDO ACABADO DE VOLTAR DE UM BAR, FEDENDO A CACHAÇA, SUADO, COM AS TATUAGENS NOS BRAÇOS, ERA ISSO (DAL FARRA, 2017, p. 150).

Há, então, um silêncio. Talvez o maior deles. “Porque ele estava lá. Falando. Gritando. Andando pelos corredores. Me levando para os bares. Sendo um animal. E sendo pai” (DAL FARRA, 2017, p. 150). Nesse ponto a terceira parte da peça é iniciada com a busca pela fábula que iniciou todo o processo do espetáculo. “E digo que a única fábula que cabia, a única história capaz de, naquela época, dar conta disso tudo que eu estava sentindo, era uma história em que coubesse o mesmo tanto de carinho, e de repulsa, o mesmo tanto de amor e de nojo” (DAL FARRA, 2017, p. 151).

Pausa. Coloca o bolero La mamadeira, baixo, e se veste de homem.
Todos nós convivemos com ele. A maior parte das pessoas o vivencia como uma realidade abstrata do símbolo, e uma parcela o experimenta de forma concreta. Não se trata, obviamente, de uma vivência simples. Diante dessa vivência surgem algumas questões: Quais aspectos dele se mostrarão criativos? Quais aspectos fatalmente gerarão monstruosidades? O que configura o excesso nessa vivência psíquica? Será que no fundo ele é o nosso próprio demônio interior, a nos impelir constantemente para a decifração dos enigmas? (DAL FARRA, 2017, p. 151).

E a partir dos enigmas, Janaina evoca intertextualmente Édipo e seu significado enquanto mito.

Tudo se desenrola a partir do assassinato do pai, mas é só no sexo com a mãe, no dividir a cama com ela, que o crime efetivamente se realiza, o que de mais inumano e ao mesmo tempo profundamente humano há: o incesto. Mas a desgraça só vem à tona a partir da pergunta. A partir da dúvida, que leva ao caminho detetivesco em direção aos FATOS. Porque é só a consciência do ato que leva à tragédia, que leva ao terror. Daí a pergunta: não seria ele, o incesto, o nosso próprio demônio interno, que impele constantemente a essa busca obsessiva, cujo objetivo é o que mais se quer evitar, ou seja, descobrir a verdade. Descobrir que sim. DESCOBRIR QUE ACONTECEU. INEVITAVELMENTE (DAL FARRA, 2017, p. 151-2).

Édipo é, pois, a “única história capaz de [...] dar conta disso tudo”, ou seja, sua história. Uma história de “amor e de nojo”. Pensar na possibilidade, ou no ato em si, de um incesto é o resultado buscado e alcançado, inevitavelmente, na peça. Enquanto discorre sobre Édipo, imagens em vídeo de Janaina Leite grávida são projetadas, reforçando a dúvida e o reconhecimento da situação. Ao final, não importa se ocorreu ou não o incesto, se esse era ou não o segredo inicial. O que importa é a possibilidade daquilo que é “o que há de mais inumano e ao mesmo tempo profundamente humano” na relação entre pai e filho.

Uma frase de Doubrovsky (2014, p. 123) aqui ecoa trágica: “A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora”. Édipo só encontra sua tragicidade a partir do reconhecimento, pois é nesse ponto que ele se torna consciente dos fatos. “Porque é só a consciência do ato que leva à tragédia, que leva ao terror” (DAL FARRA, 2017, p. 151). Assim, a leitura que se faz aqui é similar a que será feita em *Tebas Land*, pois ambas abordam Édipo pelo mesmo viés da ignorância diante do fato: em *Tebas*, “Édipo” não sabe que mata seu pai justamente por não ver naquele homem um pai; aqui pelo “Édipo” revela-se o dormir com a mãe, isto é, em *Conversas com meu pai* se afirma., com a ajuda da história de Ló, que as filhas, só as filhas, soubessem o que estavam fazendo. A diferença crucial, portanto, entre a história de Édipo e a história das filhas de Ló é a ciência do fato: ele ignora qualquer verdade enquanto elas sabem exatamente o que fazem. Como afirma Evaldo Mocarzel (2014, p. 173):

Ao desembocar na tragédia de Édipo e na passagem bíblica de Ló, *Conversas com meu pai* amplia, redimensiona e universaliza as inquietações de vida de Janaina Leite, esgarçando o documentário cênico para a miríade de possibilidades do mito e da fábula. Em muitos momentos, os procedimentos de linguagem do documentário não são capazes de dar conta dos mistérios que rondam a condição humana. A ficção, por sua vez, pode descortinar uma profusão de camadas muito mais profundas do “real”.

Assim, a inclusão da história bíblica de Ló intensifica a tensão, pois temos aqui o incesto consumado, mas não por acidente, não por não saber de suas origens: aqui é justamente para manter as origens e sua descendência que as filhas de Ló embriagam o pai e se deitam com ele, uma em cada noite.

As duas filhas de Ló ficaram grávidas de seu pai.

E então ocorre aqui a reviravolta maravilhosa. Em que o interdito torna-se de repente possível, no meio da catástrofe, para dar continuidade a uma linhagem que corria risco de ser extinta. Para garantir a descendência de um pai velho e foragido, isolado do mundo com as filhas, por conta da destruição divina que tomou conta da cidade em que vivia e de todas as cidades em volta. E nessa reviravolta o incesto retorna, como a única possibilidade de resguardar uma herança em risco, perante a catástrofe. Mas aqui o pai não percebe. Ele foi embebedado. Isso talvez seja importante. Talvez isso faça mesmo toda a diferença... Que a filha, e só a filha, saiba o que está fazendo, frente ao que ela está fazendo, o tamanho da catástrofe que ela enfrenta, e a importância de salvar aquilo que dele e dela descende (DAL FARRA, 2017, p. 152).

E qualquer palavra que se diga além dessas pode se tornar equivocada. Não estamos no campo da ação. Estamos no campo da possibilidade, da necessidade, da liberdade. Há o incesto entre Ló e suas filhas, mas há a importância de salvar a única coisa que importa naquela relação, isto é, a descendência de Ló.

[Janaina Leite] elabora um conjunto de histórias e acontecimentos e os trata de forma estética: organiza uma *mitologia pessoal* (envolvendo a figura do pai), a preparação do “passado”, de experiências que possam se articular com o “presente” de cada laboratório e de cada encontro com o público. É o cozimento performático da autobiografia. Ele também pode ser criativo - esse “passado” não é verificável. No entanto, marcas de acontecimentos anteriores em seu corpo ativam subjetividades, invisíveis porém sensíveis, elaboradas pela atriz, conectando o público, construindo uma experiência densa na cena, resultando na textura própria de *Conversas...* (CARVALHAES, 2014, p. 200).

Assim, o que mais chama atenção em *Conversas com meu pai* não é o relato épico em si, mas como ele se dá enquanto construção não apenas cênica, mas ficcional:

A atriz se expõe totalmente, apresentando-se a si mesma, mesmo quando uma camada ficcional de si é a mais presente. Ficamos na dúvida entre representações construídas e verdades íntimas. *E nessa posição ambígua entre pessoa e personagem há uma brecha para o sensível, que é quando Janaina expõe sua fragilidade.* Uma fragilidade que é física, evidente, por exemplo, quando diz: “eu senti na minha pele o limite do humano como uma patada do gorila que morava dentro de casa”. Mas há também uma fragilidade subjetiva, aquela fragilidade necessária para a porosidade criativa, necessária para a abertura ao erro e ao novo, que acontece sempre

no momento da transformação, no trabalho de elaboração poética. É difícil deixar-se fragilizar para o momento criativo, principalmente em público (CARVALHAES, 2014, p. 201, grifo meu).

Ressalto a parte grifada no artigo de Carvalhaes justamente porque ali temos um dos pontos mais interessantes da discussão que envolve a autoficção: o espaço ambíguo do texto origina um personagem igualmente ambíguo. Nele cria-se uma espécie de *persona* performática, pois mantém-se enquanto referencialidade no ambiente ficcional da cena, cruzando um eu nitidamente autobiográfico com um eu ficcional. Essa justaposição de pessoas e personas, constituída pela “intersecção de várias práticas culturais” que ressaltam assuntos íntimos e pessoais dos sujeitos/corpos, deságua em um único resultado integral, ou seja, a constituição de um corpo político no palco (BERNSTEIN, 2001, p. 98), como se vê com frequência nos espetáculos da dramaturga catalã Angélica Liddell, cuja obra inspirou Janaina Leite. Assim, “entre o corpo e a palavra, se abre um espaço convertido em espaço de criação artística, de buscas e questionamentos de certezas” (CORNAGO, 2009, p. 110).

A imagem da pessoa nessa cena não é a de uma personalidade estéril; a pessoa aqui também não apresenta um narcisismo superficial reduzido à sua ação plástica, comum a muitas performances atuais. Pelo contrário: ela transforma-se em *persona* performática. Há qualquer coisa de investimento no encontro com outros, com o outro. Ela mesma diz durante a peça que não é possível encontrar o que é universal em sua história. Há uma história única e uma pessoa única que não se enquadram na normalidade. Em sua vida singular há alguma tentativa de se comunicar com outras pessoas, pela presença cúmplice do espectador diante de suas estranhezas, de seus inacabamentos (CARVALHAES, 2014, p. 201).

Diferente do que acontece nas outras peças do *corpus* aqui escolhido, Janaina Leite em *Conversas com meu pai* assume uma voz que atesta, em um nível diferente de *Tebas Land* ou *Luís Antônio-Gabriela*, seu eu, em uma estratégia que Paul Ricoeur (1990, p. 34-5) chama de “*attestation de soi*”: “A atestação é fundamentalmente atestação de si. Essa confiança será confiança no poder de dizer, no poder de fazer, no poder de se reconhecer personagem da narrativa, no poder, enfim, de responder à acusação pelo acusativo: eis-me aqui”¹⁵⁴. Não só por se colocar na cena, o que não acontece com Nelson Baskerville em *Luís Antônio-Gabriela*, mas é principalmente por essa atestação de si que *Conversas com meu pai*

¹⁵⁴ “L’attestation est fondamentalement attestation de soi. Cette confiance sera tour à tour confiance dans le pouvoir de dire, dans le pouvoir de faire, dans le pouvoir de se reconnaître personnage de récit, dans le pouvoir enfin de répondre à l’accusation par l’accusatif: me voici!”

se aproxima mais de uma dissolução do sujeito protagonista. Nesse ponto, mais uma vez, o trabalho de Janaina se aproxima da dramaturgia performática de Angélica Liddell: tanto na atriz brasileira quanto na catalã, questionamentos sobre quem fala ali são erguidos, promovendo a dúvida se aquela pessoa fala em seu próprio nome. Respondendo a essa pergunta, Liddell (2011 *apud* LEITE, 2017, p. 123) diz:

Nas minhas últimas criações, sim. Totalmente, completamente. Tentando, para além disso, ultrapassar a barreira do pudor. O impudor ofereceu-me uma liberdade brutal. O impudor referente à minha própria vida: como uma defecação em cena. Quebrar a barreira do pudor pressupõe um esforço. É como passar a barreira do som. [...] Trabalho com os meus sentimentos, que pertencem às minhas noites, ao que se passou na minha vida. [...] Tudo isso torna-se objeto de uma construção, mas atenção: construir não significa fingir. Desloco-me numa linha tênue entre a construção e os sentimentos reais.

Temos, então, a necessidade de se ver livre de todo esse passado e, principalmente, de uma dúvida, e, além disso, percebemos em *Conversas com meu pai* uma necessidade de se contar, de dar forma a um conteúdo aparentemente traumático, repleto não de esquecimentos apenas, mas de vazios, de silêncios. O fato é:

A gente não está livre dessas coisas. A liberdade é sempre negociada. É sempre uma condicional. Ultimamente voltei a ter sonhos com ele. Quase ouço alguém me aconselhando, “você devia parar de mexer nessas coisas”, mas não é por isso que eu sonho. Sempre que eu sonho com ele, agora eu sei, é um sinal, sempre que ele vem, é porque alguma coisa dói, em algum lugar. Talvez porque alguma coisa dói em um lugar, que já doeu antes... Ele vem me avisar (DAL FARRA, 2017, p. 153).

A presença do termo “ultimamente” no início da citação nos lembra que o processo segue em aberto, o que se confronta com o espetáculo que está sendo visto, isto é, que está, *a priori*, acabado. Janaina Leite (2017, p. 131) afirma que não há improvisação. A peça “é altamente performativa nas suas estratégias cênicas e dramatúrgicas de atualização da presença [...]”, tanto no texto quanto na atuação e ações que a atriz executa – “como entrar numa piscina cheia de água de tempos em tempos e lidar com o frio cortante que lhe dificulta a fala e lhe trava os movimentos físicos” (LEITE, 2017, p. 131).

Do ponto de vista cênico, tudo o que de fato o espectador vê no palco pode soar como falacioso, capaz de esconder, enquanto símbolo, algo mais movediço, mais fragmentado e traumático. Nesse jogo cênico tudo pode soar ambíguo e complicador, por exemplo: a atriz fala, na terceira parte da peça, sobre o sonho, cujos detalhes foram dissecados

anteriormente. No palco, no meio do cenário “Viveiro”, temos um urso de pelúcia capaz de provocar a dúvida sobre a veracidade do narrado, isto é, do sonho, e sua relação com o trauma. Em outras palavras, tudo *pode* não passar de uma construção memorialística falha, lacunar, incerta, e todas as suspeitas sobre o que *de fato* aconteceu possam caber em uma única fábula, uma única história que tem um pai e uma filha como personagens protagonistas, mas que cada vez mais se afastam um do outro devido à incomunicabilidade entre eles, devido à impossibilidade de dizer aquilo que é indizível.

O lugar que doeu antes nunca deixará de doer, ela sabe. Eu sei. E quando esquece “ele vem avisar”. Por mais que se entenda, por mais que se explique, que se justifique. Por mais que a caixa esteja repleta de bilhetes carinhosos que caracterizam uma saudável relação pai e filho... A relação é demasiada complexa, e a existência desse demônio interno nos arranha como gorila de dentro pra fora. Sua ausência insuportável. Sua presença imperdoável. Porque além dos fatos, sempre existirá, universalmente, a *possibilidade de* nessa relação de amor e de nojo.

Tebas Land, de Sergio Blanco

“‘Garfo é arma, e menino não anda armado’,
sentenciava o pai. Talvez nos projetasse assassinos.
Quanto mais amor mais a morte se anuncia”
(QUEIRÓS, 2001, p. 13).

Antes de começar a falar da peça de Sergio Blanco, se faz necessário um pequeno desvio a fim de evocar textos essenciais na tessitura de *Tebas Land*. Para isso, como o próprio título já diz, iremos do *Édipo Rei* de Sófocles ao Complexo Edipiano de Sigmund Freud, passando perto dos Karamázov e de Kafka, em busca de iluminações.

Édipo talvez seja o mais conhecido e citado arquétipo da cultura ocidental. A história do jovem que, escutando do oráculo de Delfos a sentença de sua desgraça, decide “mudar” seu destino, acarretando justamente sua aniquilação: consciente de ser o assassino do próprio pai, Édipo percebe o crime mais cruel: tinha a mãe como esposa.

Édipo Rei, de Sófocles, tida por Aristóteles como o mais belo exemplar do gênero trágico, já era uma história conhecida pelos contemporâneos de Sófocles. Eis aí o cerne do trágico em *Édipo Rei*: “não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato da salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína” (SZONDI, 2004, p. 89).

O destino e os deuses se apresentam na tragédia, tanto na de Ésquilo como na de Sófocles, por meio do Oráculo que três vezes fala. Em Ésquilo, por três vezes a voz faz do saber divino um saber humano, “e com isso dirige por três vezes a ação dos homens”, colocando nas mãos deles a ruína. Nos três momentos, a dialética trágica está presente na relação salvação *versus* aniquilamento. Laio, o ouvinte do primeiro oráculo, é informado que deve renunciar à paternidade para encontrar salvação para os tebanos. Porém, em uma noite de embriaguez, acaba gerando, com Jocasta, um filho, a quem decide matar.

Em Sófocles, Laio não recebe o oráculo antes de gerar a criança, mas depois: não informado, a tragicidade do Laio sofoclano é mais cruel: ele fica sabendo que será morto pelo filho já nascido. Não se trata de uma advertência, senão de uma maldição. Não há saída para o Laio sofoclano, mas ele, antes do filho, tenta alterar seu destino.

O fato de Laio acreditar ou não no oráculo (Jocasta mais tarde escolherá o ceticismo) não muda sua situação: tanto a crença quanto a dúvida teriam de impedi-lo de decidir pela morte de seu filho. No entanto, em vez de aceitar o dilema trágico de não poder fazer aquilo que tem de fazer [...], Laio age como se soubesse que seu filho poderia matá-lo, e não que ele vai matá-lo (SZONDI, 2004, p. 91).

Anos mais tarde, como já sabemos, ele vai reencontrar o filho no caminho de Delfos. Em Eurípides, autor de uma versão de Édipo menos conhecida que a de Sófocles ou mesmo de Séneca, Laio encontra Édipo no caminho enquanto volta para questionar o oráculo se seu filho estava realmente morto¹⁵⁵.

Édipo, repetindo o movimento do pai, é aniquilado no momento em que pensava estar salvo. Mais uma vez o oráculo soa trágico, fatal, e não apresenta alternativa. Édipo, assim como Laio, na ânsia de prevalecer, não interpreta o que o oráculo diz, e tenta modificar o destino, alterando seu caminho de volta e encontra um rei que fugia do seu assassino. A tragédia de Édipo expõe, segundo Szondi (2004, p. 92), pela primeira vez *ser e aparência* de forma distinta: “o que era salvação no terreno da aparência mostra-se, na prática, aniquilamento”.

Friedrich Nietzsche (1992, p. 64), em *O nascimento da tragédia*, escreve:

A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado Édipo, foi concebida por Sófocles como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte. A criatura nobre não peca, é o que o poeta profundo nos quer dizer: por sua atuação pode ir abaixo toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado.

Para Nietzsche, o romper com o pai e unir-se a mãe é antinatural ao mesmo tempo que é a soberania do homem, “criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria”. Matando o pai e deitando-se com a mãe, Édipo vai a favor do destino, mas contra a natureza filial: ele mata aquele que o gerou. “Sim, o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisiaca, é um horror

¹⁵⁵ A versão de Eurípides encontra-se em *As fenícias*. Nela, Jocasta, que permanece viva, conta em discurso inicial a trajetória de Édipo, desde o seu ventre até a cegueira, enfatizando a maldição que recaiu sobre os descendentes de Laio, maldição consolidada e reforçada por Édipo, que exilado em sua própria cidade, “com seu destino, impiissimamente amaldiçoa os filhos” (SOUZA JUNIOR, 2015, p. 100).

antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza” (NIETZSCHE, 1992, p. 65).

No fim do século XIX começamos a assistir ao advento de Édipo não mais como mito, mas como complexo que viria a ser tomado como base de toda psiquê humana. Sigmund Freud, e posteriormente Jacques Lacan, encontrará em Édipo a resposta para uma série de questões que envolviam o sujeito, a iniciar pelas suas neuroses. Parte significativa do que entendemos por Édipo hoje é graças à importância que Freud forneceu ao mito na construção do complexo que leva o nome do herói grego.

Retomando parte do mito edípiano, Freud ressignifica a imagem de Édipo no contexto moderno, ideia grosseiramente resumida da seguinte forma: devido a nossa fraqueza e dependência ao nascer, somos encaminhados a uma série de traumas (o primeiro, ao nascer, quando somos arrancados da sensação oceânica de infinitude e calma e somos colocados em um mundo caótico, cheio de desejos, de ambições e de procuras).

Essa dependência excepcionalmente prolongada de nossos pais é, em primeiro lugar, uma questão puramente material, uma questão de sermos alimentados e protegidos do mal – é a satisfação do que poderíamos chamar de nossos “instintos”, entendendo-se por isso as necessidades biologicamente determinadas que os seres humanos têm de alimentação, calor e assim por diante. [...] Mas a dependência em relação a nossos pais, para esses serviços, não se limita aos aspectos biológicos. O bebê chupará o seio materno em busca de leite, mas descobrirá que essa atividade essencialmente biológica é também agradável; e isso, para Freud, é a primeira manifestação da sexualidade (EAGLETON, 2006, p. 229-30).

A questão abordada por Freud é que o sujeito transforma em prazer algo que era institivamente ligado à sobrevivência. Tal deslocamento é chamado por ele de “perversão”. Depois da boca, o ânus será transformado em zona erógena, permitindo à criança conhecer a relação entre atividade e passividade: se na fase oral objetos eram incorporados à boca por um movimento da criança, a fase anal vai propiciar prazer sem esforço que sexualiza uma sensação agradável já experimentada.

A fase anal é sádica, porque a criança experimenta prazer erótico com a expulsão e destruição; mas ela também está ligada ao desejo de retenção e controle possessivo, e a criança aprende uma nova forma de domínio, bem como de manipulação dos desejos de outros por meio da ejeção ou retenção das fezes. A fase “fálica” seguinte começa a focalizar a libido da criança (ou impulso sexual) sobre os órgãos genitais; mas ela é chamada de “fálica” e não

“genital” porque, de acordo com Freud, apenas o órgão masculino é reconhecido a essa altura (EAGLETON, 2006, p. 230-1).

As fases, para Freud, não são sequências e podem coexistir. A questão que gostaria de enfatizar é que, nesse momento, a criança começa a erotizar tudo a sua volta, inclusive seu próprio corpo, que ainda não é o “narcisismo” de que Freud fala. Enquanto a autoerotização envolve apenas o corpo, o narcisismo transforma em objeto de desejo todo o sujeito, seu ego, sua consciência e seu corpo. Isso porque aqui ainda não existe nenhum tipo de relação social que possibilite a repressão dos desejos, do “princípio de prazer”.

E assim chegamos ao ponto que me interessa na teoria proposta por Sigmund Freud: “Para que a criança sobreviva, é óbvia a necessidade de discipliná-la, e o mecanismo pelo qual isso ocorre é aquilo que Freud chama de complexo de Édipo” (EAGLETON, 2006, p. 232). A criança sai das fases pré-edípicas anárquica e sádica, mas também incestuosa:

[...] o envolvimento íntimo do menino com o corpo da mãe leva-o a um desejo incestuoso de união sexual com ela, ao passo que a menina, que teve ligação semelhante com a mãe e cujo primeiro desejo é, portanto, sempre homossexual, começa a voltar a sua libido para o pai [...] Para a criança, o progenitor do mesmo sexo surgirá como rival na afeição do progenitor do sexo oposto (EAGLETON, 2006, p. 232).

Mas ao lado da figura da mãe está a outra: a do pai, enorme e gigante diante da criança. Para Freud (2014, p. 16), o crime “principal e primordial, tanto da humanidade como do indivíduo, é o parricídio”. Fonte da culpa, associa-se rapidamente à necessidade de expiação. Não é meu intento compreender e elucidar o tema aqui – o próprio Freud afirma ser essa uma situação psicológica muito “complicada”, pois

A relação do garoto com o pai é, como podemos dizer, ambivalente. Afora o ódio, que faria eliminar o pai como rival, existe a regularidade de uma medida de ternura a ele dirigida. Ambas as atitudes estão subsumidas à identificação com o pai. Ele gostaria de estar no lugar do pai, porque o admira; e, uma vez que gostaria de ser como ele, quer eliminá-lo (FREUD, 2014, p. 17).

Um obstáculo que se coloca nesse desdobramento todo é quando a criança, tentando eliminar o pai, sente o medo da punição. O desejo pela mãe é abandonado pela ameaça de castração do pai, que pode não ser manifestada na figura autoritária explicitamente. Por vezes, ao observar o corpo feminino, “castrado”, o menino começa a imaginar que isso poderia recair sobre ele como castigo.

Assim, reprime seu desejo incestuoso em uma preocupada resignação, ajusta-se ao “princípio de realidade”, sujeita-se ao pai, separa-se da mãe e conforta-se com o consolo inconsciente de que embora não possa ter esperanças, agora, de expulsar o pai e possuir a mãe, o pai simboliza um lugar, uma possibilidade, que ele próprio será capaz de assumir e realizar no mundo. O menino faz as pazes com o pai, identifica-se com ele, sendo assim introduzido no papel simbólico da maternidade (EAGLETON, 2006, p. 232-3).

A partir daí a criança entra no campo da representação, da linguagem, da consciência de si, do simbólico. Do Real.

Freud (2014) soma a *Édipo Rei* de Sófocles o romance de Dostoiévski, *Os irmãos Karamázov*, e a tragédia *Hamlet*, de Shakespeare na construção da tríade literária que explica o homem moderno desde seu primeiro sentir, seu ponto subjetivo mais fundo. Aquilo que ligaria qualquer indivíduo de qualquer tempo: o inconsciente, o núcleo duro do mais primitivo de nós, baú fundo e escuro onde o sujeito desde sempre guardou seus mais preciosos tesouros e os mais secretos segredos. Seu verdadeiro eu.

Abordando o tema em “Dostoiévski e o parricídio”, Sigmund Freud (2014) analisa quatro faces de sua personalidade: a do escritor, do neurótico, do ético e do pecador. Partindo da relação com o pai de Dostoiévski, que, autoritário, supostamente foi assassinado pelos seus empregados, Freud (2014, p. 15) explica:

A indiscutível relação entre o parricídio n’*Os irmãos Karamázov* e o destino do pai de Dostoiévski é mais do que um dado biográfico notável e suscita uma alusão a “determinada orientação psicológica moderna”. De acordo com a psicanálise, pois é dela que se trata, é nesse acontecimento que se manifestam o mais sério trauma e, na reação de Dostoiévski a ele, o ponto crucial de sua neurose.

Tebas Land dialoga também com Kafka, inscrevendo-se no rol de obras literárias e dramáticas que evidenciam a falta de limite do alcance do mito e do arquétipo por meio de três momentos da literatura ocidental, portanto: Édipo, os Karamázov e Kafka. No texto escrito por Sergio Blanco temos um personagem-dramaturgo, S – como o K de *O processo* –, que narra/encena o processo de criação de uma peça encomendada pelo Teatro San Martín de Buenos Aires. Trata-se, portanto, de um texto metalinguístico que tem como mote a relação do dramaturgo com o objeto de sua ficção: um parricida, Martín Santos.

Em *Tebas Land*, a intertextualidade com os *Édipos* (de Sófocles, de Pasolini), com os Karamázov, com os parricídios de cada um dos protagonistas (o negado, o pensado, o efetuado), o mitema final elaborado por Freud, o dano

que lhe fora inferido a Mozart, a Dostoiévski, enfim, a trama referencial reativa esse conflito com grande força. Assim o crime se converte em eco que atravessa as culturas (BURGUEÑO, 2013, p. 13)¹⁵⁶.

Colocada como inacabada, a peça tem o mérito de aproximar, via desdobramento de personagem, S ao dramaturgo Sergio, colocando sua identidade em questão, como se vê no trecho a seguir; porém, logo se percebe não se tratar de uma autoficção tradicional, visto que S não é, em si, o protagonista da ação:

S. ¿Podemos empezar? Bien. Buenas noches a todos. Espero que estén bien y que se encuentren cómodos. Bienvenidos. Voy a tratar de explicarles un poco y en pocas palabras, por qué estamos acá. Hace ya un tiempo, el Teatro San Martín de Buenos Aires me pidió un proyecto para poner en escena. En aquel entonces les propuse un texto que se llamaba, que se llama *El salto de Darwin*. Es una pieza que habla de la guerra de las Malvinas. Me resultaba interesante abordar el tema de la guerra varios años después. El proyecto en un inicio fue aprobado y empezamos a trabajar con el equipo de producción del teatro, pero un día me llegó un correo electrónico diciéndome que era mejor cambiar de texto. Les pregunté si era por el tema que la obra trataba y la respuesta fue que sí, que era mejor no tocar el tema de las Malvinas en ese momento. Decidimos entonces dejar *El salto de Darwin* de lado y fue ahí que empecé a idear este proyecto que se llama *Tebas Land* (BLANCO, 2013, p. 53).

Temos aqui um ator com a palavra, e ao se colocar na figura de um dramaturgo – e do dramaturgo *desta* peça –, ele quebra não apenas a ilusão dramática, fragmentando-a, como qualquer certeza em relação à própria identidade do sujeito social cuja profissão é atuar. Repetindo as palavras da crítica Georgina Torello (*apud* BARRIENTOS, 2014, p. 143), “o monólogo inicial coloca o espectador frente a um jogo autobiográfico que se expande por todo o texto em diferentes modalidades”¹⁵⁷, modalidades estas que mesclam autoficção e metateatro. Na verdade, como se verá adiante, autoficção e metateatro operam em um mesmo sentido, a fim de instaurar a ambiguidade da cena e, conseqüentemente, a teatralidade da vida.

Outro complicador que não se pode ignorar é que o personagem S na estreia assistida por Torello era interpretado por Gustavo [S]affores, além de outras possíveis

¹⁵⁶ “En *Tebas Land* la intertextualidad con los *Edipos* (de Sófocles, de Pasolini), con los Karamazov, con los parricidios de cada uno de los protagonistas (el negado, el pensado, el efectuado), el mitema final elaborado por Freud, el daño que le fuera inferido a Mozart, a Dostoiévski, en fin, la trama referencial reactiva ese conflicto con gran fuerza. Así el crimen se convierte en eco que atraviesa las culturas.”

¹⁵⁷ “[...] el monólogo inicial coloca al espectador ante un juego autobiográfico que se expande por todo el texto con diferentes modalidades.”

referências que podem ser feitas em relação a S: [S]ergio Blanco, [S]igmund Freud, [S]ófocles. Se existem, pois, níveis diferentes de metateatralidade, os mesmos apontam para outros diferentes níveis referenciais. São níveis ao mesmo tempo que são cíclicos: um tempo que aponta para outro tempo, um espaço que aponta para outro espaço.

No segundo ato (chamado de CUARTOS pelo dramaturgo), temos S explicando o processo de escritura, inclusive citando projetos posteriores de Sergio Blanco, como uma ideia que envolve Moby Dick, por exemplo (BLANCO, 2013, p. 84).

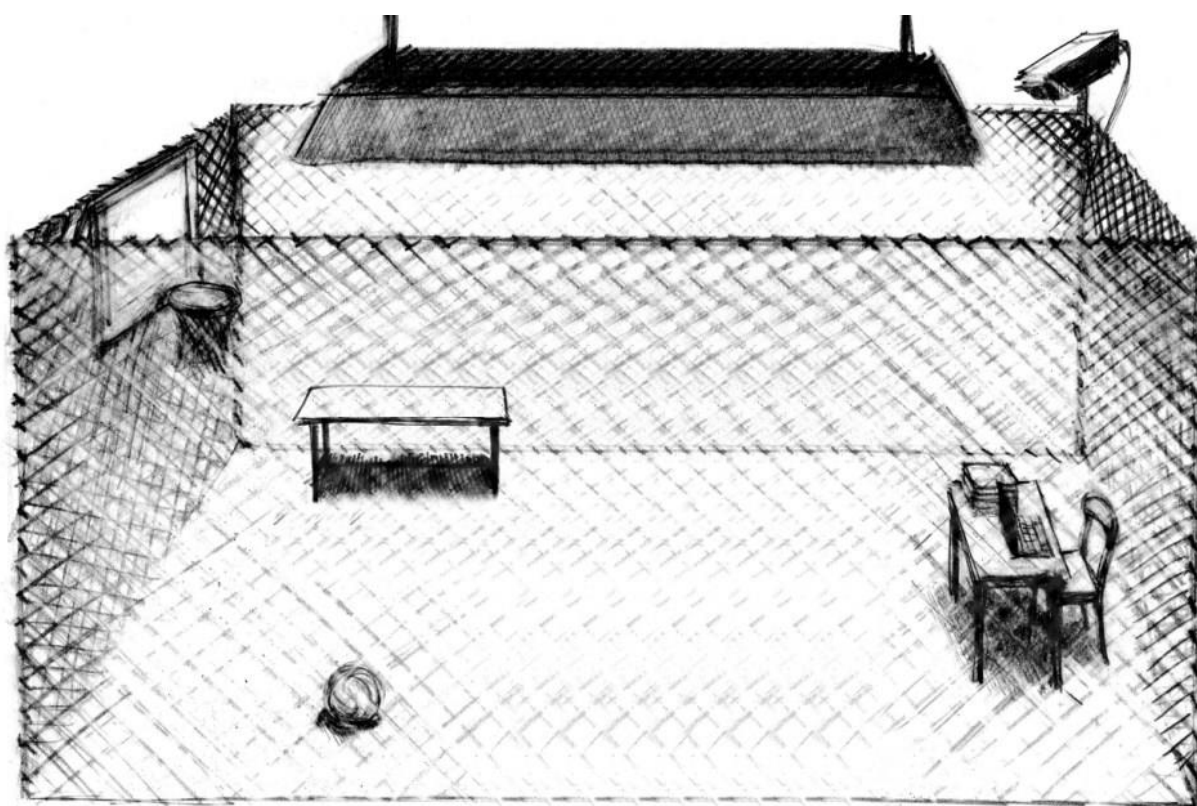
A convenção teatral é ativada no primeiro discurso de S. O ator, por sua vez, variante nas diferentes montagens da peça, assume o caráter de signo teatral, rejeitando a sua identidade para ser a identidade de outro, real, embora não o seja (não totalmente).

A partir da multiplicidade de planos – temporal, narrativo, espacial, subjetivo etc. – a cena se mostra *sempre* metateatral, já na apresentação dos personagens: “S, dramaturgo, trinta e nove anos”, “Martín Santos, parricida, vinte e um anos” e “Federico, ator de teatro, vinte e um anos” (BLANCO, 2013, p. 51). A presença de um personagem-dramaturgo e de um personagem-ator promovem, tanto na leitura quanto na recepção cênica, o discurso metateatral. Além disso, uma rubrica indica que Martín e Fede sejam personagens duplos, apesar de distintos. Devem, portanto, “ser representados durante toda a peça por um único e mesmo ator” (BLANCO, 2013, p. 50). Não só a inicial de S condiz com a inicial do dramaturgo, mas também a idade (39 anos no ano de escrita da peça), ambos são professores universitários, residentes em Paris, filhos de duas línguas (espanhol materno e francês paterno), filhos de um ex-jogador de basquetebol etc.

José García Barrientos (2014) chama atenção para a quantidade de duplicações em *Tebas Land*. Não só entre a ação e a reflexão proposta via psicanálise (Édipo está presente tanto como mito quanto como complexo), mas também da própria narração cênica (temos vários planos tempo-espaciais: o pátio da prisão, onde conversam S e Martín; o palco do *casting*, onde estão S e Fede; a peça encenada por Fede, escrita por S, na qual o jovem representa Martín, que seria, então, uma peça dentro da peça, mas que, ambigualmente, é a própria peça em si (além de imagens projetadas em um telão ao fundo do palco e o momento épico da narração do crime, que funciona como *flashback*). Tal espaço ambíguo justifica o cenário igualmente ambíguo proposto pelo dramaturgo com detalhes:

Toda a peça acontece durante nossos dias em um cenário de ensaio que representa por sua vez uma quadra de basquetebol de uma prisão. Esta quadra de 7 metros de comprimento e 4 metros de largura, se encontra rodeada de um cercado de 3 metros de altura. Em um dos ângulos superiores do mesmo há uma câmera de vídeo monitoramento conectada em rede com uma tela que se encontra em uma das paredes do fundo. Nesta tela também serão projetadas as imagens que são evocadas na peça, assim como os cinco nomes das cinco partes que compõem o texto. Dentro do cercado há uma tabela de basquetebol, um escritório, uma cadeira e um banco. Sobre o escritório há vários livros e um computador que estará também conectado em rede à tela (BLANCO, 2013, n.p)¹⁵⁸.

Figura 30: Dispositivo cênico proposto por Sergio Blanco



Fonte: BLANCO, 2013.

¹⁵⁸ “Toda la pieza transcurre durante nuestros días en un escenario de ensayo que representa a su vez la cancha de básquetbol de una prisión. Esta cancha de 7 metros de largo y 4 metros de ancho, se encuentra rodeada de un enrejado de 3 metros de alto. En uno de los ángulos superiores del mismo hay una cámara de video vigilancia conectada en red con una pantalla que se encuentra en una de las paredes del fondo. En dicha pantalla también serán proyectadas las imágenes que son evocadas en la pieza, así como los cinco nombres de las cinco partes que componen este texto. Adentro del enrejado hay un tablero de básquetbol, un escritorio, una silla y un banco. Sobre el escritorio hay varios libros y una computadora que estará también conectada en red con la pantalla.”

São dois os espaços, então. A quadra, como espaço intra-cênico, e a parte além da cerca como espaço “extra-cênico” dominado pelos momentos de S como narrador, espaço que só existe como “extra” em relação ao “outro intra”. Essa quadra de basquete será uma quadra-“real” de basquete quando S conversa com Martín. Trata-se de uma quadra-cenário quando S ensaia com Federico, transformando-se em um metacenário, ou seja, um cenário que aponta para um outro cenário-cênico, sob uma dupla dose de ficcionalidade. E então entramos em uma tentativa de definição desse espaço que se constrói de forma espiral: um espaço que *é-não-sendo* (é ao mesmo tempo que é *outro*).

Figura 31: Dispositivo/cenário proposto por Sergio Blanco



Fonte: Viviana Bordoli

O cenário pode ser lido como uma bela metáfora metateatral: o jogo no sentido teatral e o jogo no sentido esportivo, ambos *ágon*, disputa dos corpos, ataques e defesas. Assim, o jogo esportivo aponta para o jogo cênico¹⁵⁹. A relação com o basquete se

¹⁵⁹ Também se percebe isso em momentos como o entreato, no qual é projetado um trecho de partida de futebol: partida Itália x França na Copa de 2006, quando Zidane deu uma cabeçada em Materazzi que, segundo os jornais, teria ofendido a mãe do francês. Dez anos depois, no ano passado somente, Materazzi revelou a verdade. "Falei

dá também por meio do jogo de palavras, que relaciona o quicar da bola no chão com os golpes conferidos por Martín ao atacar o pai com o garfo: “Tac, tac, tac”.

Na primeira fala de S, quando ele explica ao público a gênese do projeto *Tebas Land*, fica claro que o intuito inicial era a peça ser apresentada não por um ator, mas pelo prisioneiro real. S afirma que esse não seria um mero detalhe, senão algo essencial para a construção de sentido. Daí a necessidade, imposta ao Teatro San Martín pelo Ministério do Interior, do cercado no palco. O documento enviado pelo Ministério exigia “um cercado de no mínimo 3 metros de altura” (BLANCO, 2013, p. 54). Tal necessidade, segundo S, era porque seu interesse “foi contar a história de um parricídio de forma quase performática, sem que houvesse necessariamente uma representação”. A princípio a ideia do cercado não agradou nem S nem o Teatro San Martín, mas a partir da primeira conversa o dramaturgo se convenceu: o primeiro encontro com Martín Santos acontece na quadra de basquetebol da prisão. Se isso de fato aconteceu ou não, não há registro factual. Naquele momento, S percebe que resolvia o problema da segurança. Estava diante, então, de um paradigma: colocar um homem dentro de um cercado no palco poderia soar por demais “circo dos horrores”. A exploração da miséria humana. Ao transformar a jaula em quadra, S afirma resolver problemas impostos com respostas estéticas. A arte, ao ser tecida, parece ter seus próprios caminhos. De fato, percebe-se que nem Martín, nem Fede saem do cercado, enquanto S passa de dentro para fora com frequência. A ideia de prisão é exposta, porém com uma faceta poética, metafórica, metateatral. E mais do que isso: signo sobre signo, garantindo à peça um espiral sem fim de desdobramentos.

São quatro “cuartos”, como uma partida de basquetebol, mais um prólogo, tempo de prorrogação. Segundo María Esther Burgueño (2013, p. 3), “na realidade a ênfase deste texto está em trabalhar com os planos da obra, com a teatralidade como assunto do teatro, com o desdobramento”¹⁶⁰. A pessoa empírica do dramaturgo será, pois, embaralhada com o personagem a fim de garantir maior número de níveis de enunciação.

da irmã dele, mas não de sua mãe, como li em alguns jornais. Minha mãe morreu quando eu tinha 15 anos. Então, eu nunca seria baixo o suficiente para insultar a mãe dele”, disse o italiano. (Fonte: <http://espn.uol.com.br/noticia/612206_10-anos-depois-materazzi-revela-o-que-disse-a-zidane-antes-da-cabecada-na-final-da-copa>. Acesso em: 24 mar. 2017).

¹⁶⁰ “en realidad el énfasis de este texto está puesto en trabajar con los planos de la obra, con la teatralidad como asunto del teatro, con el desdoblamiento.”

Em relação à figura do dramaturgo, sabemos que, no mínimo, o Ator representa duas facetas de S: uma, a do dramaturgo que se dirige ao público, que remete inevitavelmente à pessoa de Sergio Blanco, principalmente quando assume o discurso daquele que é o criador, citando, inclusive, o processo inicial da escrita; outra figura é a do personagem S., que conversa com o parricida no pátio da prisão, que explica a ele seu personagem colocando em discussão principalmente a ficcionalidade do real na cena também por meio de analogias, mas que, por sua vez, se converte em personagem duplo, pois trata-se do personagem-dramaturgo que está no pátio da prisão e o personagem-dramaturgo que está no palco com Fede, ensaiando.

Temos, então, os seguintes níveis:

PRIMEIRO NÍVEL: S., personagem-dramaturgo metateatral, explica para o público o motivo da peça. Trata-se de um discurso que a princípio parece fugir à ficção, caso o espectador não conheça pessoalmente Sergio Blanco. O ator que representa o personagem se desdobra e encarna também o personagem-dramaturgo dentro do cercado. Então, somente por questões didáticas para análise, chamarei essa voz do primeiro nível de dramaturgo-personagem, diferenciando daquele outro S. que contracena com o parricida.

Esse narrador também apresenta o personagem de Martín Santos, que assassinou o pai com vinte e uma garfadas e que está preso na quadra de basquetebol.

Há, então, um SEGUNDO NÍVEL, no qual, por meio de uma analepse, S se distancia de seu papel de narrador e mergulha mais fundo na ficção do personagem S, papel que vai se relacionar com Martín Santos no pátio da prisão onde o jovem está recluso.

Percebam que aqui já não podemos mais fazer relações com esses personagens e nível de discurso de cada um, pois o personagem-ator (Fede) vai protagonizar uma peça encarnando Martín, que já acontece naquele momento da encenação e também como analepse. Logo, o personagem-ator interpreta, ao mesmo tempo, dois personagens separados na temporalidade da narrativa e tão-somente por ela. Diferente de S, que se desdobra em diferentes níveis diegéticos e temporalidades, Federico é ao mesmo tempo o personagem-ator e o personagem-parricida, inserido em um esquema cíclico de representação cuja desvinculação é impossível, visto que os bastidores, quer sejam as conversas na prisão, quer as conversas durante os ensaios, formam a própria tessitura do texto.

Esse nível se afasta do tom épico do primeiro nível e se aproxima de uma representação mimética: representa-se o passado, parte de sua gênese, dos bastidores do texto dramático e de sua escritura.

Há, então, o TERCEIRO NÍVEL, no qual o personagem-dramaturgo dialoga com Federico, o ator selecionado para representar Martín. Em um outro tempo que não é o inicial do personagem-dramaturgo, nem aquele pré-escrita da peça com S e Martín. O tempo aqui é outro, assim como outro é o espaço a que ele remete. A passagem do nível anterior para esse se dá, principalmente, pela mudança da postura de Martín/Federico: quando Martín, o personagem se coloca um pouco violento, direto, seco, rude, quase; quando Federico, é mais ativo, mais ligeiro, obedece a S com cautela, se porta como alguém que está ali para obedecer às ordens de S, com quem já sente certa intimidade.

Assim, a maior parte do humor da peça está nesse nível, como quando S e Federico insinuam sair do papel e trocarem algumas palavras como que fora do texto. Um exemplo: no dia do *casting*, Federico entra com o cabelo molhado. S pensa que é pela chuva e vê nisso uma coincidência enorme (há uma fotografia, falarei mais adiante, de Martín e seu pai na praia, com o cabelo molhado). Mas depois, se revela o embuste:

S. Entonces, ¿no era por la lluvia?

FEDERICO. No. Lo siento.

S. Ni bien entraste me dijiste que estabas todo mojado por la lluvia.

FEDERICO. Sí, pero te mentí. No era cierto (BLANCO, 2013, p. 64).

Federico havia molhado o cabelo propositalmente no banheiro, enganando mesmo aquele que teria controle sobre a ação dramática. O espectador é testemunha disso e percebe a decepção de S. Logo em seguida, sem prévio aviso de mudança espaço-temporal, representam o primeiro dia em que se encontraram. E ocorre pela primeira vez uma série de espelhamentos que acontecem ao longo da peça. Aqui, S repete uma fala anterior de Martín, mostrando que a ambiguidade não está, apenas, nos personagens Martín e Federico, mas que também o atinge enquanto personagem. Logo, em certos momentos o nível se desdobra em representação do dia do *casting*, representação do ensaio e representação de *Tebas Land*. Ou seja, o trânsito entre o tempo do presente da representação para o passado é frequente, impossibilitando a fixação temporal-espacial.

Esses três níveis¹⁶¹ sobrepõem-se um ao outro até criar uma total indiferença quanto aos limites de cada tempo e de cada espaço. A mudança de um para outro busca-se sempre por meio de uma situação que justifique a entrada e/ou saída do personagem. Temos, então, na primeira cena, Martín do lado de dentro do cercado, S do lado de fora; S entra, encontra Martín, se despede e sai do cercado, volta a falar com o público e, quando retorna ao cercado, este já é o espaço do *casting* com Federico. Representam uma cena e Federico sai. S volta a falar ao público de dentro do cercado (ele está preso agora), dizendo que foi até o presídio e Martín estava um pouco atrasado. Chega o Ator, já como Martín, e entra no cercado. Assim, sucessivamente, ocorrem situações que dão a ideia de corte ao mesmo tempo que evocam uma continuação: a pele suada de Martín que ficou jogando até que os guardas o viessem buscar se transforma logo na pele suada de Federico que chega ao ensaio correndo. O efeito alcançado por essa duplicação do Ator nos personagens é também metáfora para a própria crise que o personagem-dramaturgo S invoca. Ele também é reflexo de outro. E assim como Federico/Martín personificam a ideia de simulacro, de mimese, S a embaralha: por meio da falsidade da existência deles, a existência (assim como a consciência) de S se solidifica em cena. Martín não sabe que é um personagem, ele ignora tudo que acontece ficcionalmente ali. Federico sabe metade dos fatos: ele sabe que é o personagem Martín, mas não sabe que é o personagem Ator. Ele conhece os procedimentos, mas não todos – “A mim também às vezes se mistura tudo” (BLANCO, 2013, p. 82). E S tem total ciência de tudo, talvez até mesmo de ser um simples reflexo, um outro personagem, como Martín e Federico. Porém, a existência de S é mais paradigmática, porque, embora seja personagem, ele se acredita real.

Devido também a essas questões, Sergio Blanco mantém uma relação estreita com as montagens de seus textos: participa da escolha de elenco, de questões cenográficas – figurinos, cenários, maquiagem – e do processo de tradução, quando necessário. Percebe-se nesse processo, assim como em algumas falas de S, uma preocupação

¹⁶¹ Podemos apontar outro nível, somente temporal, diegético e ficcional, que caracteriza um momento pós-estreia da peça: S mostra para Martín, em um *tablet*, imagens e críticas que *Tebas Land* recebeu. Não posso dizer com segurança se são retiradas diretamente da realidade, constituindo, então, prova documental e referente, mas o signo assegura exatamente isso. Esta seria, assim, a primeira total ficcionalização, espaço de tranquilidade para o espectador, mas isso só para o espectador da estreia, pois a partir da segunda encenação o discurso já estaria, em sua essência, poluído pela possibilidade da verdade.

com o produto final, com o resultado do processo artístico. Isso posto por meio do problema do simulacro, da mimese, da cópia do real. O que temos ao final é uma peça totalmente circular na qual Teatro e Real, Arte e Vida são pontas opostas de um mesmo fio: a arte se constrói quase que naturalmente, cabe ao “artista contemporâneo” encontrar um sentido universal ao que ele observa a partir de uma visão individual do mundo. As rubricas de Blanco – a necessidade de um único ator representando Martín e Federico, o uso do cercado como cenário etc. – atestam essa preocupação com a montagem do texto. Existe a preocupação da recepção espetacular. E nota-se desde já que a autoficção no teatro promove outros efeitos que não alcança na literatura romanesca. A duplicação da *persona* do autor, por exemplo, é materializada no corpo duplo do ator: pessoa e personagem, no qual um evoca uma identidade referencial que é colocada em cena, isto é, S. Em outras palavras, assumindo a personalidade de dramaturgo Sergio Blanco por meio do personagem ficcional S, o ator desdobra em seu corpo a figura de Blanco, fazendo-se passar por ele.

Desnecessário dizer que, mesmo existindo os três níveis, eles se mesclam a todo tempo. Além disso, percebe-se alteração das próprias personagens de um nível para o outro: no primeiro, temos Martín dominando a ação, enquanto S segue seus passos. Martín conduz esse nível. Sua postura é mais forte enquanto S fica menor. No segundo nível, temos um deslocamento: agora é S quem comanda, ele é o dramaturgo diante de Fede. Este, por sua vez, deixa-se guiar, mas não calado: Federico opina, sugere, complementa. Nesses momentos, tendo S como guia, Federico encena frequentemente para a quinta câmera no palco posicionada no centro (lembrando que em cada ângulo do cercado há uma câmera de vigilância). S, qual diretor de cinema, manipula a câmera no tripé, e as imagens ali captadas são projetadas para o telão. Temos então a duplicação do nível mais fundo da escala que tem em um dos extremos o Real e no outro a Ficção. No telão, temos o simulacro do que sabemos ser falso.

Óscar Cornago (2009, p. 100), em artigo traduzido e publicado na revista *Urdimento*, mostra que essa relação entre o real e o filmado gera um efeito interessante no teatro quando empregado diante da confissão:

Os meios de comunicação, especialmente desde os anos 60 com a difusão da televisão, o vídeo caseiro e finalmente a tecnologia digital, converteram os palcos em espaços para a confissão, testemunhos pessoais ou testemunhos da história coletiva. Espaços no quais uma pessoa se senta frente a uma câmera e se vê obrigada a enunciar uma verdade pessoal, interior, uma

verdade na qual se põe em jogo uma experiência que deve ser verificada. Verdade ou mentira? A verosimilhança da “atuação” frente à câmera busca seu modo de legitimação na experiência à qual apela o relato desse ato de confissão provocado pela presença da câmera. Por outro lado, os modos de reconstrução da história e especialmente as denominadas correntes revisionistas desde os anos 80 também converteram cada vez mais a figura da testemunha em protagonista principal da escritura do passado e da produção de uma verdade.

Essa observação do autor remete para todos os espetáculos que aqui elenquei: todas as peças apresentam vídeos enquanto ferramenta de distanciamento ao mesmo tempo que a presença de câmeras nos lembra a todo momento que, qual prisão, ou *Big Brother*, estamos sendo sempre vigiados.

A mescla de níveis chega ao ponto, por exemplo, de zombar ironicamente da denegação teatral, ou ainda: do contrato de fidelidade com o espectador, pois representa-se os bastidores da cena, por assim dizer, no nível em que encontramos S e Federico ensaiando, projetando a cena, criando a montagem em uma ação conjunta e explicitamente ficcional: eles manipulam informações. Depois, sem que seja indicada a mudança de nível, S apresenta ao público “o resultado” e os dados como referenciais, embora sabemos ser ficcionais. O exemplo mais significativo é em relação à projeção das imagens de crimes “verdadeiros”.

S. Podemos trucarlas. Poner otras fotos. ¿Nunca entraste en YouTube para ver imágenes de crímenes?

FEDERICO. No. La verdad que no.

S. Hay cientos. Miles.

FEDERICO. Pero, ¿son imágenes de verdad? ¿De crímenes verdaderos?

S. Sí. Sí. Claro. Distintas escenas de crímenes de verdad. Hay todo un tráfico de imágenes de los registros forenses. Funcionarios que las venden. Tomamos fotos de ahí y ya está. Cubrimos los rostros con unas franjas negras y listo.

FEDERICO. La idea no está mal.

S. Y al público se le inventa algo. Un comunicado ministerial o algo por el estilo. Y entonces se les dice que por una cuestión de pudor o qué sé yo, tuvimos que cubrir los rostros. De esa forma les hacemos pasar cualquier foto de otro crimen por las fotos del crimen de Martín (BLANCO, 2013, p. 96-7).

Assim, percebe-se que a quebra de níveis acontece, inclusive, dentro dos próprios níveis. Momentos referentes à representação e à representação do ensaio se mesclam. Além disso, a manipulação da verdade é tema recorrente na autoficção, uma vez que, já manipulada a ficção, o que existe nela de verdadeiro referencial pode ser alterado, pois nos interessa o efeito no ato da leitura, a verdade para o leitor por meio do texto e/ou

paratextos. Logo, interessa-nos mais a verdade do texto, o mito criado ali em torno da figura empírica e social do autor, conhecido pelo público e pelo leitor pelo nome apresentado como autor da obra. A duplicação dos atores intensifica um mecanismo já iniciado pela autoficção desde a primeira palavra dita por S ao público.

Interessante dizer, portanto, que em um momento Federico e Martín se unem em uma mesma voz, fortalecendo uma certa atmosfera cênica quase que sagrada. Refiro-me ao momento em que se narra o assassinato do pai. É aqui que o texto assinala que a fala pertence a Martín e Federico: o corpo do ator não é apenas dividido para que ambos o habitem simultaneamente, mas amplo o suficiente para abrigá-los. Logo no início, os detalhes se colocam como efeitos de real na diegese, como que marcados por um roteiro (ou por uma reconstituição do crime), já que essa descrição é filmada por S e projetada no telão. “A câmera converte o falante em testemunha de sua própria vida. Ela é convidada a desenvolver um relato em primeira pessoa, que não é somente uma primeira pessoa gramatical, mas também física” (CORNAGO, 2009, p. 101).

A descrição, então, se inicia:

MARTÍN / FEDERICO. Fue un domingo. De madrugada. Bien temprano. Yo entro. Abro la puerta y entro. Él está en la cocina. Ahí. Se había levantado para venir a tomar agua. De golpe me mira y me dice que soy incapaz de traer un litro de leche. Así porque sí. Yo ahí le contesto que si quiere leche que se la vaya a buscar. Sos una puta, me dice. No le contesto. ¿Me oíste?, me pregunta. Sigo sin contestarle. Y entonces me vuelve a decir sos una puta. ¿Ves? Te estoy diciendo que sos una puta y ni siquiera te defendés. Puta (BLANCO, 2013, p. 125).

Como disse anteriormente, parece-me que em certos momentos, principalmente nesse, Martín fica escondido por trás de Federico. Ora, Martín, outrora, disse a S que “há coisas que não são fáceis de contar” (BLANCO, 2013, p. 76), mas aqui a frieza dos detalhes, buscando, qual efeito de real, trazer realismo para a narrativa, mostra o contrário: ao chegar em casa em uma manhã de domingo, “bem cedo” (será às 5h?), Martín se depara com o pai que se levantara para beber água. E é então que a voz de Martín e Federico toma outro corpo, o do pai, reproduzindo as falas dele em discurso direto: “E então me diz mais uma vez você é uma puta. Vê? Estou te dizendo que é uma puta e nem sequer te defende. Puta”. Tal mudança da pessoa que fala é verificável desde a primeira vez que Martín fala do pai:

MARTÍN. Y sí. En cierta forma sí. Porque uno se va poniendo medio idiota. Mi padre siempre me decía eso.

S. ¿Qué cosa?

MARTÍN. Que yo era un idiota. Que al haber dejado de estudiar me estaba volviendo más idiota de lo que era antes.

S. A veces los padres dicen eso a los hijos. Seguramente no debía gustarle que hubieras dejado de ir al liceo.

MARTÍN. Puede ser. Pero mi padre me lo repetía todo el tiempo. Sos un idiota. Sos un reverendo idiota. No servís para nada. Todo el tiempo me decía lo mismo. Desde que dejaste de estudiar sos más idiota todavía. Eso es lo que me decía todo el tiempo. Te volviste un inútil. No servís para nada. Entonces yo me fui enfermando. ¿Ahora entendés? (BLANCO, 2013, p. 86-7).

E então ele tem uma visão, talvez a Virgem Maria. Órfão, como Hamlet, que vê o espectro do pai, Martín vê a imagem de uma mulher (sua mãe?). E a imagem aponta com um gesto a gaveta de talheres. Talvez apontasse uma faca, mas Martín vai até a gaveta, escolhe um garfo, nada diz, aproxima-se do pai que ainda o chama de puta, “uma verdadeira puta”. E

Levanto el tenedor y se lo clavo. Así. De un solo golpe. En el cuello. Tac. ¿Qué hacés?, me grita. Trata de frenarme pero entonces lo empujo. Contra la heladera. Y ahí le doy un segundo golpe. Tac. En el mismo lugar. Siempre en el mismo lugar. En el cuello. Estás loco, me grita. Me estás lastimando. Entonces le doy un tercer golpe un poco más abajo. Acá. Y ahí grita todavía más fuerte. Pero, ¿qué hacés? Me estás lastimando. ¿No ves?, me dice, ¿no ves que sos una puta incapaz de traer siquiera un litro de leche? En ese momento trata de empujarme de nuevo pero lo tranco con mi pierna derecha y ahí le doy el cuarto golpe. Tac. En la garganta. En plena garganta. Me estás matando, me grita. Y entonces se lo entierro bien en el fondo. Se lo clavo bien profundo para que no hable más. Para que no pueda hablar más. Estás matando a tu propio padre, fue lo último que le escuché decir (BLANCO, 2013, p. 125-6).

A cena, como castigo de Sísifo, se converte em nova reconstituição do crime para Martín, que a terá que repetir e repetir, preso no movimento circular do texto de *Tebas Land*. Essa será, porém, como diz S, “muito teatral”, o que justifica o uso do tempo verbal presente do indicativo. Apesar da violência do discurso, Martín faz questão de contar a S sobre o ato com detalhes. É esse discurso que a peça reproduz, em um momento, como já disse, em que Martín e Federico unem suas vozes. Não se pode saber se a narração é representação do momento em que Martín contou a S ou se já é a cena representada por Federico. Mas talvez essa seja a menor das preocupações aqui.

O primeiro golpe, gostaria de ressaltar, ecoa o início do espetáculo, quando S chega à quadra da prisão pela primeira vez e entra, depois de autorizado por Martín. Ao

perguntar se ele treinava todos os dias naquela quadra, Martín responde que sim, pois as celas são muito pequenas.

MARTÍN. [...] ¿Alguna vez estuviste en una celda?

S. No. Nunca.

MARTÍN. Es como estar en una caja. Si no te movés un poco, la quedás, ¿viste? Lo peor es el dolor acá. En el cuello. Se te va poniendo rígido y te mata. No queda otra que moverse (BLANCO, 2013, p. 57).

O primeiro golpe é dado no pescoço, parte do corpo que sempre dói em Martín na prisão. Em “Dostoiévski e o parricídio”, Sigmund Freud (2014, p. 16) mostra como os ataques epilépticos de Dostoiévski, que começaram no dia da morte do pai, poderiam ser reflexo de um desejo de morte – tais ataques, inclusive, são citados por Fede e S (BLANCO, 2013, p. 133). Martín também é epiléptico. E sobre esses ataques, escreve o médico austríaco:

Conhecemos o sentido e a intenção de tais ataques que se assemelhavam à morte. Eles significam uma identificação com um morto, com uma pessoa que realmente está morta, ou que está viva e a ela se deseja a morte. O último caso é o mais significativo: o ataque tem o valor de uma punição. Desejou-se a morte de outro e agora se é esse outro e se está morto. Aqui a teoria psicanalítica introduz a asserção de que esse outro, para o garoto, via de regra é o pai, e o ataque – denominado histérico – é uma autopunição para o desejo da morte contra o odiado pai (FREUD, 2014, p. 16).

E continua: “‘Quiseste matar o pai, para seres tu mesmo o pai.’ Agora és o pai, mas o pai morto [...]” (FREUD, 2014, p. 20). A culpa e o espelhamento serão sentidos, fisicamente, por Martín, cuja dor no pescoço pode ser entendida tanto como a culpa pelo primeiro golpe como pelo deslocamento efetuado: Martín agora é o pai; enfim, o trono outrora ocupado por um déspota, agora pertence a ele.

Aproveito a presença de Freud para um breve comentário sobre a presença de Dostoiévski em *Tebas Land*. O autor russo, citado em um trecho d’*Os irmãos Karamázov*, é ponte para a análise do parricídio de Martín feito por S. Assim como Édipo não poderia ser um verdadeiro parricida, pois não sabia que era seu pai, Martín não era um verdadeiro parricida, pois seu pai não era um pai de verdade. O trecho dos *Karamázov* empregado questiona justamente isso: “Acaso meu pai me queria quando me gerou? Se nesse instante de paixão nem sequer me conhecia e até talvez estava enaltecido pelo álcool, por que, então, tenho que amá-lo? Só porque me gerou?” (BLANCO, 2013, p. 133). Voltamos a ter uma aula de autoficção com S, que relaciona a vida triste de Fiodor na relação com o pai alcóolatra e cruel ao enredo

d'*Os irmãos Karamázov*. O romance é o ato parricida do autor, embora, por ser russo, o nome do pai, Mikhail, para sempre estamparia a identidade de Fiódor *Mikhailovitch* Dostoiévski.

Na cena de *Tebas Land*, durante a descrição do assassinato, percebemos que, comparado ao parricídio de Édipo, o crime de Martín é mais detalhado: ele narra e aponta em seu próprio corpo cada um dos vinte golpes seguintes ao primeiro do pescoço. O seu corpo é usado para apontar o corpo do pai, já não disponível para apontamentos.

Entonces se lo vuelvo a clavar en plena garganta varias veces más. Tac. Tac. Tac. Y ahí la sangre empieza a correr por todos lados. El cuello empieza a abrirse del todo. Quiere decir cosas pelo lo único que le sale de la garganta abierta son como unos ruidos. Como unos ronquidos mezclados con la sangre. Entonces le sigo clavando el tenedor varias veces más. Para matarlo del todo. Para que se calle. Se lo clavo acá. Atrás de la oreja. Y acá, debajo de la mandíbula. Y después en esta parte. Y después se lo entierro en el pecho. Y acá en donde está el hígado. Y de este otro lado también. Y después acá en pleno vientre. Ahí se lo clavo varias veces. Y después en esta parte de la ingle. Acá mismo. Y después ahí. En la entrepierna. Varias veces. Dieciocho. Diecinueve. Veinte. Veintiuno. Recién ahí me di cuenta que estaba muerto (BLANCO, 2013, p. 126).

O discurso épico instaurado por Martín/Federico intensifica o distanciamento. Uma vez duplicado, Martín/Federico perdem a confiança do espectador, que não sabe se está diante da representação do real ou da representação da representação, do jogo dentro do jogo estruturado por Fede.

A indicação de cada golpe indica não apenas que Martín contou cada um deles, mas sobretudo que ele, de tanto contar/reviver o seu crime nas várias reconstituições, decorou a sequência que começa com o pescoço e termina com vários golpes na virilha, figurando o medo da castração e a tentativa de distanciar-se do castrador.

O jogo da duplicação acontece também na relação lembrar/esquecer. Martín nunca se esquece que o estão vigiando, porém se esquece de coisas que ouviu instantes antes, e justifica-se: “às vezes... me esqueço. Das coisas” (BLANCO, 2013, p. 59). A dialética entre lembrar e esquecer permite o preenchimento das lacunas com aquilo que não se sabe verdade, imaginação, sonhos, ficções cotidianas que compõem a nossa história. Toda a fábula é sobre dois movimentos distintos: lembrar/esquecer, escrever/atuar, nascer/morrer, filho/pai, ida e volta. S vai e volta duas vezes por semana do presídio. Há entre ele e Martín uma ambientação quase erótica, uma espécie de dança. A partir da dialética do olhar, Martín

constrói uma tensão sexual entre os dois. Interessante que no final do primeiro encontro, quando S se despede, Martín pergunta seu nome, embora já o saiba. S pergunta por quê. “Porque me deu vontade de fazer a pergunta”, responde direto. Por meio da retórica simples, ele responde a S com superioridade e ironia com a resposta óbvia, mesma retórica empregada pelo coveiro em *Hamlet*.

A ambiguidade dessa tensão sexual entre S e Martín (e posteriormente com Fede), embora não assumida, mas que se revela aos poucos, é enfatizada quando Martín nota S olhando para sua virilha, um dos pontos atingidos pelo rapaz ao golpear o pai. Cria-se, então, uma nova ambiguidade: a de olhar e ser olhado. Martín, devido às câmeras de segurança (algumas delas no palco, inclusive), se acostumou a ser vigiado, olhado. Ele é indiferente aos olhares. Na prisão, olham-no enquanto come, enquanto dorme, enquanto se lava, e principalmente aqui ele não tem vergonha, o que evidencia sua masculinidade: ele quer revelar o tamanho do seu órgão sexual para S, em um começo de drible sexual consolidado quando Martín pergunta a S se teria vontade de dormir com ele. Martín, apesar de ser o menos envolvido com teatro, é o centro do espetáculo, que só existe devido a um crime que ele cometeu, ação sem espectadores, a não ser a própria vítima que, mantendo os olhos abertos, assistiu à obra de seu filho: por tragicidade, sua própria morte.

Entretanto, ao mesmo tempo que possui conotação sexual, a relação entre Martín e S indica outros níveis. Ao questionar S sobre suas preferências sexuais, Martín adentra um território pouco explorado até então: a intimidade de S. Martín pergunta se o dramaturgo faria sexo com ele, S não quer responder e acaba retornando a pergunta, à qual Martín responde: “Sim, por que não? E te pediria que me dissesse coisas em francês” (BLANCO, 2013, p. 147). A exploração do idioma paterno de S mostra a relação sendo estabelecida pela perspectiva, embora afastada, do incesto: Martín vê em S uma figura paterna que ao mesmo tempo lhe oferece uma presença sexual.

Ao contrário de Martín, S, embora homem do teatro, não gosta de ser observado. Não admite certas perguntas, revela pouco de si. Ironicamente, é acusado por

Martín de ser egoísta e narcisista, de estar utilizando-o para fins estéticos. E talvez seja verdade. Percebe-se, entretanto, que a todo momento S reflete sua história na de Martín¹⁶².

Percebemos na relação entre S e os dois jovens outros elementos que corroboram essa leitura ambígua (e autoficcional, por vezes): a obsessão pelos objetos “verdadeiros” em oposição aos “falsificados”, a obsessão em se conhecer e, assim, conhecer ao outro; a obsessão com o tempo. Além destes, elementos cênicos também colaboram para a construção da ambiguidade. As próprias imagens reproduzidas no telão, por exemplo, pois ao mesmo tempo que refletem um movimento do teatro contemporâneo de trazer para a cena registros documentais, isto é, de serem registros factuais do que a cena propõe, são projetadas depois de sabermos, por meio do nível em que S ensaia com Fede, que são imagens manipuladas, pesquisadas na internet para se parecer por imagens do crime de Martín.

Até aqui, falar de metateatro parece soar pleonástico. *Tebas Land* parece buscar uma renovação da própria forma metateatral, que é percebida no desnudamento dos procedimentos, como a explicação das metáforas e dos símbolos, incluindo o título da peça, no desmascaramento das “estratégias cênicas”, no desdobramento dos personagens e dos níveis de enunciação. E o que mais interessa-nos aqui: o metateatro começa no exato momento em que a peça começa: com o discurso inicial de S colocando-se como dramaturgo daquela peça que ali se inicia. Dito de outra forma, por meio de um recurso autoficcional o autor é inserido na cena, torna-se parte dela e por meio do seu nome próprio faz do discurso ficcional também discurso crítico. Em outras palavras, o dramaturgo deixa claro que o tema da peça não é o parricídio nem a sua própria vida, mas o teatro enquanto representação mimética.

Por exemplo: o procedimento da própria gênese do personagem é colocado em discussão, levando para a cena o assunto da mimese e da existência ou não de uma cópia, de um simulacro. Assim, Martín procura entender como se dá a criação desse personagem que *é-não-é* ele ao mesmo tempo que Federico, ciente dos procedimentos teatrais, quer conhecer o personagem real mais a fundo para mergulhar na sua personalidade.

A ignorância inocente de Martín se choca diretamente com o conhecimento teatral e mítico que S e Federico possuem, que resulta em duas direções metateatrais

¹⁶² Na estreia no Teatro San Martín, Martín direciona a câmera para S quando começa a falar da indiferença em relação aos olhares e antes que S afirme que não gosta de ser mirado. Assim, durante todo o diálogo, S estará sendo projetado no telão.

distintas: uma primeira, na qual se baseia o espelhamento existente entre Martín e Fede; e uma segunda, na qual a criação do personagem é desnudada, explicando, inclusive, o mecanismo autoficcional na construção do sujeito ficcional:

S. Bueno... No vas a poder estar en escena pero al menos vas a poder venir al teatro. Vas a estar con nosotros todas las noches. En la platea. Y en escena, en tu lugar, va a haber un actor.

MARTÍN. ¿Como en el cine?

S. Sí.

MARTÍN. ¿Quién?

S. Un actor que elegimos.

MARTÍN. ¿Y se parece a mí?

S. Un poco.

MARTÍN. Porque tiene que parecerse, ¿no?

S. No. No necesariamente.

MARTÍN. Pero, ¿se parece o no?

S. Sí. Se parece. Se parece un poco.

MARTÍN. ¿Cómo se llama?

S. Federico.

MARTÍN. ¿Y él...? ¿Él va a hacer como hago yo?

S. Él va a contar la historia en tu lugar.

MARTÍN. ¿Qué historia?

S. La tuya.

MARTÍN. ¿Me va a imitar?

S. Bueno... No. No es así como funciona. Cuando vengas a vernos al teatro te vas a dar cuenta.

MARTÍN. Pero si él va a hacer de mí, entonces tiene que imitarme. Para parecerse a mí. Digo. ¿No?

S. En realidad, él se va a inspirar en vos.

MARTÍN. ¿A qué?

S. A inspirar... ¿Entendés?

MARTÍN. No. No mucho.

S. A ver... Voy a tratar de explicártelo. Él no te va a imitar. Él es un actor. Y el trabajo del actor no es imitar. Él va a crear lo que se llama un personaje. Va a inspirarse, es decir, va a partir de vos, de tu historia, de todo lo que vos me vas a contar, para crear él mismo un personaje.

MARTÍN. Pero entonces no voy a ser yo.

S. Bueno... No. Va a ser un personaje. Un personaje creado a partir de vos. En realidad nadie más que vos puede ser vos (BLANCO, 2013, p. 72-3).

Nota-se que são inseridas no diálogo questões teóricas, como a necessidade de que a representação se pareça com a realidade (“Por que tem que parecer, não?”), ou da impossibilidade de um “discurso crítico” dar conta da multiplicidade de relações mantidas entre o texto e o espetáculo (“Não. Não é assim como funciona. Quando vier nos assistir no teatro vai entender”). Há, e S afirma isso, uma diferença entre os atos de *imitar* e *inspirar-se*: o ator vai se

inspirar em Martín, e não o copiar enquanto pessoa. “Ele é um ator. E o trabalho do ator não é imitar. Ele vai criar o que se chama um personagem. Vai se inspirar, isto é, vai partir de você, de sua história, de tudo o que me vai contar, para criar ele mesmo um personagem”. Ao que Martín, mais uma vencendo-o pela retórica, responde: “Mas então não vou ser eu”.

Essa afirmação de Martín chama particularmente atenção, pois brinca com a máxima de Arthur Rimbaud, seu “*je est un autre*” [eu é um outro], no lugar de “*je suis un autre*” [eu sou outro]. A contradição aparente da frase de Martín é o cerne do paradigma de toda personagem: ser e não ser, cópia e semelhança de alguém que a inspirou. E S responde: “Bom... Não. Vai ser um personagem. Um personagem criado *a partir de* você. Na verdade, ninguém além de você pode ser você”. A impossibilidade de um teatro autobiográfico é aqui colocada textualmente (há, inclusive, uma grande preocupação com a dramaturgia: Fede não conhecerá Martín; tudo o que sabe dele será conhecido via S, seus escritos e as conversações). No texto não existe, pois, relação de coexistência, e sim de identidade. Federico vai encarnar o personagem Martín, que por sua vez foi baseado em uma pessoa real, Martín Santos. Daí a necessidade, outrora essencial, de Martín ser representado por Martín Santos.

A questão é: por que a preferência por um não ator, o parricida real?

[O] que faz com que uma determinada criação teatral integre um não ator nas suas dinâmicas não é a proficiência deste em relação às técnicas de criação da personagem, e sim aquilo que ele representa perante o contexto que o espetáculo aborda. A escolha dos não atores, a partir daquilo que suas histórias particulares representam, se constitui enquanto uma pista para perceber o posicionamento do espetáculo frente à realidade criada e abordada. Mas será que o posicionamento particular do não ator perante o discurso do espetáculo apresenta a mesma sintonia que o encenador percebe entre a história particular do não ator e a história que se pretende desenvolver em cena? Na ausência da técnica, a convergência ou divergência de posicionamentos pode influenciar preponderantemente a participação do não ator no espetáculo, sobretudo quando estes não atores assumem funções de protagonismo em cena [...] (BARROS, 2015, p. 7-8).

Logo, há o risco de o corpo ser envolvido em questões subjetivas, o que se acredita acontecer em menor escala com um ator profissional, que pode camuflar mais facilmente as questões mais subjetivas por meio da objetividade técnica na execução do papel (BARROS, 2015). Por outro lado, a presença de um não ator, mesmo que não a pessoa real envolvida na situação dramatizada, evocaria um tom de verdade, uma voz testemunhal. Ou

ainda: uma aproximação vivencial – de uma vida antes daquele momento no palco – que possa favorecer a construção do personagem.

Ao descobrir que será representado por um ator, Martín tem medo de S não voltar. Concomitantemente à criação da tensão sexual, cria-se também uma espécie de dependência filial. Ele aprende com S, ele confia em S, que se torna, conseqüentemente, seu mentor, seu professor. Um pedagogo. A dicotomia que se instaura a partir disso é sem resolução. Martín muda de tom a todo momento, e não se consegue mais perceber o que é “conversa anterior à peça” e o que é a “conversa da peça”. Mas afinal: isso é separável no caso de *Tebas Land*? Um exemplo:

S. ¿Qué es eso?

MARTÍN. ¿Esto?

S. Sí.

MARTÍN. Es un rosario. Siempre lo llevo conmigo. En realidad acá adentro no nos dejan tener este tipo de cosas. Lo dice en el reglamento. Está prohibido. Relojes. Anillos. Cadenas. Pulseras. Dicen que los podemos utilizar para atacar a los demás. Pero el rosario... A mí me dejan.

S. ¿Ves? Por ejemplo yo acá voy a hacerte decir algo así como... Es un rosario. Siempre lo llevo conmigo. Pero a eso le voy a agregar... Está hecho de pétalos de jazmín.

MARTÍN. ¿Qué cosa?

S. El rosario.

MARTÍN. ¿Pétalos de jazmín? Nunca había oído.

S. ¿No sabías? Muchos están hechos con pétalos de jazmín.

MARTÍN. Este no...

S. Pero ahora sí.

MARTÍN. Me lo dio mi madre. Es por eso que lo llevo conmigo todo el tiempo.

S. ¿Nunca te lo sacás?

MARTÍN. No. Nunca. Por eso siempre huelo a jazmín (BLANCO, 2013, p. 77-8).

A partir do momento em que S diz “mas agora sim”, isto é, agora o rosário terá cheiro de jasmim, automaticamente Martín se converte no Martín do texto, personagem, ficcional, submisso à vontade de S. Martín então afirma: “Sempre o levo comigo [...] Por isso sempre cheiro a jasmim”. Federico, ao ler a cena pronta, sugere que *jasmim* seja alterado para *rosas*, mas S acha que se aproximaria muito de uma estética *gay kitsch*. No último “cuarto”, porém, Martín pergunta se S sente ainda o cheiro das rosas.

Em uma das últimas cenas, Federico dá a S um rosário que cheira a rosas, ao que S responde: “Como me havia dito que era melhor um rosário de rosas, eu mudei por um de rosas no texto” (BLANCO, 2013, p. 151). Não apenas a vida real influencia a criação artística,

como também o contrário: a ficção modifica a realidade. Importa, nessa ambígua afirmação, a verdade *da* ficção. O movimento circular do metateatro se mantém até a última cena, refletindo cenas iniciais, mostrando que, representação do ensaio ou ensaio da representação, *Tebas Land* se instaura em um outro nível de representação, que ironiza o teatro mimético ao mesmo tempo que o executa.

Ainda sobre os níveis, uma leitura que se faz possível é a de que Martín é posto em segundo plano na presença de Fede, como se o ator estivesse, enfim, no seu terreno, disposto por isso a ganhar território, a marcar sua presença ali, porque, como ator, gosta de ser visto, gosta de se colocar na linha de visão de outros, diferente de Martín, cuja mirada alheia lhe é indiferente, e diferente de S, que não suporta os olhares de outros.

Essas duas direções metateatrais permitem um terceiro movimento, no qual o próprio mito é revisto em uma tentativa de justificar, senão perdoar, a atitude de Édipo e, conseqüentemente, de Martín.

MARTÍN. ¿Y yo aparezco así en escena?

S. Sí. Todo el tiempo. Sos el protagonista.

MARTÍN. ¿Como una especie de superhéroe?

S. Sí. Más o menos.

MARTÍN. Entonces soy bueno, ¿no? Digo... Porque el superhéroe siempre es bueno.

S. Sobre todo sos el protagonista. El personaje principal. El más importante.

MARTÍN. ¿Pero soy bueno o no?

S. Sí. Sos bueno.

MARTÍN. ¡Mirá!

S. Bueno... Sos como todas las personas. Ni bueno ni malo. O bueno y malo a la vez. Qué sé yo.

MARTÍN. Pero soy sobre todo bueno.

S. Sí. Sí.

MARTÍN. ¿Y entonces en tu obra no mato a mi padre? (BLANCO, 2013, p. 118).

Percebam, a representação desse personagem se dá pela aproximação com uma pessoa comum, real: “nem bom nem mau”, como qualquer um. “Mas”, diz Martín, “sou sobretudo bom”, o que S não pode responder senão “sim, sim”. Enquanto o dramaturgo nega a dicotomia romântica não escolhendo nenhum caráter, Martín é quem o define, como qualquer professor de teoria do teatro definiria o herói trágico: ele é um homem, com todos os seus vícios e virtudes, com toda a sua malícia e compaixão, mas é sobretudo bom.

Claro que essa forte relação é introduzida por um elemento mais informal, quase cômico: a relação imediata que Martín faz entre herói e super-herói. A sua inocência

mais uma vez conduz a leitura do termo de uma forma muito poética, pois Martín, quase como criança, não percebe que, nesse caso, o prefixo super- altera completamente a coisa, e uma imagem de herói que tenta sobretudo representar o homem se converte em outra, completamente fantasiosa, cujo caráter de herói nada tem a ver com existência, senão com poderes. Não possuem dores, não possuem medos, vivem para sempre, ou ao menos uma longa vida. O herói, não: ele é a representação de qualquer humano, com suas dores, seus medos e seu tempo, fadado à fatalidade. E, ao não saber o que diferencia o herói do super-herói, Martín nos confessa que não sabe que ele também está fadado à fatalidade.

O problema do simulacro é colocado, também, a partir do problema do duplo. Martín precisa saber se constará no texto dramático toda a conversa que tiveram, cada palavra, como se fosse uma gravação, ao que S responde que não, que “depois mudo. Mudo algumas coisas. Modifico um pouco. Não vou fazer uma transcrição exata do que falamos. Uma cópia, um duplo, um duplicado. O interessante é que mude um pouco. Que altere algumas coisas” (BLANCO, 2013, p. 75)¹⁶³. S trata da distância que existe entre o modelo (o real) e a representação. “De fato, para mim é essa distância a que faz justamente que a arte sempre seja melhor que a realidade” (BLANCO, 2013, p. 82)¹⁶⁴. É a margem crepuscular da qual falei anteriormente.

A margem ambígua entre o *ser* e o *parecer* leva quase todo o discurso da peça ao nível metateatral: o texto reflete a si próprio, como cópia, mas também como coisa real, original e simulacro. Ao saber que um ator iria “imitá-lo”, Martín pergunta: “E se parece comigo?”, “Um pouco”, “Porque tem que parecer, não é?”. “Não, não necessariamente”, responde S. Logo se percebe o problema central da peça, o paradigma teatral do ser e do parecer, como foi em Shakespeare, como foi em Pirandello. O ator não precisa se parecer com Martín para, no teatro, executar sua *persona*. Porém, o rapaz leigo no campo teatral precisa que pareça, precisa que algo além da aparência ligue sua pessoa ao ator.

As relações estabelecidas aqui também são interessantes. Enquanto no *jogo cênico* ou *teatral* temos como topo S, grande conhecedor da arte dramática; seguido por Fede, que conhece pouco, mas que está estudando o organismo cênico; e Martín, um completo

¹⁶³ “[...] después cambio. Cambio algunas cosas. Modifico un poco. No voy a hacer una transcripción exacta de lo que hablamos. Una copia, un duplicado, un calco. Lo interesante es que cambie un poco. Que altere algunas cosas”.

¹⁶⁴ “De hecho para mí esa distancia es la que hace justamente que el arte siempre sea mejor que la realidad.”

leigo; no *jogo esportivo*, especularmente, temos S não sabendo de nada, apesar do pai ter sido jogador; Federico, que joga vez ou outra por brincadeira, mas que está treinando para atuação; e Martín, que conhecendo as regras e as marcações, joga o tempo todo mesmo na prisão, tornando-o topo desse esquema. Dois jogos que têm S e Martín como polos, mediados por Federico, corpo entre o lúdico e o teórico.

A trama, a fábula, os personagens e o próprio mito são (re)construídos em duplicidade, sendo *Tebas Land* uma “duplicação defeituosa da realidade” (BURGUEÑO, 2013, p. 14). E, assim como o jogo, tudo em *Tebas Land* terá dois lados, justamente por ser uma peça cuja espinha dorsal se divide em metateatro e autoficção, um entrelaçado ao outro, cruzando teatro e vida como se fossem dois lados de uma mesma moeda, de uma mesma realidade. O real, a propósito, é tomado como teatral por si só.

Após o primeiro encontro com Martín, S mostra ao público um caderninho no qual escreve palavras, ideias. Anotou algumas coisas depois da primeira conversa: quadra de basquetebol, relógio Casio, obsessão pelas horas. Faz parte do ofício do autoficcionalizador revelar a ficcionalidade e, conseqüentemente, a teatralidade da vida. S anota também: “câmera que filma permanentemente”, daí a presença constante de uma câmera dentro do cercado, que em alguns momentos registrará imagens que são projetados no telão em tom de “ao vivo” (o que é óbvio, estamos diante do ao vivo. Logo, temos nesse emprego do recurso intermodal uma duplicação do caráter ao vivo: primeiro como efeito de real – o efeito documentário –, depois em caráter de ironia, de projeção da cena por meio de uma mídia que funciona como mediador, distanciando o discurso, criando um simulacro).

Uma outra anotação de S: corpo que é observado, “quando se banha, quando dorme, quando come”. O ato de observar, empregado de forma ativa, é contraponto para o ser observado, posição passiva. Como já dito, Martín afirma que é observado o tempo todo, e isso parece agradar S, que entra no jogo de *voyeurismo* que Martín parece conduzir. Percebam: a todo instante é induzida uma inocência em Martín, porém, sua manipulação no que tange à tensão entre ele e S aponta o contrário: no jogo entre mirar e ser mirado, Martín é indiferente e isso lhe garante maior sucesso naquele espaço. Ele não liga se olham para ele, diferente de S. Este, por sua vez, não gosta de ser mirado, e mesmo assim “se coloca” em cena.

Outra anotação: “Quando se começa a escrever realmente um texto?”, seguida de outra: “Quando se começa a cometer realmente um parricídio?”. E aqui se estabelece, portanto, uma relação com a Psicanálise freudiana e os textos literários evocados por Freud. A ideia de que todo sujeito comete seu parricídio – o negado, o pensado, o efetuado – não se apresenta como acabada, tampouco indica algum indício de resolução: aproxima-se mais de uma resignação, como Édipo, um reconhecimento, um aceitar. O caráter inacabado se mostra como outra característica das autoficções cênicas: a obra parece se apresentar como um *work in process*, modificável, não resolvida, assim como o sujeito. Texto espiral, não rejeita a forma dramática tradicional; em contrapartida, a incorpora e a modifica.

Nesse trecho, no qual S explica o primeiro “esboço”, ele mostra, por exemplo, como se deu a escolha dos nomes: “poderia me chamar S como os personagens das novelas de Kafka e ele poderia chamar-se Martín”. Logo, se existiu um sujeito real que inspirou Martín, possivelmente não seria esse seu nome. Mas como acreditar nisso?¹⁶⁵ Logo depois, S informa que o Ministério do Interior não havia autorizado a participação do jovem na peça. S pensa em desistir do projeto, porque a ausência de Martín para ele não era interessante: do ponto de vista artístico a presença do parricida real era fundamental, além de ser uma falta de respeito com o jovem (BLANCO, 2013, p. 62). S então pensa a respeito e acaba aceitando o emprego de um ator profissional. Martín poderia assistir às representações, o que seria então sugerido à direção do presídio – e que é depois também negado.

S. [...] Una vez que nos pusimos todas las partes de acuerdo, el Ministerio del Interior, el Teatro San Martín y yo mismo, decidimos entonces retomar el proyecto. La dirección del Teatro organizó un casting de urgencia y fue en una de esas tantas pruebas que conocí a Fede, el actor que fue seleccionado y que esta noche va a representar a Martín. No sé. Quizá podemos contar nuestro primer encuentro. ¿Te parece?

FEDERICO. Sí. Claro.

S. Ok. (BLANCO, 2013, p. 63).

Percebam que o tempo se desdobra ao mesmo tempo que o espaço e o personagem de Martín, que agora assume tom metateatral: é um ator, era um ator a todo tempo. Esperando encontrar aquele espectador que acreditou em um primeiro momento ser o

¹⁶⁵ Por pura curiosidade, notícias jornalísticas de agosto de 2005 tratam de um homem com problemas mentais que teria matado seu pai com uma pancada na cabeça. O nome do filho, Francisco Javier Martín-Maestro. Seu pai se chamava Bernardino Martín-Maestro Santos.

Martín parricida verdadeiro, Blanco organiza uma estrutura que quebra com a crença logo depois que a propicia por meio do discurso inicial de S. O tom de casualidade, de companheiros de profissão, como se já estivessem acostumados com aquele ambiente, com aquelas funções: S pergunta o que Federico acha de começarem pelo primeiro encontro, esperando uma resposta de um ator, não de um personagem. A dualidade aqui se intensifica: ele é ator e é personagem ao mesmo tempo, sobrepondo um ao outro constantemente. Notem que esse movimento é metateatral por motivos diferentes ao metateatro do personagem-dramaturgo S, que espelha o dramaturgo real Sergio Blanco: o espectador talvez não saiba que aquele ator não é Sergio Blanco, passando a desconfiar a todo momento; mas o espectador sabe, com toda a certeza, que aquele não é Martín. Que é um ator, seu nome não é Federico, e talvez seja uma *persona* integralmente ficcional. Mas esse que diz eu, que tem a gênese do projeto *Tebas Land* nas mãos, em um pequeno caderno particular? Quem é ele?

Apesar disso, o personagem mais enigmático é Martín/Federico, duplo por excelência. Tudo nele se mistura e se desdobra. A relação de Fede e S é movida pela dialética mentira/verdade, ensaio/apresentação. Durante o *casting*, Fede leu um texto sobre a Esfinge, o monstro de destruição e má sorte, e traz uma informação importante: “A Esfinge havia sido enviada pela deusa Hera para castigar à cidade pelo amor homossexual que seu rei Laio havia sentido pelo jovem Crísipo” (BLANCO, 2013, p. 68-9). O texto continua como prefácio de *Édipo Rei*: estando Laio morto, Creonte assume o trono e o promete, assim como a mão da rainha Jocasta, àquele que resolvesse o enigma da Esfinge: “Qual é o animal que primeiro caminha com quatro patas, logo com duas e depois com três?”. A resposta dada, o Homem, é especular. Édipo é também resposta para o enigma da esfinge, que, questionando-o quase sadicamente, já indica o seu fim trágico.

Mas Federico nota que Édipo não sabia que matava o seu pai, e isso lhe parece importante para a história. Logo, ele não seria um verdadeiro parricida. “É como um parricida errado. Sem vocação. Sem premeditação. Não é um parricida cem por cento” (BLANCO, 2013, p. 71). O único fato irremediável em Édipo é o parricídio. Uma vez ele colocado em crise, toda a estrutura de culpa que envolve a tragédia de Édipo se abala. Há, então, uma diferenciação do Édipo de Sófocles para o Édipo de Blanco: um não sabia que

matava o pai ao fazê-lo; o outro, sim. O próprio crime é ambíguo quando se analisa por pontos subjetivos e complexos que envolvem mais do que o ato parricida em si.

A questão é: tenta-se purificar a memória de Édipo via Martín. Evidenciando uma outra mirada sobre o crime de um, ilumina-se o crime do outro, e diminui-se a culpa. Primeiro, Édipo não sabia que matava o pai. Segundo, Édipo ataca Laio porque este foi arrogante, ordenando que o jovem saísse de seu caminho. Terceiro: Édipo fugia, sem direção, sem razão, tomado pelo desespero diante da ideia de matar o pai que ficou para trás. O crime, então, é dúbio. Inocente-culpado é apenas outra face das várias dicotomias e paradoxos em volta da tragédia edipiana – inocente-culpado, vencedor-vencido, triunfante-aniquilado. Filho-assassino, filho-esposo.

O próprio nome Martín já é ambíguo. Realizando uma brevíssima análise onomástica, Martín é o nome de um dos santos mais cultuados na América Latina e em especial na Argentina e Uruguai, país natal de Sergio Blanco. Como o próprio S informa, não se trata de San Martín, o herói que, nascido em 1778, comandou as campanhas que foram decisivas para a independência da Argentina, do Chile e do Peru. Tampouco de Martín Fierro, protagonista de um célebre poema argentino, escrito por José Hernández e publicado pela primeira vez em 1872. Apesar da não relação, talvez intertextualmente os dois personagens se encontrem em um possível diálogo onomástico ([M]artín [F]ierro/[F]ederico).

Segundo S, Martín faz referência a São Martinho de Tours, em espanhol San Martín de Tours, militar, monge e bispo de Tours, morto em 8 de dezembro de 397, com 81 anos de idade. Tornou-se, assim, o primeiro santo não mártir a receber culto oficial da Igreja, sendo um dos mais populares da Europa Medieval. Uma das principais lutas que Martinho travou foi com seu pai, que não o queria como membro da Igreja. Obedecendo à vontade paterna, seguiu carreira militar até 337, quando, em uma noite fria, cortou um pedaço do seu manto com a espada a fim de acalantar um mendigo que pedia esmola. Conta-se que, naquela mesma noite, Jesus lhe apareceu em sonho usando o pedaço da sua capa dada ao mendigo. Dias depois, Martinho abandona o serviço militar, é batizado em 338 e se torna monge.

S. No. De todos modos lo que me gustaría es que fuera él el que me lo contara. Sabés que anoche, después de terminar de escribir, me puse a buscar en Internet sobre el tema de las visiones y así, saltando de artículo en artículo, llegué al tema de los santos y de los milagros y de las apariciones. Y no sé por

qué se me ocurrió buscar San Martín. El santo. San Martín de Tours. Y empecé a encontrar cosas brutales. Un montón de coincidencias.

FEDERICO. ¿Con el santo?

S. Sí. Un montón de coincidencias entre Martín y la vida del santo. Por ejemplo la relación conflictiva que San Martín tenía con el padre que era soldado romano y que no estaba de acuerdo con que su hijo se convirtiera al cristianismo. Y después, las visiones que tenía todo el tiempo San Martín. Y el alejamiento de los demás. Sus retiros en los monasterios. No sé. Todo un montón de cosas que me hicieron pensar en Martín. Pero lo que más me impresionó fue una pintura en la que, sobre la cabeza de San Martín, aparece un círculo naranja de fuego (BLANCO, 2013, p. 111)¹⁶⁶.

Federico, por sua vez, significa “o que governa com paz” (do germânico, *frid*, paz, e *rich*, rei, príncipe), distante da figura do general do primeiro nome ou, incorporando como ele, o desígnio divino de ser mensageiro do “Príncipe da Paz”, um dos nomes de Cristo.

María Esther Burgueño (2013, p. 8) lembra ainda outros símbolos que não são explicados de imediato, mas que adquirem uma presença protagonista na peça, caso do numérico: três são as vezes que é dito que a mãe era uma boa pessoa, “ela sim me queria”, diz Martín e depois Federico, representando-o.

O protagonismo do três, como o drama central do complexo de Édipo, enquanto incesto e parricídio potenciais, aparece de forma exaustiva. Três são os personagens. Martín é visitado no terceiro dia da semana. Martín e Federico não foram além do terceiro ano de seus estudos. Os três personagens falam de seus pais. Escolhem-se três fotografias do assassinato para serem exibidas. Os olhos afetados de Martín podem ser aliviados com três gotas de colírio. Três são as fontes que o autor cita para sua obra: *Édipo em Colono*, *Os irmãos Karamázov*, Freud. E três são as peças musicais selecionadas para ilustrar a obra. O concerto Nº 21 de Mozart, que acalma a S e a Martín, é escutado em um MP3. As feridas feitas são 21 e o artigo citado da Federação Internacional de Basquetebol é o 21, igual à idade de Martín e Federico. 30 anos é a idade do pai de Martín na fotografia, e 39 é a idade de S. Três são os rosários. Y assim até que o espectador queira¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Conta-se que, um dia, São Martinho celebrava uma missa quando apareceu diante dos olhares de toda a assembleia uma bola de fogo dourada sobre sua cabeça. A iconografia do santo incorporou esse suposto milagre e o representa quase sempre com o círculo próprio das hagiografias com um pouco mais de destaque que o comum. A bola de fogo se assemelha a uma bola de basquetebol.

¹⁶⁷ “Tal es el caso de lo numérico. El protagonismo del tres, como el drama central del complejo de Edipo, en cuanto incesto y parricidio potenciales aparece de forma exhaustiva. Tres son los personajes. Martín es visitado el tercer día de la semana. Martín y Federico no han excedido el tercer año de sus estudios. Los tres personajes hablan de sus padres. Se eligen tres fotos del asesinato para ser exhibidas. Los ojos afectados de Martín pueden ser aliviados por tres gotas de colirio. Tres son las fuentes que el autor cita para su obra: *Edipo en Colono*, *Los hermanos Karamázov*, Freud. Y tres son las piezas musicales seleccionadas para ilustrar la obra. El concierto Nº 21 de Mozart que calma a S y a Martín, es escuchada en un MP3. Las heridas inferidas son 21 y el artículo citado de la Federación internacional de Básquetbol es el 21, igual que la edad de Martín y Federico. 30 años es la edad que tiene el padre de Martín en la foto, y 39 es la edad de S. Tres son los rosarios... Y así hasta que el espectador quiera.”

Dentre as três referências musicais na peça, a primeira, o Concerto Nº. 21 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), merece destaque por ser de conhecimento comum a forte relação entre o compositor e seu pai, também músico. Considerado um dos concertos mais difíceis de Mozart, o Nº 21 é também conhecido por ser dedicado a seu pai, que teria sido uma besta com o filho.

No diálogo em *Tebas Land*, confirma-se isso:

S. Un poco triste. Lo compuso un poco antes de que su padre muriera. En esta época estaban peleados. No se hablaban. Otros dos que también tenían una relación un poco atormentada.

FEDERICO. ¿Será verdad todo lo que cuentan?

S. Dicen que había sido una bestia con Mozart cuando era chico. Incluso hay quienes dicen que los trastornos que Mozart tenía, eran por culpa suya. Pero al mismo tiempo, qué sé yo, sin su padre no hubiera sido el compositor que fue (BLANCO, 2013, p. 140).

As outras duas peças musicais (a canção “Amada amante”, de Roberto e Erasmo Carlos, e “*With or without you*”, da banda irlandesa U2), se relacionam com a peça desde os títulos: “Amada amante”, ecoando diretamente a posição de Jocasta no mito edipiano; e “Com ou sem você”, que remete-nos à figura do pai, sua presença insuportável, sua ausência imperdoável.

Talvez a ambiguidade mais explícita seja encontrada no jogo falso-autêntico entre Martín e Federico, que não visa mostrar a ficcionalidade de Federico em relação a Martín. Ao contrário: Martín usa os tênis Nike falsificados enquanto Fede usa os legítimos (S usa Adidas). Além disso, os óculos de sol e o relógio Casio.

O último, além de ser objeto pessoal do dramaturgo que, inclusive, aparece em outras obras, remete a outro tipo de falsidade: Cassio, nome pelo qual ficou conhecido Caio Cássio Longino (85 a.C.- 42 a.C.), senador romano e principal envolvido na conspiração contra o imperador Júlio César, sendo um dos responsáveis, assim como Brutus, pelo seu assassinato. É por meio desse relógio que se aponta sempre “às cinco da tarde”, remetendo ao poema “La cogida y la muerte”, assim finalizado, em lamento: “¡Ay, qué terribles cinco de la tarde! / ¡Eran las cinco en todos los relojes! / ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!”. Tudo acontece nessa hora, tudo cabe nela: a hora em que o Sol então deita o manto e desce calmo no horizonte enquanto espirra cores como se quisesse deixar um rastro. A hora em que o dia vira noite. Martín pergunta a hora para S, que pergunta, por sua vez, a hora a Federico. Martín sempre

está adiantado, esperando, enquanto Federico sempre chega correndo, às pressas, atrasado. O espelhamento dá-se dessa forma: a conversação entre S e Martín polui ou contamina a cena quando é composta por S e Federico. Frases se repetem, sentimentos, situações.

Voltando ao cabelo molhado de Federico no dia do *casting*, esse é apenas um fator que justifica a afirmação de que o ator quer ser o mais parecido possível com Martín. Vai, então, à seleção com o cabelo molhado de propósito, pois viu uma fotografia (isto é, um documento referencial da realidade) na qual Martín trazia os cabelos molhados. Pesquisando na *web* uma fotografia de Martín, a encontrada

Casi siempre [era] la misma. Se trataba de una foto de niño en la que increíblemente, aparecía al lado de su padre. Esta es la foto. Están en una playa. Se la habían sacado durante unas vacaciones, me había explicado Martín algún tiempo después. En la foto los dos aparecen riendo. El padre y el hijo. Y como pueden ver, Martín está apoyado en el hombro de su padre al mismo tiempo que le da un beso. Los dos tienen el pelo mojado. Seguramente acababan de salir del agua (BLANCO, 2013, p. 50).

“Esta fotografia”, escreve Burgueño (2013, p. 11), “mostra a curiosidade da imprensa ao mostra a vítima e o vitimado em momentos de união. Mas é mais forte o conotado: as gotas de águas fria que caem da cabeça molhada do pai no corpo quente do filho. Símbolo e sinal do dano: antecipação do sangue e da geladeira”¹⁶⁸. A ambiguidade da fotografia incomoda também S, pois ele vê nesse ato o cinismo da imprensa em apresentar a narrativa do crime ao lado de uma imagem inundada de ternura. “Creio que teria preferido ver as clássicas imagens do condenado chegando ou saindo do tribunal no dia de seu julgamento” (BLANCO, 2013, p. 79). Outra coisa que incomoda S é não saber quem tirou a fotografia (a mãe?), mas isso ele nunca perguntou a Martín. Nunca teve vontade de perguntar e acredita que o jovem não teria vontade de responder. Ao fundo da foto, o mar. A sensação do corpo cercado de água, não perdido no espaço. Seguro. Pleno. Oceânico.

Outras fotografias são apresentadas ao público como registro factual, mostrando a cena e a arma do crime, assim como a leitura do comunicado do Ministério, alegando, também a leitura, um recorte real, não manipulado, documental. Porém, o

¹⁶⁸ “Esta foto sirve para hacer una anotación indicial: el morbo de la prensa al mostrar a la víctima y al victimario en momentos de unión. Pero es más fuerte lo connotado: las gotas de agua fría que caen desde la cabeza mojada del padre al cuerpo caliente del hijo. Símbolo y señal de daño: anticipo de la sangre y la heladera.”

espectador já sabe dessa manipulação. Em questão de frases, altera-se o nível de enunciação na cena e temos o seguinte informe, no plano da representação:

S. [...] Antes de pasar a la proyección de alguna de estas imágenes que vamos a ver a continuación, me veo en la obligación de hacer una aclaración importante. De hecho voy a leerles el comunicado ministerial. *«Por disposición de las autoridades ministeriales y municipales, está estrictamente prohibida la representación y/o difusión en una escena teatral de un cadáver verdadero ya sea por su presencia real y directa, o por su proyección audiovisual, teniéndose en cuenta algunas salvedades en este último caso. Dicho en otros términos, un cadáver verdadero no puede estar en escena y su representación audiovisual solo se autoriza en la medida que los dos tercios del rostro figuren cubiertos por una banda negra y que los espectadores sean alertados antes de la difusión de las imágenes»* (BLANCO, 2013, p. 97).

A marcação em itálico, apesar do tom irônico, aponta para um registro documental. Sánchez (2007, p. 9) analisa exatamente essa “presença real e direta” de elementos da realidade no teatro. Não se trata, como já disse, do real que abraço aqui. O real de que fala Sánchez é um real direto e inalterado, retirado da realidade qual como é, e que no palco se transforma, ou não, em signo. S continua:

Bueno, ya que estoy en la obligación de alertarlos, les cuento que vamos a proceder a la proyección de tres imágenes. Solamente tres. Si alguien quiere retirarse, puede hacerlo ahora. También pueden cerrar los ojos. Se trata apenas de un minuto. ¿Alguien desea retirarse? Bien. Como se lo acabo de explicar, nos vimos en la obligación de cubrir los dos tercios del rostro de la víctima con una franja negra. Esta es la primera. Lo que me interesa de esta foto es que se puede apreciar, de forma bien clara, la cantidad de tajos en todo el cuerpo y que, de alguna manera, todas estas heridas me recuerdan algunas pinturas de la Escuela Flamenca en donde los cuerpos de los Cristos suelen aparecer dañados en exceso para acentuar el dolor y el sufrimiento. En esta segunda foto lo que me cautiva son los ojos abiertos del padre. No sé. Pienso que en ningún momento los cerró. Que vio toda su muerte. Qué sé yo. Los dos ojos abiertos me hacen pensar que *asistió como un espectador a toda la escena de su asesinato*. Y por último, esta tercera foto me intriga por el lugar en donde se encuentra el cadáver. Me impresiona verlo apoyado contra la puerta de la heladera. Sobre todo, me impresiona porque después de haberlo matado y antes de alertar a la policía que recién fue avisada al mediodía, Martín confesó haber abierto varias veces la heladera para sacar distintas cosas. No sé. Me impresiona la imagen del hijo abriendo la heladera con el cuerpo, el cadáver, de su propio padre haciendo presión. Bien. Eso es todo (BLANCO, 2013, p. 62, grifo meu).

Grifo um pequeno trecho singular: o assassinato foi, desde o ato em si, espetacular, dramatizado, apresentando dois agentes: um ativo, que assassinava, e um

passivo, que morria; um ator e um espectador que marcam, mesmo que ilusoriamente, um espaço teatral: uma olhava enquanto o outro era olhado.

As fotografias, apesar de falseadas, como o próprio S informa, recebem tratamento e credibilidade por parte de S, que tem inclusive a preocupação de colocar a tarja sobre os fotografados.

Enquanto as três imagens são projetadas, elas dividem o telão com uma das câmeras que focam o cercado e uma imagem Renascentista de Cristo com as mãos atadas.

Algumas outras observações devem ser feitas nesse momento: nesse discurso, S assume um tom mais confessional, explorando suas sensações, suas intimidades, na tentativa de retirar da figura do dramaturgo uma justificação para a inclusão das fotografias. O processo de criação se torna mais próximo do espectador. O dramaturgo escolheu aquelas fotografias porque elas o impressionam, o intrigam, porque são elas que permitem que ele, em um processo de entendimento da cena, crie ficções, suposições, hipóteses sobre o passado.

Na própria natureza mesma das coisas, a ambiguidade é plantada. Martín usa um garfo para matar o pai, objeto não é destinado a cortar. Podemos pensar que, sobre a mesa onde estava o garfo, haveria também uma faca. A escolha de Martín afasta o garfo da sua função assim como afasta o próprio Martín da sua natureza de filho. O mesmo acontece com os livros e o cinto utilizados pelo pai de Martín para torturá-lo:

MARTÍN. [...] Y a veces pasaba al lado mío y así porque sí también me pegaba. Tac. Un golpe. En plena cara. Y si me quejaba. Tac. Otro golpe. Creo que le gustaba. [...] No sé. Disfrutaba pegándome. Le daba placer. A mi madre también le pegaba. A ella también le daba golpes. Y también lo hacía así porque sí. Tac. De repente. Tac. De golpe le venían ganas de pegarnos. Tac. Tac. Tac. A veces se le ocurría ir a buscar el cinturón y nos daba fuerte en la espalda.

S. ¿Con el cinturón?

MARTÍN. Sí. Acá. En esta parte. En donde más duele. [...] Además el cinturón dejaba marcas. En la piel. Como llagas. Y después te dolía por varios días. Te dolía cuando te movías, cuando te duchabas. La piel te tiraba. Otras veces me pegaba acá. En esta parte del cuello. Por donde pasa la vena. Y entonces después el dolor te subía a la cabeza y te quedaba unos días. Otras veces agarraba libros y lo hacía con los libros. Los utilizaba como prensa para apretarme las manos. Los dedos (BLANCO, 2013, p. 106).

Ocorre uma ressignificação dos objetos e das figuras, convertendo-os em signos de destruição e dor. Mesmo a figura do pai, outrora afetuosa, imagem só evocada por

meio da fotografia na praia, se converte em monstro na memória de Martín. Essa ressignificação é movimento similar àquele que estrutura o trágico em *Édipo-Rei*: a aparência de redenção que oculta a aniquilação derradeira. Sábato Magaldi (2008, p. 8) escreve que, depois de Édipo, “nenhum homem deixa de inquietar-se com a instabilidade do destino, ciente de que a satisfação de hoje se transmutará sem esforço no infortúnio de amanhã”.

Por fim, reforço a ambiguidade do olhar. Fundamental no teatro, é no olhar do ator que se reconhece o personagem, é no olhar da plateia que se fundamenta a relação palco-público. Além disso, é o olhar que simboliza o conhecimento na tragédia grega. As Moiras, conhecedoras do passado e do futuro, não possuem olhos. Eles não são necessários. Na versão de Séneca, é ao mirar Jocasta que Édipo percebe o erro no olhar:

Hesitas, alma? Eis que de súbito o semblante enche-se-me
de profuso pranto e banha as faces de lágrimas —
e chorar é suficiente? Bastará esta ligeira umidade
que vertem meus olhos? Das órbitas arrancados
sigam as lágrimas: estes olhos maritais sejam
imediatamente vazados”. Disse e com ira enfureceu-se:
ardem as ameaçadoras faces com fogo atroz
e os olhos mal se contêm em suas órbitas;
violento, temerário semblante, irado, feroz,
somente preocupado em escavar os olhos;
geme e, de modo terrível bramindo,
as mãos contra o rosto volta. Mas seus ferozes olhos
puseram-se-lhes no caminho e, dirigidos para suas mãos,
por si mesmos as seguiram e vão ao encontro da sua ferida.
Perscruta ávido com seus dedos recurvos os olhos
e ao mesmo tempo do fundo das raízes inteiramente
arranca os seus globos; agarra-se ao vazio a mão
e, fixa no fundo, com as unhas lacera profundamente
os cavos recessos dos olhos e as esvaziadas cavidades,
e encoleriza-se em vão e mais do que o necessário se enfurece.
Tão grande é o perigo da luz? [...] (SÊNECA, 2005, p. 104).

Não são quaisquer olhos que devem ser vazados, mas os maritais, porque Édipo, embora já saiba da verdade, não suporta olhar para Jocasta, pois em seus olhos ainda há o desejo pela esposa. Vazar os olhos é necessário por duas razões dicotômicas: porque Édipo não suporta olhar para a verdade e porque ele não precisa mais *olhar*: a luz, metáfora do (auto)conhecimento, já se revelou. Como diz o próprio Martín: “[...] eu estou certo que

[Édipo] arrancou os olhos por ter dormido com a mãe. Não tanto por ter matado o pai. Entende?” (BLANCO, 2013, p. 122)¹⁶⁹.

Martín, assim como Édipo, erotiza esse olhar, poluindo os encontros com S com uma ambientação erótica. Ao contrário do Édipo mítico, aqui o parricida não encontra sua aniquilação: ele gosta de ser observado, o que o leva a gostar do castigo que lhe foi designado. Ele é observado dormindo, comendo, banhando-se. Ele está em uma prisão. Todos olham para ele. E ali, no palco, a plateia amplia o número de olhares.

É nesse ponto que o Édipo-complexo mostra sua força: nessa “erotização mimética” (BURGUEÑO, 2013, p. 11) de Martín, um olhar chama sua atenção:

S. ¿Por qué me mentís?
MARTÍN. En realidad... No sé... Recién...
S. ¿Qué?
MARTÍN. La forma en como me miraste...
S. ¿Qué pasa?
MARTÍN. Me miraste... No sé...
S. ¿Te miré cómo?
MARTÍN. No sé... Un poco raro...
S. Te miré como siempre.
MARTÍN. No. No. Me miraste distinto.
S. ¿Quién? ¿Yo?
MARTÍN. Sí. Vos. Recién me miraste... La entrepierna.
S. ¿Cómo?
MARTÍN. Recién... Me miraste la entrepierna varias veces.
S. No entiendo lo que me estás diciendo.
MARTÍN. Eso. Me miraste varias veces. Acá. La entrepierna.
S. No sé. Es posible. Pero... (BLANCO, 2013, p. 95-6).

Ao matar o pai, Martín o atinge na virilha, próximo da genitália. É sua forma de matar o pai no que mais o atinge: também a sexualidade de Édipo assume o posto da sexualidade que era antes do pai, daí o crime se consumir no dormir com a mãe. Interessante perceber que ele vai, portanto, ver na entreperna um espaço de sexualização do sujeito.

S, por outro lado, como já aponte, não gosta de ser observado, incomoda-lhe o olhar de Martín. Revela uma forte ambiguidade entre *no quero ser mirado*, mas mesmo assim *me coloco* em cena, ou coloco ao menos uma das minhas tantas facetas. Enfim, projetar parte do seu eu ali, deixando-o visível a todos. Ao contrário do *Édipo Re*, de Pasolini, que

¹⁶⁹ “[...] yo estoy seguro que él se arrancó los ojos por haberse acostado con la madre. No tanto por haber matado al padre. ¿Entendés?”

esconde seu rosto com um capacete após matar o pai, aqui os dois personagens estão visíveis mais do que usualmente.

Na última conversa com S, Martín questiona sobre uma entrevista dada pelo dramaturgo. Após falarem sobre o estar entre duas línguas (espanhol é sua língua materna, o francês, a paterna), Martín pede:

MARTÍN. [...] También te quería hacer una pregunta. ¿Qué quiere decir artista contemporáneo?

S. ¿Artista contemporáneo?

MARTÍN. Sí. En la entrevista el periodista dice todo el tiempo el artista contemporáneo esto... El artista contemporáneo lo otro...

S. *El artista contemporáneo es... Es un artista que está vivo y que se dedica a crear formas nuevas. Formas que antes no existían. ¿Entendés? Es alguien que al mismo tiempo que crea algo, se está arriesgando.*

MARTÍN. ¡Ah! ¡Mirá!

S. No sé si fui claro.

MARTÍN. Sí. Sí.

S. En todo caso me alegro que hayas leído la entrevista.

MARTÍN. Sí. Sí.

S. ¿Y no leíste lo que dice en la página siguiente?

MARTÍN. ¿La foto de Messi?

S. No. Antes. Hay un artículo en donde dicen que acaban de descubrir un planeta con cuatro soles.

MARTÍN. No.

S. Parece que dos astrónomos descubrieron un planeta a cinco mil años luz de la tierra que estaría iluminado por cuatro soles. Es extraño, ¿no?

MARTÍN. Sí. Sí. Puede ser (BLANCO, 2013, n.p. grifo meu).

A definição dada por S para “artista contemporâneo” parece, enfim, trazer à tona o elemento mais pecaminoso da autoficção: o narcisismo. Aqui utilizado em tom irônico, o papel do artista contemporâneo é criar novas formas, formas que antes não existiam, a fim de dar continuidade a uma tradição de pensamento estético a qual estamos ligados de uma forma vital. É necessário, pois, que se destaquem sujeitos, artistas contemporâneos que desenrolam o carretel do Belo e da Mimese para iluminar o mundo outrora escuro. Daí essa notícia, que surpreende mais a S do que a Martín, da descoberta de um planeta iluminado por quatro sóis.

[...] Obviamente no imaginário do dramaturgo estes quatros sóis significam uma nova forma (contemporânea?) de pensar o mundo. Quatro sóis são quatro astros com a capacidade de cegar, de iluminar o que está nas sombras. Quatro vezes as possibilidades de exasperar a visão de quem não

quer que seja conhecido. Quatro são os irmãos Karamázov (BURGUEÑO, 2013, p. 13)¹⁷⁰.

A presença de um novo Édipo pede a presença de uma nova Jocasta. A ausência da mãe no palco não a exclui de *Tebas Land*. Sua falta física na peça é contrastada com sua presença diegética. A mãe não está nas fotografias (talvez tenha sido ela quem as tirou). A mãe também sofreu com a presença do pai, que culpa Martín pela morte da mãe (ela morreu de câncer no útero – o órgão que o trouxe a vida, tira a vida dela). Após sua morte, Martín começa a se prostituir. Além disso, ele avança sobre o pai após este ter dito que ele era “incapaz de trazer um litro de leite”. Ser matricida é insuportável para Martín: foi ele quem impediu o sempre-retorno do leite. Porém, a relação é sempre incestuosa, em algum nível: “Minha mãe era uma boa pessoa. Ela sim me amava. E eu amava a ela. Entre nós havia algo. Sei lá. Nos amávamos. Nos amávamos de verdade. Eu creio que, na verdade, minha mãe amava mais a mim que a meu pai”¹⁷¹ (BLANCO, 2013, n.p.), diz Martín, frase que é repetida por Federico: “Minha mãe era uma boa pessoa. Ela sim me amava” (BLANCO, 2013, n.p.). Talvez por isso a música, trilha da peça que Martín escuta e que é usada como uma das epígrafes da publicação, seja *Amada Amante*, de Roberto Carlos, intensificando a ambiguidade da relação. Martín é, enfim, um parricida que se culpa mais pelo matricídio que pensa ter cometido. Matar o pai significou matar a fonte de sua culpa.

Após conhecer o mito de Édipo por meio de S, que o conta a fim de explicar o título da peça e a semelhança entre os dois parricidas, Martín conduz uma interessante, intertextual e metateatral cena:

MARTÍN. Pero yo nunca me acosté con mi madre.

S. Ya sé. Lo sé. Pero en cierta forma a Edipo le pasó un poco lo mismo que a vos.

MARTÍN. ¿Por lo del padre?

S. Claro. Y sabés que cada vez que se habla de una persona que mata al padre, siempre se habla del caso de Edipo.

MARTÍN. ¿Y no fue preso?

S. No. Pero fue desterrado que en esa época era un poco lo mismo. Si querés te puedo traer las tragedias para que la leas.

¹⁷⁰ “Obviamente en el imaginario del dramaturgo estos cuatro soles significan una forma nueva, (¿contemporánea?) de pensar el mundo. Cuatro soles son cuatro astros con la capacidad de enceguecer, de alumbrar lo que está en las sombras. Cuatro veces las posibilidades de exasperar la visión de lo que no quiere percibirse. Cuatro son los hermanos Karamázov.”

¹⁷¹ “Mi madre era una buena persona. Ella sí me quería. Y yo la quería a ella. Entre nosotros había algo. Qué sé yo. Nos amábamos. Nos amábamos de verdad. Yo creo que en realidad mi madre me quería más a mí que a mi padre.”

[...]

MARTÍN. [...] ¿Cómo me dijiste que se llamaba?

S. Edipo.

MARTÍN. ¿Y los padres?

S. El padre Layo.

MARTÍN. ¿Y la madre?

S. Yocasta.

MARTÍN. Edipo, Layo y *Yocasta*.

S. No. Yocasta.

MARTÍN. ¿Por qué te reís?

S. Porque tu lapsus es cómico.

MARTÍN. ¿Mi qué?

S. En lugar de decir Yocasta dijiste Yocastra.

MARTÍN. Sí. Me equivoqué. Entendí mal.

S. Y es una equivocación cómica. Porque queda Yocastra. Como castración. Como cuando te cortan los genitales.

MARTÍN. Debe ser salado, ¿no?

S. ¿La castración?

MARTÍN. No. Acostarse con su propia madre. Me quedé pensando que debe ser algo horrible.

S. Sí. Seguramente.

MARTÍN. Debe ser por eso que se arranca los ojos.

S. Se los arranca cuando se entera de todo.

MARTÍN. Sí, pero yo estoy seguro que él se arrancó los ojos por haberse acostado con la madre. No tanto por haber matado al padre. ¿Entendés?

S. Sí. Es probable.

MARTÍN. Debe ser horrible.

S. Tengo que irme.

MARTÍN. ¿Ya?

S. Sí. Es la hora.

MARTÍN. Y... ¿Con qué lo mató? Al padre... Quiero decir...

S. No se sabe muy bien. Algunas versiones dicen que fue con un garrote.

MARTÍN. Ah... Yo... Al mío... Yo lo maté con un tenedor (BLANCO, 2013).

Como já visto, a palavra *castração* tem peso substancial nas teorias freudianas, assim como *repressão*, *neurose*, *desejo*, *prazer* e *pai*. Em especial, castração, pai e repressão tem laços estreitos com *Tebas Land*: segundo Freud, a repressão é a ideia que a renúncia a determinado prazer é necessária para algo maior. Esse seria um instinto natural do sujeito, que a partir daí caminha em direção à sexualização das zonas oral e anal. Para Freud, nessa fase não há sexo: todos possuem pênis. É a premissa universal e ponto de grande crítica ao pensamento do médico alemão: sua teoria seria, portanto, falocêntrica.

A castração seria, pois, negar parte desse prazer para buscar o princípio de realidade, movimento só possível pelo desenlace no conhecido complexo de Édipo: após a fase edipiana, na qual a criança se relaciona com o progenitor do sexo oposto, inicia-se a

diferenciação dos corpos e o medo da castração, que, ligada à repressão, é princípio da autoridade e da lei da proibição.

A figura do pai será, portanto, símbolo e desencadeadora de toda ordem de autoridade, social ou religiosa, na vida do sujeito. Ao aceitar a castração, “a criança passa do registro imaginário para aquilo que Lacan chama de ordem simbólica” (EAGLETON, 2006, p. 250), ou ainda: a criança, recém-tirada de uma plenitude imaginária (o ventre materno) e uma igualmente imaginária posse da mãe, é colocada no “mundo vazio da linguagem”. Assim, o desejo de plenitude e o sentimento de que sempre falta alguma é o que motivará a linguagem, a busca por um significante e de um significado, “uma vazia indicação de diferença, um signo daquilo que nos divide do imaginário e nos insere em nosso lugar predestinado dentro da ordem simbólica” (EAGLETON, 2006, p. 251).

O lapso de Martín (“MARTÍN. Edipo, Layo y *Yocasta*”) é cômico, mas também é trágico: Édipo [+] Layo = [eu castrado], incapaz de dizer o real e mesmo o imaginário, está preso ao simbólico. De forma paralela, Martín pensa na castração ao pensar o deitar com a mãe, interligando um acontecimento a outro. Além disso, como aponta Mirza (2013, p. 22):

Na resposta do escritor-personagem aparece um limite imaginário que Sergio Blanco ficcionaliza, e que ao funcionar como restrição-castração, opera simbolicamente permitindo-lhe uma e outra vez, afinar seu desejo de “fazer” em cena, de promover um ato, executar, apresentar e não representar.¹⁷²

Como um Édipo exilado, Blanco lembra que maternidade e paternidade são terras estranhas e distintas; desde a língua: o espanhol materno e o francês paterno vão percorrer *Tebas* e outras obras de Sergio Blanco assim como do dramaturgo S, principalmente aqui, quando recita a Ave-Maria em espanhol e o Pai-Nosso em francês.

Essa intertextualidade evidencia um processo de feitura que, por si, já faria do espetáculo metateatral, porém, como lembra Mirza (2013, p. 19):

A peça ficcionaliza sua própria feitura e se vai “escrevendo” diante dos espectadores e com as atuações do personagem de Federico, recria o evocado pelo personagem do parricida. Alcança o “impossível real” do ato e sua execução na borda da aresta de gestualidade e palavras que pretende escapar à representação. Problemática permanente para a dramaturgia e para a Psicanálise é o paradoxo da representação: assistimos a uma ação

¹⁷² “En la respuesta del escritorpersonaje aparece un límite imaginario que Sergio Blanco ficcionaliza, y que al funcionar como restricción-castración, opera simbólicamente permitiéndole una y otra vez, afinar su deseo de ‘hacer’ en escena, de promover un acto, ejecutar, presentar y no re-presentar.”

representada que é “real” e que por isso mesmo revela que há algo mais na cena, “outra cena”, algo além do que vemos, uma permanente *esquizia* entre o olho e o olhar. “Em todas as partes, tanto em nós como fora de nós, pode sempre abrir-se a cena onde o que é é sempre outro”, escrevia Mannoni¹⁷³.

Questões levantadas em *Tebas Land* não são novidade na obra de Blanco. Em geral, suas peças tratam de diferentes maneiras as relações pessoais, em especial entre pais e filhos, do obscuro espaço entre a filiação e seu destino, a representação da realidade, as máscaras sociais e como o real escapa a toda significação.

Essas estruturas elementares para a antropologia, esses núcleos trágicos literários, com seu impacto na criação da Psicanálise de Freud e de Lacan, em diferentes contextos culturais, mas dentro do universo do sistema patriarcal, mostram o reconhecimento da impossibilidade de resolução para a complexidade desses conflitos ou de normativas para as tormentas passionais ou congeladas que se produzem entre ascendentes e descendentes, para alcançar, não sempre, a categoria de pais e filhos; para mover-se do terreno da procriação ao campo das paternidades e maternidades (MIRZA, 2013, p. 19)¹⁷⁴.

Mirza (2013) alcança a descrição da própria poética de Blanco: autoficção enquanto estrutura literária capaz de dar conta de apresentar a complexidade da Psicanálise lacaniana e freudiana no que tange à relação conflituosa entre pai e filho, arquétipo de situação diante da qual se apresenta a fatalidade. A criação do simbólico justifica-se justamente assim: falamos do real que nos escapa, com uma linguagem insuficiente, que busca no mito uma tentativa de resolução e mostra como o mito hoje opera.

A apropriação empreendida por Blanco em *Tebas Land* permite que repensemos o mito edipiano e o complexo que leva o seu nome. Ora, “mitos são experiências coletivas consolidadas, tornam-se um esperanto, uma linguagem internacional que não é mais

¹⁷³ “La pieza ficcionaliza su propia factura y se va ‘escribiendo’ delante de los espectadores y con las actuaciones del personaje de Federico, recrea lo evocado por el personaje del parricida. Logra el ‘imposible real’ del acto y su ejecución en un borde de abismo de gestualidad y palabras que pretende escapar a la representación. Problemática permanente para la dramaturgia y para el psicoanálisis es la paradoja de la representación: asistimos a una acción representada que es ‘real’ y que por eso mismo, revela que hay algo más en la escena, ‘otra escena’, algo más allá de lo que vemos, una permanente esquizia entre el ojo y la mirada. ‘En todas partes, tanto en nosotros como fuera de nosotros puede siempre abrirse la escena donde lo que es es siempre otro’, escribía Mannoni.”

¹⁷⁴ “Esas estructuras elementales para la antropología, esos núcleos trágicos literarios, con su impacto en la creación del psicoanálisis de Freud y de Lacan, en diferentes contextos culturales pero dentro del universo del sistema patriarcal, ponen de manifiesto el reconocimiento de la imposibilidad de resolución para la complejidad de esos conflictos o de normativas para las tormentas pasionales o congeladas que se producen entre ascendientes y descendientes, para alcanzar, no siempre, la categoría de padres e hijos; para moverse desde el terreno de la procreación al campo de las paternidades y maternidades.”

entendida somente na Europa” (MÜLLER, 1997, p. 233). O trágico, que transcende, talvez, o mito, se torna a linguagem da tragédia. O mito se torna, então, prisma, como escreve Gilson Motta (2011, p. 5): “[o]s mitos gregos reelaborados por Ésquilo, Sófocles e Eurípides teriam se tornado alguns dos mais importantes prismas culturais e estéticos através dos quais o mundo real, disfuncional e conflituoso do final do século XX refletiu sobre sua própria imagem”. Daí o fato de temas tão recentes como feminismo, HIV, *apartheid*, holocausto, as diferenças culturais e o colonialismo nas releituras desses mitos e tragédias gregas.

Essas rápidas palavras sobre o mito almejam a seguinte afirmação: o mito, arquétipo aqui abordado, talvez seja a única imagem/linguagem capaz de dar conta de certos temas referentes ao sujeito contemporâneo (WATT, 1996). A apreensão da realidade almejada pelo sujeito contemporâneo vê no mito uma possível resolução: uma possível linguagem que pode aproximar-se na resignificação.

Sobre o mito que Édipo representa, Freud escreve, em 1897, que a morte do pai é o acontecimento mais importante da vida de um homem. É o momento no qual a castração, enfim, é efetivada. Anos antes, em 1880, Dostoiévski afirmava que todo homem já desejou matar seu pai, frase que ecoa a fala de Jocasta: todos os homens já desejaram dormir com sua mãe. Resumidamente, assim como Antígona, Édipo está diante de duas leis: uma do seu desejo, natural, segundo Freud, de aproximação com a mãe, e de outro uma série de questões culturais e legais que negam seu desejo.

Como criador, Sergio Blanco coloca na cena a impossibilidade de resposta e de articulação total entre paternidade, função paterna, lei e dimensão simbólica e apresenta seus efeitos na subjetivação por meio da ficção de uma escritura-investigação acerca de um parricida, mas conservando a ambiguidade e a fundura entre a realidade, a fantasia, os núcleos da loucura do humano e os caminhos de discriminação entre pais e filhos com os laços eróticos que os constituem (MIRZA, 2013, p. 20)¹⁷⁵.

Blanco, portanto, aproxima o mito edipiano do sujeito contemporâneo, reafirmando, com sua peça, a atualidade do tema e dos ecos de Sófocles, de Freud, Kafka, Dostoiévski na tensão entre o filho desejoso e o pai faltante. Como escreve Mirza (2013), é a

¹⁷⁵ “Como creador Sergio Blanco pone en la escena misma la imposibilidad de respuesta y de articulación total entre paternidad, función paterna, ley y dimensión simbólica y presenta sus efectos en la subjetivación a través de la ficción de una escritura-investigación acerca de un parricida, pero conservando la ambigüedad y la hondura entre la realidad, la fantasía, los núcleos de la locura de lo humano y los caminos de discriminación entre padres e hijos con los lazos eróticos que los constituyen.”

versão mítica e fundante do pai morto em Freud (*Totem e Tabu*, de 1912) e uma versão de um Édipo reduzido, familiar e burguês. “Entre ambos extremos temos o profundo campo dos matizes, das relações complexas e sutis entre desejo, angústica e gozo [...]”¹⁷⁶.

A partir da metáfora do jogo, que remete metateatralmente ao jogo cênico, Blanco constrói um texto que permite ser recebido como autoficcional devido à aproximação onomástica entre S e Sergio Blanco. Com as pistas dadas ao leitor/espectador (pai ex-jogador, o estar dividido entre duas línguas, o Pai-Nosso em francês etc.), se percebe que existe uma relação entre pai e filho central na peça, e não me refiro a Martín. Sergio Blanco fala de uma possível infância por meio dos outros dois personagens. Ao mesmo tempo, revisita o complexo edipiano e cria-se uma ambientação sexual entre Martín e S, ao mesmo tempo que uma ambientação semelhante se instaura entre Fede e S. Dito de outra forma, Blanco expõe o seu Édipo sem falar da sua vida, sem expor fatos e nomes, mas por meio do único mito capaz de conter esse peso semântico.

Limpando a consciência de Édipo, limpa-se, quase que automaticamente, a consciência do parricida Martín. Ao apresentar o mito, cria-se, por meio da autoficção, um espelho duplo: ao se espelhar em S e mirar Martín/Federico, Sergio Blanco não olha para o parricida, nem para o crime dele, mas, por meio da sua força arquetípica, vê, qual Narciso, um reflexo seu enquanto sujeito descendente de Édipo. Como escreve Burgueño (2013, p. 16):

Temos afirmado que esta obra é um jogo de espelhos que desnuda os mecanismos teatrais, que explicita seus referentes literários, seus recursos simbólicos, em suma, sua visão metateatral. No entanto, no cruzamento entre o final da obra e o lugar que ela ocupa obscuramente em nosso interior, se levanta o enigma. Onde Martín escolheu ir?¹⁷⁷ Qual a decisão tomada imediatamente e sem hesitação? Será o teatro ou o mundo dos mortos? Qual terá mais sentido de revelação? Talvez, como disse Kantor, “O ator possui as características do morto. Atrai e repele [...] E deve estar morto, deve estar separado para sempre de modo inimaginável dos espectadores...”. Talvez, mas S não o diz. Nem Federico. E muito menos, Martín.¹⁷⁸

¹⁷⁶ “Entre ambos extremos tenemos el profundo campo de los matices, de las relaciones complejas y sutiles entre deseo, angustia y goce [...].”

¹⁷⁷ Ao final do processo que envolve a ida de Martín ao teatro, ele pede que S intermedie um pedido que o jovem tem: visitar o túmulo de seu pai. O diretor, na impossibilidade de liberar o detento duas vezes, impõem-lhe uma escolha, rapidamente resolvida por Martín. Sua decisão não é informada por S, que dá entender que ele escolheu o cemitério. Mas como tudo é ambíguo e a própria natureza humana, inexplicável, não ousa apostar.

¹⁷⁸ “Nosotros hemos planteado que esta obra es un juego de espejos que desnuda los mecanismos teatrales, que explicita sus referentes literarios, sus recursos simbólicos, su visión metateatral en suma. Sin embargo, en la encrucijada entre el final de la obra y el lugar que ella ocupe oscuramente en nuestro interior, se levanta el enigma. ¿Adónde eligió ir Martín? ¿Cuál es la decisión que se toma inmediatamente y sin vacilar? ¿El teatro o el

Dentre todas as incertezas de *Tebas Land*, uma certeza emerge soberana: não existem igualdades, e sim semelhanças. Fede não é Martín, apesar de ter os mesmos óculos de sol. “Os meus são falsos”, diz Martín. “Não são verdadeiros”; ao que S responde que são realmente *muito* parecidos. *Parecidos*, não *iguais*. Martín, único ali que já se deparou com o Real indizível, sabe, assim como sabia Hamlet: os meus são falsos. Não são verdadeiros.

Nessa multiplicidade de planos, Sergio Blanco constrói um drama que toca na medula do teatro, não apenas no que diz respeito à representatividade, mas a que ponto essa representatividade pode chegar. Mesmo assim, é a fricção entre realidade e ficção que se evidencia como recurso central, evidenciando assim o drama como uma autoficção teatral.

E o parricídio, assim como a autoficção, é terreno “confuso e embaralhado”.

S. No sé. Es como un lugar en donde las cosas nunca son muy claras. Creo que a todos nos pasa un poco lo mismo. En definitiva todos tenemos, como Edipo, una Tebas un tanto ambigua. Un poco confusa y oscura. Qué sé yo. Una especie de zona o de territorio incomprensible. ¿No? Una especie de Tebas Land.

FEDERICO. ¿Una qué?

S. Una Tebas Land. ¿Ves? Me acabo de dar cuenta que encontré el título.

FEDERICO. ¿El título de qué?

S. De esto. De todo esto. Tebas Land (BLANCO, 2013, p. 100).

A Tebas de cada um é esta realidade, este terreno confuso no qual nada é totalmente verdadeiro. Como espectadores, existe em nós a dúvida, o perguntar-se, o questionamento natural de toda a vida: isso é real ou não?

Temos aqui, pois, ao lado da figura edipiana, outra: um Narciso melancólico, porque sabe: ele “também se sente um tanto fictício, no máximo um espectador à sombra, um homem à margem das coisas” (WOOD, 2012, p. 105). Também ele é apenas um reflexo.

mundo de los muertos? ¿Cuál tendrá más sentido de revelación? Quizás, como dice Kantor ‘El actor posee las características del muerto. Atrae y repele (...) Y debe estar muerto, debe estar separado para siempre de modo inimaginable de los espectadores...’. Quizás, pero S no lo dice. Ni Federico. Y mucho menos, Martín.”

La ira de Narciso, de Sergio Blanco

“Não sabe o que está vendo; mas ao ver se abrasa,
e o que ilude os seus olhos mais o incita ao erro”
(OVÍDIO, III, v. 430-431).

Como última análise, proponho um simbólico retorno ao começo, a um outro arquétipo de nossa contemporaneidade. Ao lado de Édipo, Narciso colabora para a construção do sentido em *Tebas Land* ao evocar aquele que é, simultaneamente, o eu que olha e o outro que é observado. Logo, designa o sujeito e o objeto do olhar ao passo que os identifica em uma só pessoa.

La ira de Narciso, apesar de aparentar ser um monólogo, apresenta dois personagens desdobrados e executados por um único ator. Aqui farei uso da primeira montagem¹⁷⁹, dirigida pelo próprio Sergio Blanco e executada por Gabriel Calderón, para quem a peça é dedicada. São esses os dois personagens da peça: Sergio Blanco e Gabriel Calderón.

Da mesma forma que *Tebas Land*, *La ira de Narciso* impede a instauração da ilusão dramática logo no início do texto/espetáculo por meio de um “Prólogo”:

Hola a todos. Buenas noches. Espero que estén bien. Gracias por estar acá. Muchas gracias. Antes de empezar quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel. Gabriel Calderón. Es decir que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco sino Gabriel Calderón. Yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Para ser él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino su personaje, es decir, el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él (BLANCO, 2015, p. 5).

Como já aponte, são dois personagens (Sergio Blanco e Gabriel Calderón) representados por um único ator (Gabriel Calderón na primeira montagem), sob a direção de Sergio Blanco, autor do texto. Os dois nomes já na ficha técnica se entrelaçam, como que mostrando como a cena será arquitetada. Além disso, mesmo a voz que diz “Meu nome é Gabriel. Gabriel Calderón” não é a de Gabriel, mas sim de um Gabriel criado por Sergio Blanco no texto dramático. Um personagem. Desta forma, Sergio, ao escolher Gabriel Calderón como

¹⁷⁹ O espetáculo até o momento apresentou uma montagem, dirigida pelo próprio Sergio Blanco e com Gabriel Calderón. Estreou em 2015, em Montevideu, no Teatro Solís.

ator, abre uma porta para que se multipliquem as possibilidades de desdobramentos e níveis do universo cênico autoficcional. Assim como ele se projeta no personagem Sergio Blanco, projeta Gabriel no personagem Gabriel Calderón, criando uma “segunda” autoficção dentro da primeira, ou ainda: uma “*mise en abyme*” autoficcional.

Desta forma, mais uma vez, Sergio Blanco se desvincula da autoficção “autêntica” e se utiliza de um outro “Martin” para dividir a cena enquanto coloca em crise a própria representação. Como temos apenas um ator no palco, as vozes dos personagens Sergio e Gabriel deslizarão de forma tão sutil entre os diferentes níveis espaço-temporais que impedem a separação exata delas. Sergio (o dramaturgo social) dirige a peça, mas não está no palco. Não é ele que fala “Eu sou Sergio Blanco” como faz Castellucci ao começar *Inferno*. Quem fala isso é Gabriel Calderón, o que distancia autoficções como *Tebas Land* e *La ira de Narciso* de *Conversas com meu pai* ou *Yo no soy bonita*: enquanto nas duas atrizes temos um eu que se aproxima cada vez mais do eu que atesta sua presença corporal ali, nos espetáculos de Sergio Blanco se percebe uma negação a essa “atestação de si” na medida em que o dramaturgo lança mão de outros recursos igualmente discursivos como efeito autoficcional.

A maestria de Sergio Blanco não está no “colocar-se ali”, mas no entrelaçar a linguagem autoficcional a uma metateatral que (1) coloca em questão as categorias de ficção e de realidade e (2) expõe o processo de criação dramaturgica, presentificando o(s) momento(s) de gênese e escrita do texto. O pouco mimetismo que *La ira de Narciso* apresenta justamente se refere a esse “momento criativo”.

Temos, portanto, outro ponto de aproximação entre *Tebas Land* e *La ira de Narciso*: enquanto S ensina como funciona o mecanismo e a ilusão teatral a Martín, Gabriel/Sergio tratam da denegação teatral: Gabriel diz “Este que está aqui não é Sergio Blanco, mas Gabriel Calderón. Eu farei todo o possível para me parecer com ele. Para ser ele. Bom, não exatamente ele, Sergio, mas seu personagem, isto é, o personagem Sergio”. E pede, como quem pede silêncio e que desliguem os celulares: “peço a todos vocês que também façam o esforço de crer que sou ele” (BLANCO, 2015, p. 5). Assim, expõe-se o mecanismo da ficção e não apenas dos bastidores.

Três premissas sobre Narciso nos interessam aqui, pois são elas que guiam a escrita e a leitura do texto de *La ira de Narciso*, ao passo que as relacionam com o olhar do

artista (contemporâneo?). Vale lembrar que o mito do belo jovem não aponta nenhum momento de ira nele, mas nas ninfas que são por ele repudiadas e pela própria divindade (Nemesis, sob aspecto de Afrodite), que o condena a amar como as ninfas o amam, sem, porém, possuir a pessoa amada¹⁸⁰.

O primeiro aspecto da figura de Narciso que aqui é importante está na mirada: o olhar de Narciso é um olhar que olha para si mesmo, mas buscando outro (BLANCO, 2015, p. 19). Na versão de Pausânias, Narciso acredita contemplar sua irmã gêmea morta. Há, portanto, uma mirada ambígua, que procura encontrar o outro ao olhar para si.

Por ejemplo, mi primer material de trabajo en mi escritura siempre soy yo mismo. Siempre parto de una experiencia personal, de un vivido, de mi propio reflejo, pero al igual que sucede con Narciso, siempre lo hago con esa necesidad de querer ir más allá de mí mismo para poder mirar y encontrar al otro. Aquello que de mejor manera decía Rimbaud cuando afirmaba: *Je est un autre* (BLANCO, 2015, p. 20).

A segunda razão está no olhar do artista, do qual o olhar de Narciso se torna uma metáfora: assim como o “olhar [de Narciso] acaba produzindo uma transformação, o olhar do artista é um olhar que também transforma o real” (BLANCO, 2015, p. 26)¹⁸¹.

Narciso termina por medio de su mirada transformándose en otra cosa: en algo vegetal: la flor que lleva su nombre. Y esta capacidad que tiene su mirada de transformar, de transmutar, de convertir, de transfigurar una cosa en otra, es lo que yo llamo la capacidad poética con la que cuenta el artista que es aquel que también va a transformar una cosa en otra. Aquel que va a ver gigantes donde hay molinos: el solo ejercicio de la mirada opera un cambio en lo real que en adelante va a pasar a ser otra cosa. Y esta transformación de una cosa en otra es el trabajo del poeta (BLANCO, 2015, p. 26).

Por fim, a terceira relação encontra-se no fato de Narciso não só transformar o que está na sua frente, mas também o imortaliza:

Recordemos que Narciso se va a transformar en una flor que, según nos dice el mito¹⁸², deberá renacer en todas las primaveras, es decir, una flor que estará inmortalizada por esta especie de renacer primaveral. Estamos entonces ante una especie botánica de autoregeneración que no muere

¹⁸⁰ Interessante lembrar que essa mesma premissa do “amar sem possuir o objeto amado” recebeu várias expressões: do *Cântico dos cânticos* (“De noite, em minha cama, busquei aquele a quem ama a minha alma; busquei-o, e não o achei” Ct 3:1) ao conto romântico de “A Bela e a Fera”, temos a impossibilidade desse encontro ou por beleza demais (caso de Narciso e do eu lírico do *Cântico*), ou por beleza física de menos, caso do conto de Jeanne-Marie LePrince de Beaumont.

¹⁸¹ “[...] su mirada termina produciendo una transformación, la mirada del artista es una mirada que también transforma lo real.”

¹⁸² Blanco baseia sua leitura em duas fontes do mito: Ovídio e Pausânias.

nunca. Y esta capacidad de immortalizar con la mirada es una metáfora perfecta de lo que es la mirada del artista, del creador, del poeta, quien también va a immortalizar su creación (BLANCO, 2015, p. 50).

Ao recordar Deleuze e a *Epopéia de Gilgamesh*¹⁸³, *La ira de Narciso* apresenta-se como uma obra que intenta ser imortal, já que seu autor, Sergio Blanco, não o é. Já lamentava Gilgamesh diante da mortalidade: “También eu terei que morrer? A angústia invade minhas entranhas...” (BLANCO, 2015, p. 50).

Esto demuestra para mí que, desde su propia fundación ancestral, la escritura literaria se plantea el desafío de la immortalidad y el rechazo a la muerte. Creo que todo poeta le tiene un miedo enorme a la muerte. Como Gilgamesh no queremos morirnos. Y entonces con nuestras miradas, al igual que lo hace Narciso, intentamos immortalizar, volver resistentes a la muerte los objetos que creamos. Y no solo los poetas le tenemos miedo a la muerte, sino también quienes se enfrentan a la creación. Estoy convencido de que justamente una de las funciones del arte es suspender al menos por unos instantes este miedo a morirnos que tenemos todos y que es el que, finalmente, nos hace bellamente humanos (BLANCO, 2015, p. 50-1).

Sobre as três razões, apresentadas em diferentes momentos, Sergio Blanco constrói a peça de forma metateatral e com as categorias de tempo e espaço desdobradas e embaralhadas. Por exemplo, a última das razões é apresentada de forma mimética, como se o dramaturgo estivesse na conferência que daria em Liubliana, capital eslovena, inclusive finalizando a citação acima com um “Muchas gracias” (BLANCO, 2015, p. 51).

Como já informado, são dois personagens principais que eventualmente interagem com outros personagens, como o gerente do hotel onde está hospedado Sergio, a mãe do dramaturgo que aparece por meio de uma ligação por Skype, assim como o amigo que trabalha como médico-legista, e principalmente Igor, o jovem misterioso com quem Sergio se relaciona sexualmente em Liubliana. Apesar de serem pessoas “reais”, Sergio deixa claro que mudará os nomes quando for, enfim, escrever a peça a que estamos assistindo. Logo, o personagem Sergio, no palco, informa que alterou os nomes a fim de preservar a identidade dos envolvidos. Esse é um dos vários exemplos dentre os que trarei que ilustra como o processo de escritura da peça se entrelaça com o momento da representação, como acontece em *Tebas*

¹⁸³ A *Epopéia de Gilgamesh* é um antigo poema épico da Mesopotâmia, tida como uma das primeiras obras conhecidas da literatura mundial. A hipótese mais aceita sobre sua origem é ser uma reunião de diversas lendas e poemas sumérios sobre o mitológico deus-herói Gilgamesh compilados no século VII a.C. pelo rei Assurbanípal. Escrito em doze placas com escrita cuneiforme, cada uma das placas contém 300 versos ou mais.

Land. Mas enquanto em *Tebas* conhecemos o processo de criação e escrita em si, aqui assistimos ao episódio que desencadeia a escrita do texto, isto é, o instante exato da gênese:

Hasta que de pronto, en un momento, pensé en este texto. En esta escena misma. Fue en lo único que pude pensar. En escribir un nuevo texto. Una pieza en la cual soy yo mismo contando todo esto. Un texto que hable del hotel y de las manchas, de Narciso y del congreso, de Igor y del footing, de los encuentros con mi madre en Skype y de las balsas de inmigrantes naufragando en las puertas de Europa, de Belmondo y de Lautréamont, de Bach y de David Bowie. Un texto donde, de a poco, todo se vaya mezclando y que suceda en mi habitación. En la habitación del hotel donde yo mismo voy practicando mi conferencia. Donde voy contando mis encuentros con Igor. Donde voy conviviendo con las huellas del descuartizamiento que poco a poco se va empezando a dilucidar. Una pieza que lentamente empiece a reconstruir la escena del crimen (BLANCO, 2015, p. 33-4).

Todo o processo começa em uma manhã de 2014, quando Gabriel Calderón narra a conversa que teve com Sergio Blanco que lhe telefona de Liubliana.

Esa fue la primera vez que me habló de este proyecto. La conversación fue muy breve. Antes de cortar me dijo que me iba a mandar un mail en donde me iba a dar más detalles. A las dos horas encendí mi computadora y tenía un mail de Sergio. Lo abrí con el placer que siempre me daba recibir un correo suyo. En él Sergio me invitaba a participar en esta obra. Era imposible decir que no. Y fue así como empezó toda esta historia. Tengo el mail acá y me gustaría leerse los (BLANCO, 2015, p. 5).

Logo, a representação começa com Gabriel Calderón interpretando a si mesmo e contando, no Prólogo, um lado uma perspectiva do episódio que depois, na cena 21, será repetido enquanto o público conhece a percepção de quem está do outro lado da linha. Assim, o personagem (e o ator) Gabriel Calderón inicia a representação, e a partir da primeira cena já se coloca representando a Sergio, e não mais a Gabriel. Salvo alguns momentos cujo “modo dramático” é mais evidente, seja pela representação, seja pelos diálogos (com o gerente, com o amigo no Skype, com o próprio Gabriel), o ator no palco vai representar Sergio Blanco quase que em tempo integral. Temos assim uma cena que explora o caráter épico do relato, seja pela narração assistida, seja pelo distanciamento que, por vezes, intenta-se alcançar mediante o emprego desse recurso.

O *e-mail* que Gabriel recebeu de Sergio é lido. O cenário em si é muito simples. Longe de ilustrar um quarto de hotel (espaço no qual se passa a maior parte do relato), temos uma mesa com um *notebook* e outros objetos: um mamute de brinquedo, um

boneco do Super-Homem, uma lata de Coca-cola, uma impressora, alguns livros (um deles é *Ulysses*, de James Joyce), mapas, fones de ouvido e outros objetos menores¹⁸⁴.

Figura 32: Gabriel Calderón em cena de *La ira de Narciso* (2015)



Fonte: Divulgação

O e-mail lido na peça é este:

Querido, como te conté recién al teléfono estoy en Liubliana. Vine para dar una conferencia sobre Narciso en la Facultad de Filología. La ciudad es hermosa y los hombres una maravilla. En fin, te mando estas líneas porque estoy escribiendo un nuevo texto que me está inspirando esta ciudad. Es un relato. Y lo voy a escribir para vos. No sé. Me gustaría que lo representaras. Que lo interpretaras. Que lo hicieras. Todo salvo actuarlo. Te propongo hacerlo el año que viene. Yo lo dirijo. Lo estrenamos en Montevideo y luego lo giramos. Minutti no deja de pedirme que le proponga algo para el 2015. Por favor decime que sí. Si me decís que no, dejo de escribir ahora mismo este texto y entonces mi vida, serás el responsable de su no escritura. Mil besos por todas partes. Yo. Sergio (BLANCO, 2015, p. 5).

¹⁸⁴ Quando me encontrei com Sergio Blanco em Madrid, em 20 de novembro de 2015, na Plaza Santa Ana, em Madrid, em frente ao Teatro Español e à estátua de Garcia Lorca que ali está, ele usava o mesmo fone de ouvido que está sobre a mesa em *La ira de Narciso*.

A proposta de Sergio é de uma representação, e não atuação, pois nesse caso haveria uma incorporação de personagem, alterando o efeito metateatral e autoficcional do texto. A assinatura “Eu. Sergio” revela a dupla presença fictícia na cena. O ator, ao finalizar a leitura do correio eletrônico, digita como se fosse o momento em que ele, agora já Sergio, revela seu intuito a Gabriel. Assim, é por meio do correio eletrônico que temos a inclusão do personagem Sergio Blanco no relato e na cena. Gabriel Calderón, personagem e ator, abre e fecha o espetáculo por meio do Prólogo e do Epílogo, que em princípio aparentam ser explicações, mas ao fim revelam-se complicadores na tentativa de encontrar alguma resposta ali. Do prólogo, portanto, se desliza para a cena 1:

1.

Todo esto sucedió en efecto hace un tiempo atrás.

Recién Gabriel les aclaró una cosa y a mí me gustaría aclararles una segunda cosa antes de empezar. Esto no es un monólogo. No es un unipersonal. No es un soliloquio. Es un relato. Y como todo relato va a ir avanzando progresivamente durante una hora y media. Así que les voy a pedir paciencia y que se entreguen al juego de la progresión que no siempre es dramática sino muchas veces narrativa. Bien, ahora sí podemos empezar (BLANCO, 2015, p. 6).

Desliza-se, percebe, do modo dramático para o modo épico, abarcando o período de alguns dias em que Sergio ficou hospedado na suíte 228 de um hotel em Liubliana, aonde teria ido para dar uma conferência sobre Narciso na Universidade da cidade, em maio de 2014. Durante os dias que ali esteve, Sergio conhece, por meio de um aplicativo do celular, Igor, jovem bonito que mostra certa obsessão por Sergio, que, por sua vez, lhe corresponde ao mesmo tempo que de certa forma foge do rapaz.

Assim, enquanto ensaia sua conferência que, como já disse, é dividida em três partes, Sergio reparte seu tempo em correr pelo Parque de Tívoli e se encontrar com Igor, ora eventualmente, quando se encontram nas ruas ou no parque, ora com Sergio convidando Igor até seu apartamento no hotel.

Logo nas primeiras cenas, Sergio descobre no seu lençol uma mancha de sangue. Segurando o primeiro impulso de chamar a camareira e solicitar a troca do quarto, Sergio começa a observar as manchas escuras e percebe que estão em toda parte. A princípio, a narrativa fantástica do relato afasta de certa forma o realismo na cena, mas não tarda a explicação de que ali naquele quarto havia acontecido um crime brutal, no qual a vítima não

foi apenas assassinada, mas esquartejada ainda viva com uma faca elétrica. Assim como o pai de Martin em *Tebas Land*, a vítima aqui teria sido a única espectadora de sua própria morte.

Como já se nota, apesar de a peça elencar apenas dois personagens, Sergio Blanco e Gabriel Calderón, ela apresenta outros quatro: Igor, o jovem misterioso; o amigo Marlowe, cujo nome foi trocado, como é informado pelo texto; o gerente do hotel, Zdenko; e o investigador da Polícia Nacional da Eslovênia, Piotr Malvec.

Os três últimos são personagens acessórios: existem para dar conta de informações relevantes. Ademais, Igor se apresenta como espécie de duplo de Sergio. A princípio, o que seria apenas uma relação sexual casual torna-se uma pequena “perseguição”. As aspas indicam certa obstinação de Igor, mas também momentos de procura de Sergio, que, embora recuse as investidas do rapaz, eventualmente acaba cedendo.

Por pura organização e para não nos demorarmos muito com *La ira de Narciso*, três pontos da peça são indiscutivelmente os mais importantes para nossa discussão: o duplo, o tempo e a autoficção. Tendo como norte esses três pontos, proponho a análise mais demorada de duas “cenas”: a 21 e a 22. Elas bem ilustram os pontos destacados e justificam a presença de *La ira de Narciso* aqui.

Após os primeiros encontros com Igor, o trecho 21 começa com Sergio acordando após ter sonhado a noite todo com o jovem. Ao acordar, teve pela primeira vez um desejo muito forte de vê-lo, pensa em chamá-lo, mas não o faz. Em vez disso, sai para correr no Parque Tívoli na esperança de encontrar Igor ali. Busca por ele como o eu lírico do *Cântico dos cânticos* busca por seu Amado, e pergunta, como a voz lírica: “Onde está? Pensava o tempo todo. Onde está?” (BLANCO, 2015, p. 34)¹⁸⁵.

Amanhecia e não havia ninguém. Sergio só queria vê-lo, encontrá-lo também suado entre os arbustos, com o cabelo molhado, como Fede chegando para o *casting* de *Tebas Land*, e então ele faria um sinal para se afastarem da trilha e seguirem para outro lugar. Foi nesse momento de obsessão pela figura de Igor que Sergio tem a ideia dessa peça, como apontei em citação anterior (BLANCO, 2015, p. 33-4).

Após nascer sua ideia, Sergio encontra Igor, “tal qual eu o esperava, tal qual o havia imaginado em [sua] cabeça. Como se Igor não existisse. Como se fosse um invento

¹⁸⁵ “¿Dónde estás?, pensaba todo el tiempo. ¿Dónde estás?”

[seu]” (BLANCO, 2015, p. 35)¹⁸⁶. Sergio vê Igor fazendo o mesmo gesto que Jean-Paul Belmondo faz em *Acosado*, de Godard, “exatamente o mesmo gesto”.

Ahora era él quien me lo hacía a mí. Ahora no era ni Belmondo ni yo quienes lo hacíamos, sino él. Puede parecer extraño, pero no lo es. Cuando uno escribe se suelen desplazar cosas. Y ese gesto ahora estaba en él. Se había desplazado a él.

Y fue ahí, en ese mismo instante, que pensé en Gabriel. En Gabriel Calderón (BLANCO, 2015, p. 35-6).

Sergio relata então uma espécie de orgia que se deu entre ele e Igor, mais as figuras de Belmondo e Gabriel Calderón, formando então quatro homens envolvidos na mesma ação, quatro sujeitos de diferentes níveis de referencialidade encontrando-se como iguais durante o ato sexual de Sergio e Igor.

Y entonces lo hicimos. Ahí mismo. Nos alejamos un poco a una zona apartada y volvimos a hacerlo en medio del bosque de álamos. Y mientras lo hacíamos fuimos siendo los cuatro. Lo fuimos haciendo los cuatro. Lo fuimos haciendo entre los cuatro.

Yo

Él

Igor

Belmondo

Cuando uno escribe se puede permitir todo. O casi todo.

Y fue ahí, desde el lugar mismo en donde tuvo la idea, que Sergio decidió llamarme (BLANCO, 2015, p. 36).

A mudança da voz de Sergio para a voz de Gabriel é brusca e repentina. Desliza-se de um nível da representação para outro, que se mantém na representação embora mais perto da referencialidade. Gabriel assume a voz de Gabriel, mas o faz por meio da divisão: ele dialoga com Sergio:

Hola, Gabriel.

¿Qué hacés?

Te estoy llamando desde Liubliana.

¿Desde dónde?

Desde Liubliana.

¿Qué es eso?

Es una capital. La capital de un país que se llama Eslovenia.

No te creo (BLANCO, 2015, p. 36).

Sergio convida Gabriel para o projeto, ele responde que sim, que aceita o projeto e que tem algo igualmente importante para contar.

¹⁸⁶ “Tal cual me lo había imaginado en mi cabeza. Como si Igor no existiera. Como si fuera un invento mío.”

[...] Todavía nadie lo sabe. Vas a ser el primer en saberlo.
Ya me imagino. Vas a ser padre.
Sí. Está embarazada. Pero todavía no lo sabe nadie. ¿Cómo sabías?
Bueno, no importa. ¿Cómo estás?
Yo... No sé... A veces...
Bueno, no seas marica. No sé si vas a ser buen padre pero seguro que la paternidad te va a hacer mejor escritor (BLANCO, 2015, p. 37).

Aqui temos a criação literária ligada a duas esferas: primeiro a sexual (Sergio estava no bosque transando com Igor quando teve a ideia do texto), depois a da paternidade (uma obra literária estabelece a relação pai-filho na criador-criação). Assim, juntas as ideias de criação literária, sexo e paternidade caminham para um mesmo ponto em comum, incluído aqui como brincadeira, mas que não tarde toma um rumo trágico na peça: a presença da morte:

No se lo digas a nadie.
A nadie. Voy a ser una tumba.
Antes de nacer ya lo sepultaste.
Estoy en medio de un bosque. Un buen lugar para sepultar a un recién nacido.
¡Sergio, por favor! (BLANCO, 2015, p. 37).

E continuam na página seguinte com um rumo metaficcional:

Bueno, Gabriel, para esta obra te vas a tener que sacar la barba.
¿Estás con otra autoficción en la cabeza?
Después te cuento.
Entonces voy a tener que hacer de vos.
No. No. De mí no. De mi personaje que no es lo mismo.
(BLANCO, 2015, p. 38).

Sergio já passa a ser conhecido como dramaturgo que trabalha a partir do seu próprio eu. Diferente do que temos em *Tebas Land*, em *La ira de Narciso* a personagem central é o próprio Sergio Blanco: da primeira a última cena, excetuando o Prólogo e o Epílogo, temos Sergio como eixo de todo o relato: foi ele que experimentou aquelas sensações, foi ele quem viajou a Liubliana, foi ele quem hospedou-se em um hotel. A pergunta incisiva de Gabriel, “Está com outra autoficção na cabeça?”, refere-se ao texto de *Tebas Land*, escrito e encenado antes do nascimento de *La ira de Narciso*. Logo se comprova a continuidade que uma peça aparenta ser da outra¹⁸⁷.

¹⁸⁷ As duas peças fazem parte de um projeto maior, outrora trilogia, mas que agora pode ser considerado uma tetralogia, junto de *Óstia* (2013) e *El bramido de Düsseldorf* (2017).

No trecho, percebemos que o duplo existe também na relação entre Sergio, dramaturgo e diretor, e Gabriel Calderón, jovem ator. São como que as duas faces do artista, do ator, do homem de teatro contemporâneo. Além disso, como já antecipei, o duplo surge na figura de Igor, homem mais jovem que nitidamente chama a atenção de Sergio. A juventude, ponto característico de Narciso, está sempre presente nas imagens do relato: Sergio se encanta com o rosto jovem de Jean-Paul Belmondo, em *Acosado*; porém ele se espanta com o seu próprio reflexo, quando percebe algumas rugas que não estavam antes ali, e a imagem de Dorian Gray surge em nossa memória sem a necessidade de ser citada, como mostra a continuação desse “diálogo” que reflete a nítida preferência de Sergio pelos mais jovens, tanto o Sergio-personagem e sua preferência sexual quanto a própria tentativa de evidenciar um Sergio-referencial e sua preferência por jovens atores:

Primero Saffores. Ahora yo. Cada vez te los buscás más jóvenes.
No lo había pensado. Es cierto. Es posible que me esté pasando un poco lo de Dorian Gray.
Nunca lo leí.
¿Nunca lo leíste? Deberías. El prólogo dice una de las cosas más bellas sobre el arte. Algo así como que todo arte es perfectamente inútil.
Yo no pienso eso.
Ya lo sé. Y ese es tu único defecto. Yo sí. Yo estoy convencido de que es algo completamente inútil. Bueno, te escribo ni bien llegue al hotel. Un beso. Otro (BLANCO, 2015, p. 37).

O duplo se aproxima do tempo, pois acaba sendo tema comum em *La ira de Narciso* a ideia de juventude e imortalidade, como se nota na segunda razão pela qual o dramaturgo relaciona a mirada de Narciso com o olhar do artista. Quando não surge na imagem da juventude e da imortalidade, o tempo é representado por símbolos, como o relógio Casio, já conhecido pela sua aparição em *Tebas Land*. Em *La ira*, em um dos encontros entre Sergio e Igor no hotel, ao olhar o relógio e ver que já havia se passado uma hora, temos:

¿Nunca te lo sacás?, me preguntó.
El reloj. Cuando hacés el amor, ¿nunca te lo sacás?
No lo sé. Nunca me había dado cuenta. Nunca me hice esa pregunta.
¿Qué marca es?
Es un Casio.
¿Es sumergible?
Sí. Sí. Trescientos metros. Tiene cronómetro. Y también tiene despertador...
Es extraño. En todo caso ya es hora de que te vayas.
No te gusta estar conmigo.

No. No es eso. Si no me gustara no estarías ahí. Delante de mí. Desnudo (BLANCO, 2015, p. 26).

O diálogo com *Tebas Land* é claro e esclarecedor: enquanto S não conhecia bem seu relógio, sendo ensinado por Fede e Martín, aqui Sergio já o conhece bem, o que configura certa continuidade entre as peças, além da relação intertextual.

O tempo ainda aparece no espelho pelo qual Sergio percebe suas rugas. Ou ainda como uma categoria relativa, cuja noção é totalmente perdida quando se participa de uma festa sexual (BLANCO, 2015, p. 60). O sexo, aliás, é uma presença constante no relato. Ele está no desejo de possuir a juventude de Narciso, desejo duplo que tanto exige a imortalidade para si quanto a juventude do outro. O sexo está nas fotografias que Igor envia de seu corpo, que se misturam com as fotografias de crime que Sergio pesquisa no Google. O sexo está nos lugares privados e nos públicos, na suíte do hotel e nas trilhas mais escuras do bosque de Tívoli. Quando deitado em sua cama sozinho, com o sexo entre os dedos, Sergio se pinta como se fosse um dos jovens Narcisos das telas de Cornelius McCarthy (1935-2009). A presença de Igor o revigora e o renova, como acontece em *Dorian Gray*. E mesmo quando se excitam virtualmente, por fotografias ou em ligações, tudo funciona perfeitamente, assim como o Skype funciona quando Sergio fala com Marlowe e lhe mostra as manchas pelo quarto. O Skype só falha quando a mãe de Sergio é quem chama. Vítima de Alzheimer, sua memória sofre, e somente sabemos disso por ela perguntar frequentemente, como Esfinge, “Quem é?”. E Sergio responde com o óbvio: “Sou eu, mamãe”.

Essa construção de palavras no espanhol ganha uma possibilidade de jogo similar ao “*Je est autre*” de Rimbaud: *soy yos*, sou eus, sou vários, tantos que repetimos com certo pavor aquela verdade de Dr. Jekyll: “a de que o homem não é de fato uno, e sim duplo [...]; e ousa sugerir que o homem será um dia conhecido como um conjunto de cidadãos multifacetados, incongruentes e independentes” (STENVENSON, 2015, p. 125).

O duplo surge, assim, da relação entre esse outro, esse estranho, e o eu, fundido em uma espécie de quimera durante o ato sexual que segue paralelo à cena final na qual temos a briga entre os dois que acabará na morte de Sergio. Ali, de forma definitiva, eles se eternizam em uma relação de sangue, na qual Igor, mais jovem, mais forte e mais bonito que Sergio, o prende na parede e corta membro por membro de seu corpo nesse espetáculo cujo

único espectador é o próprio Sergio. Preso, perseguido, acossado. Enfim, morto no mesmo quarto onde escreveu *La ira de Narciso*.

No mais longo texto de Freud (2014) sobre literatura, “O estranho” [*“Unheimlich”*], o médico austríaco percorre os significados que essa palavra pode alcançar, mas em geral resumidos como “o contrário de íntimo (*heimlich*), doméstico (*heimlich*) e do que é familiar, e precisamente por isso pode-se inferir algo terrível, por *não* ser conhecido nem familiar” (FREUD, 2014, p. 35). Reconhecendo que nem tudo que é novo pode soar como terrível, tampouco seu contrário, Freud resume no mesmo parágrafo: “Tudo o que se pode dizer é que algo novo facilmente causa horror e estranhamento; algo novo é terrível, ainda quem nem todo o novo seja terrível. Ao que é novo e não familiar, deve-se agregar algo que o faz estranho”.

Igor, inicialmente, não se mostra um horror a Sergio, tampouco medo. Talvez possamos pensar em um receio típico de qualquer turista mais bem-informado sobre situações de golpes e assaltos. Mas logo qualquer dúvida em relação aquele outro deixou de realmente interessar enquanto materialidade. Sergio começa a pensar em obsessão: ele vê o rapaz em todos os lugares, se sente acossado, foge e evita-o, cedendo quando o desejo exige. Entretanto, a obsessão é convertida quando, em sua conferência, Sergio percebe que ninguém mais ouviu ou viu Igor e sua pergunta – “Por qué le tenía tanto miedo a la muerte” (BLANCO, 2015, p. 49). Começa então a pensar que ele pode ser aquele que está obcecado, e duvida da existência dele enquanto “realidade”.

O espelho metateatral aí é claro: o movimento circular que se vê em *Tebas Land* repete aqui seu funcionamento tendo Sergio/S como eixos. É a partir da relação do dramaturgo Sergio Blanco com S e Sergio Blanco (personagem) que os personagens guiarão uma trama metatextual e autoficcional baseada não na veracidade dos fatos (que despertam, por si só, atenção popular), mas na construção do mecanismo teatral, do funcionamento da própria ficção e como isso se problematiza a partir da denegação teatral. Tempo e espaço não existem, senão enquanto clara representação. O escritório no palco de *La ira de Narciso* será tudo, menos um escritório. Por meio da quebra de tempo, o escritório passa a ser uma espécie de lugar psicológico: o sujeito no palco, que iniciou a peça dizendo que representaria Sergio Blanco, mas que se chamava Gabriel Calderón, está representando um texto e aquele é o

cenário desse texto, escrito por Sergio Blanco, mas ninguém faz menção a ele. Nem Sergio, nem Gabriel. Ninguém o descreve, não há diálogo nem rubrica. Ele direciona a representação para um outro nível, no qual é possível problematizar, em um só ator, dois personagens e fazer dele, simultânea e duplamente, autoficcional.

Dito de outra forma, sem levar em conta o espaço e o tempo já quebrados, o ator Gabriel Calderón, ao representar um texto de Sergio Blanco tendo eles próprios como personagens Sergio e Gabriel, potencializa a autoficção a outro nível, pois temos o texto dramático que é, a princípio, de Sergio Blanco, e temos um prólogo e um epílogo totalmente manipulados por uma voz, a de Gabriel Calderón, e é aqui que se encontra a chave-ficcional de *La ira de Narciso*: não sabemos até que ponto Gabriel Calderón é Gabriel Calderón, seja lá o que isso queira dizer.

Como acontece em *Tebas Land*, são vários os símbolos em *La ira de Narciso* que atestam esse caráter ambíguo. A começar pelos paratextos: a peça apresenta uma breve explicação autoral em forma de pré-prólogo:

Durante el mes de mayo del 2014 me encontré dando una conferencia sobre el mito de Narciso en la Universidad de Liubliana en Eslovenia, dentro del marco de un encuentro internacional europeo en torno al tema de El mito y la mirada. Durante los días que duró el congres, nació la idea de este texto a partir de una mancha de sangre que descubrí en la moquette de la habitación de mi hotel. El último día que estuve en esa extraordinaria ciudad, escribí un correo a las dos personas que me habían acompañado en esa estadía eslovena, mis entrañables amigos españoles Sonsoles Herreros Laviña y José Luis García Barrientos, en el cual les contaba la idea de la pieza que se me acababa de ocurrir. Al mes siguiente en una estadía profesional de diez días en La Habana empecé y terminé la escritura de este texto. Cada mañana lo iba escribiendo en mi hotel y a la tarde le iba contando las escenas a mi amigo e inmenso dramaturgo cubano Abel González Melo, quien venía a buscar me para llevarme al seminario que estaba dictando en la Universidad de La Habana. A ellos tres, que asistieron al origen de este texto, se lo dedico con toda mi admiración, mi amor y mi agradecimiento. A ellos tres, Sonsoles, José Luis y Abel, vayan estas palabras escritas desde el desasosiego y desgarró más profundos.

Y a Gabriel, por supuesto, a Gabriel Calderón, mi amigo, mi hermano, mi otro yo (BLANCO, 2015, p. 2).

Como se nota, bastou deslocar parte da referencialidade para termos o texto pronto, que aponta em seu fim trágico o aspecto surreal da narrativa, que já havia sido levemente explorado na mancha de sangue percebida e que se multiplica cada vez que Sergio entra em sua suíte. O que a princípio se percebe como um relato realista fantástico, que nos direciona a ver a

mancha escura como uma obsessão, como uma paranoia (que se aproxima metaforicamente da Aids), é dissolvido pela inclusão de um perito, uma voz com credibilidade, Marlowe.

Y entonces ahí decidí llamar a un amigo francés que era criminólogo forense y que trabaja en París en la Brigada de Crímenes de la Policía Nacional. Lo había conocido en un curso sobre semiología del cuerpo que habíamos hecho unos años atrás en la Sorbona. Ahora ocupaba un cargo importante en la Jefatura Central. Por razones obvias, en este caso no puedo decir su verdadero nombre. Por eso mismo decidí llamarlo Marlowe (BLANCO, 2015, p. 21).

Nome ambíguo que é ligado, em um primeiro momento, ao dramaturgo inglês Christopher Marlowe (1563/64-1593), considerado, junto de William Shakespeare, um dos renovadores do teatro elisabetano ao incluir versos brancos em suas peças. Especula-se que Marlowe tenha utilizado um pseudônimo para alcançar prestígio entre os populares e a corte, e teria encenado peças que agradaram enormemente ao público ao mesmo tempo que fomentava uma renovação do teatro. Marlowe teria assinado essas peças como William Shakespeare, mas essa é apenas uma das especulações sobre a identidade do autor de *Othello*, como bem sabemos (McMICHAEL; GLENN, 1962).

Mas não é a esse Marlowe que Sergio faz referência, e sim ao personagem

Una cosa. Si te vas a poner a escribir algo con todo esto, te ruego que cambies mi nombre. Puedo tener problemas.
No te preocupes. Ya lo pensé. Te voy a llamar Marlowe.
¿Cómo el dramaturgo isabelino?
No. Marlowe como Philip Marlowe. El detective de las novelas policiales de Chandler (BLANCO, 2015, p. 31-2).

De uma possível identidade de Shakespeare para um personagem fictício. O duplo não é convidado a participar da análise da peça, ele *se impõe*. A presença do detetive Marlowe de Chandler mostra o lado lúdico da autoficção que, mesmo parecendo séria, evidencia seu jogo. A mudança de nomes referenciais não acontece somente aqui. O nome do gerente do hotel também foi alterado, fortalecendo esse efeito lúdico concomitantemente ao reforço do aspecto metaficcional e metateatral. Exemplo disso temos na “cena” 25: ao solicitar falar com o gerente do hotel (a princípio pelas manchas no quarto, mas depois com o intuito de saber mais sobre o que aconteceu ali), Sergio o apresenta da mesma forma que vem fazendo com os outros personagens e na divisão Sergio/Gabriel, como um narrador que divide a sua voz com a voz dos personagens: “Meu nome é Zdenko Vladislav, *se apresentou*”

(BLANCO, 2015, p. 40, grifo meu). Em seguida, há um reforço daquela denegação teatral, no qual o ator “sai” do personagem e fala como Gabriel Calderón mais uma vez:

Bien, ahora quisiera pedirles algo especial. Yo no soy actor. La única vez que actué fue con mi hermana en *Ostia*. Yo soy dramaturgo y director. Lo mío es la escritura y la dirección. Pero esta noche me encantaría poder interpretar para ustedes el personaje de Zdenko, el director del hotel. ¿Sí? Bien (BLANCO, 2015, p. 41).

Eis um belíssimo exemplo do que Alberca (2007) chama de pacto ambíguo: o nome é apresentado, mas com irreverência e ironia. O ator assume não apenas o nome do dramaturgo: assume também sua biografia, sua família e sua obra. Entretanto ele não se dá por satisfeito, e pede ao público licença para representar o personagem Zdenko. “Sim?”, pergunta esperando um aceite. Trata-se de uma falsa saída.

Algo aconteceu na suíte, um crime terrível. O gerente pediu desculpas, disse que Sergio era o primeiro hóspede ali e que haviam seguido todos os protocolos legais da polícia eslovena: prazos de fechamento do quarto, procedimentos sanitários de desinfestação, limpeza e restauração. Mas Sergio não queria saber nada disso. Só queria “Saber o que aconteceu?” (BLANCO, 2015, p. 42).

El director me explicó que por razones evidentes no podía darme ninguna de aquellas informaciones. Que en su oficio había un código secreto profesional muy severo que se lo impedía. El respeto de la vida privada de las personas. [...]
Ah, ¿usted es escritor?
Sí. Escribo.
¿Y qué escribe?
¿Qué escribo? Esto, por ejemplo. Estas cosas. Esto podría escribirlo. No me gustaría terminar en un libro, me dijo riendo.
No se preocupe. Después cambio. Se lo prometo. Altero varias cosas. Por ejemplo, en lugar de decir que usted es una mujer, diré que es un hombre. Y además lo que me interesa no es usted, sino lo que usted me va a contar. Lo que quiero saber es qué pasó. ¿Cómo fue? (BLANCO, 2015, p. 42-3).

A última fala de Sergio mais uma vez mostra como se constrói o texto: assim como *Tebas Land*, a construção do texto passa a ser o próprio texto, e a gênese da peça é então objeto da representação. Ao final da conversa, temos um reforço dessa ironia por meio de um “ato falho”: ao pedir total sigilo e perguntar se Sergio não seria parente da vítima, o dramaturgo responde:

No. No. Quédese tranquila. Perdón, tranquilo. ¿Era un hombre joven?
Bueno. Todo depende. Era un hombre de unos 40 años.

Eso es joven, le dije riendo.
Y ella también rió (BLANCO, 2015, p. 43-4).

A frase final, “E ela também riu”, aproxima mais uma vez a voz discursiva e ficcional de Sergio da voz referencial de Gabriel, como se ele falasse por meio de um aparte com o público, retomando aquele tempo passado em que o dramaturgo estava no escritório de Zdenko. Desliza-se, mais de uma vez, do modo dramático ao modo épico a partir da inclusão de um narrador. Entretanto, percebam: Sergio estava lá, e não Gabriel. Logo, essa aproximação na frase “e ela também riu” abre um novo espaço, um novo nível no Gabriel Calderón, ator, se aproxima do público representando Sergio, um dramaturgo ficcional, ao mesmo tempo que aproxima do público o Sergio, dramaturgo referencial, presente nessa possível situação. O jogo, nessas condições, não tem limite nem separação. Tudo se dá de forma embaralhada, mesclada. Como também acontece em *Tebas*, a própria imagem de mistura será frequente:

Un texto donde, de a poco, *todo se vaya mezclando* y que suceda en mi habitación (BLANCO, 2015, p. 34, grifo meu).

Usted tiene el oficio más extraordinario del mundo, me dijo. Siempre admiré la incapacidad de vivir en la realidad. Esa necesidad de *confundir todo con todo. De mezclar todo el tiempo la ficción con lo real. Lo vivido con lo inventado* (BLANCO, 2015, p. 55, grifo meu).

E mesmo durante a orgia sexual ao final da peça, a ideia de troca e mistura é exposta, tornando-se uma metáfora para o teatro sob a forma de uma dança erótica: “La idea era ir cambiando. Ir probando. *Ir mezclándonos cada vez más entre todos*. Mirar y dejarse mirar. Ir cambiando de personas. De cuerpos. De grupos” (BLANCO, 2015, p. 58, grifo meu). Nesse trecho, temos, além disso, a ideia de “olhar e deixar-se olhar”. Sergio, como S, não gosta de ser observado. Ele se irrita quando, em sua conferência, Igor lhe pergunta se tem medo da morte. Sergio diz que trata-se de uma pergunta muito íntima, algo muito pessoal (BLANCO, 2015, p. 50). Assim, a própria autoficção é colocada sob juízo: se uma pergunta como “Por que tem tanto medo da morte?” é “muito íntima” e “algo muito pessoal”, o que pensar do texto autoficcional de *La ira de Narciso*, que coloca a intimidade do dramaturgo em foco não apenas de forma especular como acontece em *Tebas* na relação S e Martín? Aqui o personagem recebe nome e sobrenome, constrói-se a partir de um fato referencial e espera as últimas cenas para quebrar a ilusão referencial, que só é quebrada porque temos o assassinato de Sergio.

La ira de Narciso também apresenta explicações sobre a construção do personagem e do universo ficcional. O personagem Sergio brinca com conceitos muito caros ao teatro de forma extremamente irônica, principalmente em relação à denegação teatral, como se vê neste trecho:

De golpe me sentía bien. Gabriel acababa de decirme que sí. Y eso era lo más importante en ese momento para mí. Que hubiera aceptado. Que me hubiera dicho que sí. De un tiempo a esta parte yo solo podía ponerme a escribir a partir de personas concretas. Personas que existieran. Personas de verdad. Algo así como si de golpe mi escritura hubiera empezado a necesitar de existencias verdaderas.

Gabriel me acababa de decir que sí. Que se prestaba al juego. Y eso me hacía feliz. Eso alegraba mi corazón.

Y ahí se me vino a la cabeza una canción de Dyango. Una canción que habla un poco de todo esto. Se llama *Corazón mágico*. Y bueno... Quisiera cantársela porque tiene mucho que ver con todo esto.

Música, por favor.

Es una canción que se la quiero dedicar por supuesto a todos ustedes, pero en particular a Gabriel Calderón. *Gabriel, en donde quiera que estés...* (BLANCO, 2015, p. 37-8, grifo meu).

Por mais que o público se esforce para crer na representação, esse tipo de ruptura que evoca o nome próprio do ator como uma terceira pessoa causa estranhamento no público ao passo que quebra a ilusão dramática, que na verdade já começa abolida a quarta parede pela própria estrutura unipessoal, à medida que aproxima os níveis ficcional e referencial. Além disso, a crise da representação a que tanto já me referi faz com que esse dramaturgo contemporâneo exponha a necessidade de “escrever a partir de pessoas concretas. Pessoas que existiram. Pessoas de verdade”.

A relação entre as duas obras não ocorre apenas enquanto imagens citadas ou mesmo frases; ela também ocorre como continuação de *Tebas Land*, como se S ganhasse coragem para assumir mais de sua própria identidade. Em *La ira de Narciso*, Sergio conhece seu relógio, sua marca, se é ou não à prova d'água e até quantos metros. S não sabia. Aprendeu com Martín. A sexualidade de Sergio se abre como a sexualidade de S nunca se abriu, e com ela, qual Narciso, nasce o desejo de ser olhado. Na cena da orgia, Sergio não teme os olhares que observarão sua total intimidade (aqui ilustrada no ato sexual). Tampouco recusará o uso de drogas, o que permitirá que sua identidade não seja tomada pelas máscaras sociais. Elas permitem que seu eu verdadeiro seja “libertado”, qual Hyde, enquanto uma faceta de Jekyll permanece “segura” aos olhos alheios. Ora, em vários momentos Sergio conta

para o público sobre suas vontades e pensamentos, e como reprime-os diante de um dever social ou de etiqueta, como ilustram os trechos a seguir:

En ese tipo de congresos fuera del ámbito técnico de las conferencias, en donde cada uno desplegaba con una falsa humildad sus conocimientos de última hora para impresionar al resto de sus colegas, siempre se hablaba de las mismas banalidades desprovistas de todo interés. Todos estaban dispuestos a hablar de la belleza de las calles de Liubliana, pero nadie se atrevía a comentar el avance de la extrema derecha en las elecciones europeas que habían tenido lugar unos días antes. Poco a poco toda Europa mandaba a su parlamento partidos integrados por neonazis, racistas, antisemitas, islamófobos y homófobos, pero de eso era mejor no hablar en ese tipo de encuentros académicos.

Las cenizas de Auschwitz no estaban apagadas del todo y Europa ya volvía a reavivar las llamas. Pero sobre eso nadie comentaba nada. De eso era mejor no hablar (BLANCO, 2015, p. 11).

Algunos colegas me propusieron ir a almorzar juntos para poder conversar un poco sobre la conferencia. En realidad no tenía muchas ganas de aceptar la invitación, pero estaba obligado a hacerlo. No podía decir que no. Y además, solo se trataba de callarse y de escucharlos. Siempre había al menos uno que decía algo interesante (BLANCO, 2015, p. 50).

No primeiro exemplo, a ironia é empregada com tom político (o momento da escrita do texto é o mesmo da crise imigratória na Europa, em 2014/2015)¹⁸⁸. O segundo exemplo apresenta uma imagem mais clara do que chamamos de máscara sociais, tema amplamente explorado na dramaturgia do século XX, principalmente por Pirandello. Como acusa uma das epígrafes deste trabalho:

Para mim, o drama está todo nisso: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantos quantas são as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este; “um” com aquele, completamente diferentes! E, no entanto, com a ilusão de ser sempre “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso (PIRANDELLO, 2003, p. 304).

A importância de *La ira de Narciso* está no fato de ser uma autoficção clara, que coloca em xeque a própria identidade do sujeito e mesmo a autoria da obra em questão. As imagens e metáforas empregadas para evidenciar essa ambiguidade não são poucas: a

¹⁸⁸ Embora não seja o intuito principal aqui, o tom político de *La ira de Narciso* é fortemente marcado: “La semana anterior, por ejemplo, una balsa con cuatrocientos africanos había naufragado en las costas de Italia sin ningún sobreviviente, pero de eso nadie se animaba a decir nada. Y si alguien lo hacía, todo el mundo miraba hacia abajo y trataba de cambiar inmediatamente de tema. En eso se había transformado el medio intelectual y universitario europeo. En eso había terminado la herencia de Erasmo y de Dante: comer dátiles con roquefort mientras el Mediterráneo se transformaba en un inmenso cementerio de negros y árabes” (BLANCO, 2015, p. 16).

presença dos documentários da National Geographic como “suportes” para um real referencial (e são os dois documentários trágicos em relação ao planeta); a dúvida se Igor era uma invenção, “um puro produto da imaginação” (BLANCO, 2015, p. 51), assim como as manchas no quarto; o próprio título da conferência: “O olhar poético de Narciso: a transformação do real” (BLANCO, 2015, p. 10)¹⁸⁹; a divisão entre as relações que se dão virtualmente daquelas que se dão de fato, pessoalmente, inclusive, e principalmente, as relações sexuais e familiares; o tom hipócrita e falso dos acadêmicos europeus; e a repetição do “Soy yo” quando Sergio fala com sua mãe pelo Skype, relação que ilustra a doença da mãe e como ela “se havia transformado na triste sombra pixelada do que havia sido” (BLANCO, 2015, p. 17)¹⁹⁰, entre outros. Enfim, a própria imagem dupla de Narciso, que contempla ora o seu próprio reflexo, ora o da sua irmã gêmea¹⁹¹.

O próprio lugar de que fala Sergio Blanco, o referencial (aquele que escreveu essas peças, aquele que conheci na Plaza de Santa Ana em frente ao Teatro Español), em sua conferência é duplo. Ele fala como acadêmico, mas também como artista.

Pergunto-me, então, de que lugar falar: do acadêmico ou do artístico? Falarei então de ambos lugares, que nesta conferência vão encontrar-se com uma palavra híbrida que vai ser atravessada pela prudência do acadêmico e pela exaltação do artístico. Tratar-se-á para tanto de uma palavra que treme, que se arrisca, que duvida, que nega verdade e que afirma mentiras. Uma palavra que sabe e que à mesma hora não sabe. Uma palavra que habilita o conhecimento e que por sua vez o suspende. Uma palavra que tem de padecer seu saber e gozar sua ignorância (BLANCO, 2015, p. 14)¹⁹².

Os pontos elencados por Sergio Blanco na conferência são os três apontados na peça, a saber: “Em primeiro lugar, me parece importante destacar que tanto o olhar de Narciso como o da Medusa são dois olhares que propõem o jogo confuso do eu e da

¹⁸⁹ A conferência em questão foi publicada no v. 9, n. 1 da revista *Ars & Humanitas*, da Universidade de Liubliana. Além do texto de Sergio Blanco sobre o olhar de Narciso e de Medusa, foi publicado um texto de José Garcia Barrientos. Disponível em: <<http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/issue/view/297>>. Acesso em: 4 jun. 2017.

¹⁹⁰ “[...] se había transformado en la triste sombra pixelada de lo que había sido [...]”.

¹⁹¹ Aqui vale a lembrança da atriz Roxana Blanco (1967-), irmã de Sergio e com quem ele divide a cena em *Ostia*, peça dedicada “a *nuestra* hermana Sandra”.

¹⁹² “Se me plantea entonces desde qué lugar hablar: ¿desde el académico o desde el artístico? Lo haré entonces desde ambos lugares, con lo cual en esta conferencia van a encontrarse con una palabra híbrida que va a ser atravesada por la prudencia de lo académico y por la exaltación de lo artístico. Se tratará por lo tanto de una palabra que tiembla, que se arriesga, que duda, que niega verdades y que afirma mentiras. Una palabra que sabe y que a la vez no sabe. Una palabra que habilita el conocimiento y que a su vez lo suspende. Una palabra que ha de padecer su saber y gozar su ignorancia.”

alteridade” (BLANCO, 2015, p. 14). Ao mesmo tempo em que Narciso se contempla na superfície aquosa e que Medusa se contempla no escudo de Perseu, indagam algo sobre o outro, seja ele o objeto amado (a irmã gêmea em Pausânias ou o próprio Narciso em Ovídio) ou o inimigo (caso do mito da Medusa). Assim, os dois mitos operam sobre o olhar do outro que leva ao eu e vice-versa.

“A segunda razão pela qual creio que os olhares de Narciso e Medusa operam como uma metáfora do olhar do artista é porque creio que assim como essas duas miradas terminam produzindo uma transformação, a mirada do artista é uma mirada que também transforma o real” (BLANCO, 2015, p. 16)¹⁹³. Ao se transformar em flor e em estátua, Narciso e Medusa, conseqüentemente, retornam a um estado primitivo: ele vegetal, ela mineral. É, pois, na transformação que Blanco percebe a capacidade poética com que o artista conta para transformar uma coisa em outra: a capacidade de transformar moinhos em gigantes, camponesas em damas e pangaré em alazão.

“E, por último, a terceira razão [...] é o fato de que os dois olhares não somente transformam o que têm em frente, mas que além o vão imortalizar: isto é, o vão transformar em algo eterno e indestrutível” (BLANCO, 2015, p. 17)¹⁹⁴. E aqui, enfim, encontramos de fato o narcisismo de toda obra literária, igualmente ambíguo: uma vez imortalizado o “real transformado” na obra artística, seu criador igualmente se imortaliza, enquadrando esse movimento no que Deleuze vai chamar de ato de resistência metafísica inerente a toda obra artística contra uma ideia de mortalidade, de finitude. Em outras palavras, a arte como um ato de resistência contra a morte.

Esses três aspectos – “o jogo ambíguo do eu e do outro, o poder poético de transformar e a capacidade de imortalizar” (BLANCO, 2015, p. 19)¹⁹⁵ – guiam não apenas a escritura das duas peças de Sergio Blanco aqui analisadas, mas toda a autoficção, instaurando sobre essa prática contemporânea de escrita de si esses pontos como uma espécie de núcleos

¹⁹³ “La segunda razón por la cual creo que las miradas de Narciso y Medusa operan como metáfora de la mirada del artista es porque creo que al igual que estas dos miradas terminan produciendo una transformación, la mirada del artista es una mirada que también transforman lo real.”

¹⁹⁴ “Y por último, la tercera razón [...] es el hecho de que ambas miradas no solo transforman lo que tienen enfrente, sino que además, lo van a imortalizar: es decir, lo van a transformar en algo eterno e indestructible.”

¹⁹⁵ “[...] el ambiguo juego del yo y el otro, el poder poético de transformar y la capacidad de imortalizar [...]”.

perceptíveis em toda a poética do eu, desde Sócrates e sua busca pelo autoconhecimento, até os mais experimentais autoficcionistas.

De alguma maneira, todo criador parte sempre de um vivido, de uma experiência pessoal, de uma dor profunda ou de uma felicidade suprema, de um pensamento extraordinário ou de uma dúvida inquietante, ou seja, que definitivamente sempre parte de si mesmo. No que me diz respeito, meu primeiro material de trabalho sempre sou eu mesmo – meu próprio reflexo – mas como acontece com Narciso ou com Medusa, sempre o faço nessa busca de querer ir mais além de um mesmo para poder olhar o outro: amigo ou inimigo. E este jogo ambíguo, difuso e equivocado entre um e outro, entre o eu e a alteridade – este ser eu mesmo matéria-prima visual de trabalho para poder desta forma alcançar o outro – deriva e é herdeiro de toda uma corrente literária poderosa que propõe partir do conhecimento de si mesmo e de um vivido próprio como desafio estético (BLANCO, 2015, p. 15)¹⁹⁶.

¹⁹⁶ “De alguna manera todo creador parte siempre de un vivido, de una experiencia personal, de un dolor profundo o de una felicidad suprema, de un pensamiento extraordinario o de una duda inquietante, es decir, que en definitiva siempre parte de sí mismo. En lo que me respecta, mi primer material de trabajo siempre soy yo mismo –mi propio reflejo– pero al igual que sucede con Narciso o con Medusa, siempre lo hago en esa búsqueda de querer ir más allá de uno mismo para poder mirar al otro: amigo o enemigo. Y este juego ambiguo, difuso y equivoco entre el uno y el otro, entre el yo y la alteridad –este ser yo mismo materia prima visual de trabajo para poder de esta forma alcanzar a otro–, deriva y es heredero de toda una corriente literaria poderosa que propone partir del conocimiento de sí mismo y de un vivido propio como desafío estético.”

ATO III: MATURIDADE

Ao som de Ludovico Einaudi

AUTOFICÇÃO COMO RECURSO METATEATRAL

“Boa noite. Meu nome é Verônica e eu vou fazer o Nelson, último filho do casal Gladys e Pascoal e diretor deste espetáculo”
(BASKERVILLE; GENTILIN, 2011, p. 2).

Este capítulo está dividido em duas partes: uma teórica e uma analítica, ambas centradas no metateatro. Emprego o termo “metateatro” por ser mais frequente em língua portuguesa¹⁹⁷, enquanto as línguas inglesa e espanhola parecem preferir o termo “metadrama”. Diferencio-os pelo fato do primeiro referir-se a um conjunto de recursos e procedimentos inseridos em qualquer forma dramática desde a antiguidade clássica, enquanto o segundo evoca uma forma dramática, assim definido pelo Dicionário Oxford:

Drama sobre drama, ou qualquer momento de autoconsciência pelo qual uma peça chama a atenção para seu próprio status ficcional como uma pretensão teatral. Normalmente, falas diretas ao público em prólogos, epílogos e induções são metadramáticas na medida em que se referem à peça em si e reconhecem a situação teatral; um efeito semelhante pode ser conseguido em apartes. Em um sentido mais amplo, o uso de uma peça dentro da peça, como em *Hamlet*, permite uma exploração metadramática mais distante da natureza do teatro, que é levado ainda mais longe em peças sobre peças, como em *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Luigi Pirandello [...] (BALDICK, 2008, p. 203)¹⁹⁸.

A partir disso, pretendo relacionar autoficção e metateatro, mostrando que tal relação pode ser efetivada no palco de diferentes maneiras, semelhantes ou totalmente distintas dos efeitos da autoficção na prosa. Assim, a fim de estabelecer o que estou tomando aqui como metateatro, utilizo-me dos seguintes teóricos: Lionel Abel (1968), Manfred Schmeling (1982), Richard Hornby (1986) e Tadeusz Kowzan (2006), em diálogo com outros abordados mais rapidamente, como Robert J. Nelson (1958) e Mary Ann Frese Witt (2013).

¹⁹⁷ Em rápida consulta no Banco de Teses e Dissertações da Capes, foram encontrados dois trabalhos, de 1995 e de 2010, que empregam o termo metadrama na sua descrição, enquanto 31 trabalhos que preferem metateatro.

¹⁹⁸ “Drama about drama, or any moment of self-consciousness by which a play draws attention to its own fictional status as a theatrical pretence. Normally, direct addresses to the audience in prologues, epilogues, and inductions are metadramatic in that they refer to the play itself and acknowledge the theatrical situation; a similar effect may be achieved in asides. In a more extended sense, the use of a play-within-the-play, as in *Hamlet*, allows a further metadramatic exploration of the nature of theatre, which is taken still further in plays about plays, such as Luigi Pirandello’s *Sei personaggi in cerca d'autore* [...]”

Metateatro e sua intensificação na Modernidade

“Estamos num palco, minha querida. Que é um palco?... Pois – está vendo? – é um lugar onde se brinca a sério, onde se fazem peças”
(PIRANDELLO, 2003, p. 358).

Antes mesmo do conceito metateatro ser concebido por Abel (1968)¹⁹⁹, Robert J. Nelson, em 1958, publica *Play within a Play: the dramatis's conception of his art: Shakespeare to Anouilh* [Peça dentro da peça: a concepção dramática de sua arte: Shakespeare a Anouilh], obra na qual o interesse está no diálogo criado entre a realidade e a ilusão em obras anteriores ao Modernismo, como em Lope de Vega, Calderón, Shakespeare e Corneille. O primeiro dramaturgo moderno a fazer uso do recurso teria sido Arthur Schnitzler em *Der Griine Kakadu* (1899), “uma peça que tem lugar na véspera da Revolução Francesa, mas que confunde realidade exterior com um jogo interior na peça” (WITT, 2013, p. 3). O espelhamento entre as realidades e sua explicitação seriam características que, a princípio, parecem ser essenciais a qualquer recurso metateatral.

Interessante o fato de o metateatro ter sido empregado, com esse tom que se manterá nas modernidades, pela primeira vez com Schnitzler, o “Freud da literatura”, autor atento às inovações inauguradas pelo médico austríaco, seu amigo e correspondente. Talvez essa “coincidência” possa soar como argumento, pois percebe-se que o metateatro, no século XX, vai se desdobrar de tantas e diferentes maneiras que só a fragmentação do sólido eu poderia gerar. Termo cunhado por Lionel Abel em 1963, o metateatro pode emergir em uma obra dramática de diferentes formas, a saber: quebra da quarta parede cênica, personagens com consciência dramática no sentido que Abel dá ao termo (como é o caso de *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello), cenários duplos (exemplo temos em *Antígona de Sófocles*, de Brecht, na qual um cenário, principal e metafórico, reflete outro, histórico), reflexões acerca do fazer teatral (seja por meio de recursos intertextuais, seja por meio de inserção de elementos que “deveriam” permanecer escondidos, como objetos de

¹⁹⁹ Além dos estudos de Abel (1968), de Nelson (1958), de Kowzan (1977), de Schmeling (1982) e Hornby (1989), temos ainda como grandes nomes no campo dos estudos metateatrais e metadramático James L. Calderwood (1971), Robert Egan (1975), Sidney Homan (1981) e June Schlueter (1979), todos indicados nas referências bibliográficas ao final desta pesquisa.

contrarregras, por exemplo), discursos metateatrais (de Calderón a Genet, “a vida é teatro”, “a vida é representação”, “a vida é sonho”), personagens que assumem outros papéis etc. Não lhe importando os meios, importa-lhe o fim: “o metateatro transmite de longe o sentido mais forte de que o mundo é uma projeção da consciência humana” (ABEL, 1968, p. 149). Trata-se como um fenômeno contemporâneo, embora suas características existam desde séculos, tanto e de tantas variadas formas, de Shakespeare e o teatro autoconsciente às tentativas contemporâneas que “representam uma aproximação sofisticada e detalhada ao estudo do teatro autorreflexivo” (LARSON, 1992, p. 1013)²⁰⁰.

Para Abel (1968), o metateatro se baseia em dois postulados básicos: *o mundo é um palco* e *a vida é sonho*. Sua afirmação parte da chamada “crise da tragédia”: ela exigiria uma nova configuração dramática, visto ter deixado de fazer sentido quando o indivíduo se torna senhor de si (e do seu destino). Uma vez independente, o sujeito moderno pede personagens com consciência dramática²⁰¹. Se o mundo é um palco, um novo tipo de drama deve abarcar os relativismos da questão. A metapeça é, então, a “forma necessária para a dramatização de personagens que, tendo plena consciência, não podem ser impedidos de participar em sua própria dramatização” (ABEL, 1968, p. 109).

A literatura fez despontar personagens que, conscientes de sua ficcionalidade, acentuam o que não é ficcional em si. Ilusão e realidade se tornam inseparáveis não apenas como objeto real e cópia, ou natureza e imitação, mas enquanto uma infinidade de postulados que colocam em questão exatamente realidade e ilusão, impossibilitando qualquer certeza. Assim, o metateatro, à medida que permite a quebra de ilusão, intensifica-a. Utilizando *O balcão*, de Jean Genet, Abel (1968, p. 111) infere que o dramaturgo restaura o valor poético do figurino para o palco, pois “o fato é que, quando vemos aquelas roupas sendo vestidas, podemos aceitá-las como os trajes necessários para aqueles personagens, enquanto se eles já entrassem inteiramente vestidos, ficaria tudo restrito a um trabalho do diretor e do

²⁰⁰ “[...] representan un acercamiento sofisticado y detallado al estudio del teatro autorreflexivo.”

²⁰¹ June Schlueter discorre sobre a metaficção dos personagens dramáticos do século XX em *Metafictional characters in Modern Drama*, de 1979. Dois anos depois, Georges Forestier publica *Le théâtre dans le sur la scène française du XVIIe siècle*, no qual trata do *jeu dans le jeu* em peças do barroco francês. Forestier se utiliza da teoria genettiana do conceito de metadiegeese para tratar de mais de 40 peças que vão de 1628 a 1694. Uma informação interessante trazida por Forestier é que ele vê em Gil Vicente o primeiro dramaturgo a utilizar o procedimento, seguido de perto de inovações de Brecht e Anouilh no século XX.

figurinista”. Portanto, o recurso que deveria tão-somente quebrar a impressão ilusória, reforça a ilusão em um jogo entre real e ficcional próprio do metateatro.

Sendo a tragédia moderna (WITT, 2013, p. 2), a recurso da peça dentro da peça em Shakespeare ou Calderón não é, por si só, uma resposta estrutural. Para Abel (1968, p. 87), metateatrais são “obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada”.

Com isso, quero dizer que as pessoas que aparecem no palco em tais peças não estão ali apenas porque foram apanhadas pelo dramaturgo em atitudes dramáticas, como se houvessem sido apanhadas assim por uma máquina fotográfica, mas porque elas próprias sabiam que eram dramáticas antes do dramaturgo notá-las. O que as terá dramatizado inicialmente? O mito, a lenda, a literatura do passado, elas próprias. Eles representam para o dramaturgo os efeitos da imaginação poética anteriores ao momento em que ele começa a exercitar a sua própria; mas, por outro lado, ao contrário das figuras da tragédia, elas têm consciência de sua própria teatralidade (ABEL, 1968, p. 88).

O que nos interessa aqui é o papel que o metateatro assume na modernidade, momento no qual ele se faz presente e crucial no processo de modernização do drama (PASCOLATI, 2008), com nova importância, configuração e ressignificação.

Vanguardas como o Surrealismo enfatizam justamente essa necessidade de uma nova estrutura para dar conta de novos conteúdos, o que permite ao teatro, durante as modernidades, alcançar um novo estágio estético. Mary Ann Frese Witt (2013) mostra como Luigi Pirandello (1867-1936), décadas antes de Abel, com o romance *O falecido Mattia Pascoal*, de 1904, se torna não apenas um dos precursores da prática metaficcional nessa nova configuração, mas seu maior idealizador e, sem dúvida, o dramaturgo com mais consciência dramática do século XX. Sua dramaturgia, dividida frequentemente em quatro fases, apresenta diferentes relações entre o dramaturgo e como ele vê o teatro. Na terceira dessas quatro fases, temos o “teatro no teatro”, iniciada em 1921 com o texto *Sei personaggi in cerca d'autore*, obra mais famosa do dramaturgo italiano e parte da trilogia pirandelliana ao lado de *Questa sera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo*²⁰².

A partir do momento em que corrobora para uma reflexão acerca do fazer teatral, o metateatro liga-se à renovação formal do drama, como também acontece com a

²⁰² Geralmente, os dois últimos títulos são traduzidos para a língua portuguesa como *Esta noite se improvisa* e *Cada um a seu modo*, apresentando, porém, variações (*Esta noite improvisamos*, *Esta noite improvisa-se*, *Cada qual a seu modo* etc.).

epicização do texto (SZONDI, 2001). O processo de criação por vezes é exposto. Szondi afirma que as formas dramáticas precisaram se tornar mais *épicas* para dar conta dos novos enunciados que surgiam com a sociedade do fim do século XIX. A ruptura na relação ficção-verdade estaria entre esses novos enunciados.

Em 1963, Lionel Abel lançou o termo “metateatro” fundamentado em “metalinguagem” (= linguagem que fala de si mesma, Louis Hjelmslev, 1957). O termo se aplica a obras dramáticas e/ou espetáculos que contêm uma referência a outros fatos teatrais: citações dramáticas, reflexões sobre a arte do teatro, peça(s) dentro da peça. É o que se poderia chamar de “teatro sobre o teatro”, enquanto o “teatro dentro do teatro” se refere a obras dramáticas e/ou espetáculos que contêm uma peça ou fragmento(s) de peça(s) no interior da peça principal, em outras palavras, diz-se de uma (ou mais) intra-peça(s) na peça moldura. Qualquer obra dramática ou espetáculo que contém uma intra-peça é metateatral, ao passo que a obra de caráter metateatral não contém necessariamente uma peça encaixada (KOWZAN, 2006, p. 12)²⁰³.

Manfred Schmeling, em *Métathéâtre et intertext: aspects du théâtre dans le théâtre* (1982), defende que, independentemente da época e da circunstância em que emerge, o metateatro se caracteriza principalmente por sua vocação crítica, mesmo que essa seja inconsciente ou consequência. Como já dito, o metateatro não é produto da Modernidade. No teatro grego clássico temos exemplos dos mais sofisticados de consciência dramática e discursos metateatrais. Medeia mesmo manipula a arte da representação durante toda sua ação, sendo uma personalidade diferente em cada diálogo, dependendo de como e para quem fala. O problema do *ser* e do *parecer*, essencial nessa nova configuração do metateatro, já é encontrado em *Édipo-Rei*, de Sófocles. A partir dessa característica metateatral da reflexividade da arte, Schmeling (1982) mostra como a função primeira do recurso está ligada à crítica. É o teatro pensando o próprio teatro, o mundo pensando o mundo; uma busca pela significação no vazio da representação. “Essa reflexão teórico-crítica se estende desde o modo como um momento

²⁰³ “En 1963, Lionel Abel a lancé le terme ‘métathéâtre’ calqué sur ‘métalangage’ (= langage parlant du langage lui-même, Louis Hjelmslev, 1957). Il s’applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une référence à d’autres faits théâtraux: citations dramatiques, réflexions sur l’art de théâtre, pièce(s) dans la pièce. C’est ce qu’on peut appeler ‘théâtre sur le théâtre’, tandis que le terme ‘théâtre dans le théâtre’ s’applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une pièce ou le(s) fragment(s) de pièce(s) à l’intérieur de la pièce principale, autrement dit une (ou des) intra-pièce(s) dans la pièce cadre. Tout ouvrage dramatique ou spectacle qui contient une intra-pièce est métathéâtral, tandis que l’ouvrage de caractère métathéâtral ne contient pas systématiquement de pièce intérieure.”

vê o mundo e o representa artisticamente até as relações entre padrões estéticos do passado e do presente (diálogo com a tradição)” (PASCOLATI, 2008a, p. 231).

Daí a necessidade de distinguir aqui, como faz Schmeling (1982), dois tipos de *jeu*/jogo metateatral: o jogo *dentro do jogo* (*jeu dans le jeu*), ou a representação da representação, e o jogo *do jogo* (*jeu du jeu*). O primeiro se refere à ocorrência da *mise en abyme*, “procedimento próprio das peças que contêm, em seu interior, outra peça, instaurando assim dois níveis de representação: o da narrativa de primeiro nível e o da narrativa do segundo nível” (PASCOLATI, 2008a, p. 232). Tal recurso pode apresentar uma divisão visível e/ou anunciada da nova representação, como acontece em *Sonho de uma noite de verão* e *Hamlet*, de William Shakespeare; ou de uma forma mais ambígua, na qual é visível a nova representação, mas a transição de uma para outra é nevoada: em *Tebas Land*, por exemplo, o limite entre uma representação e outra é totalmente disfarçado pela quebra temporal, o espaço permanece o mesmo nos dois (ou três? ou quatro?) níveis de representação. A questão é: qual a representação “principal” ali? Em *Sonho de uma noite de verão* conseguimos facilmente identificar que uma peça está incluída em outra. Em *Tebas Land*, não há como afirmar qual peça está incluída em qual, pois uma não está incluída na outra, mas sim encaixada em um movimento circular no qual uma *torna-se* a outra. Ou seja, o procedimento de encaixe está ali presente de forma estrutural.

Essas formas, chamadas por Schmeling de “completas”, “provocam reflexões estéticas acerca do fenômeno teatral, promovem a ruptura da ilusão dramática, discutem as relações da representação artística com o real e geram o efeito de distanciamento crítico” (PASCOLATI, 2008b, p. 514).

Além disso, a *mise en abyme* também se configura no desdobramento de personagens, como acontece com o personagem S, e no desdobramento do ator, que representa dois ou mais personagens, como também acontece em *Tebas Land*, em *BR-Trans* e em *Luís Antônio-Gabriela*.

Para Schmeling (1982, p. 8), a segunda categoria, o *jeu du jeu*, seria a forma ideal de metateatro, pois é “uma repetição de uma forma artística por si só”:

[...] pode-se dizer que o teatro no teatro em sua forma ideal é um elemento intercalado em um drama, que dispõe de seu espaço cênico próprio e de sua própria cronologia — de modo que se estabelece uma simultaneidade

espacial e temporal da esfera cênica e dramatúrgica (SCHMELING, 1982, p. 7-8)²⁰⁴.

Sendo mais discreta, sofisticada e refinada, trata-se de qualquer reflexão acerca do fazer teatral no interior da peça, geralmente explorada por meio de considerações incluídas na fala de algum personagem, “mas que aparecem frequentemente de forma independente daquelas e não constituem um teatro dentro do teatro propriamente dito” (SCHMELING, 1982, p. 12)²⁰⁵, embora ambas formas estejam interligadas. Alguns exemplos são recursos como prólogos e epílogos, discursos dirigidos diretamente ao público ou ocorrências de aparte e a presença do coro ou de um personagem que desempenhe função semelhante à de um diretor ou dramaturgo, como é o caso de S, de *Tebas Land*, e de Nelson, de *Luís Antônio-Gabriela*²⁰⁶.

São também discursos metateatrais que colocam em xeque a realidade da cena, sua veracidade, o teatro enquanto máquina, universo e linguagem. Exemplo muito significativo neste *corpus* é *Tebas Land*, cuja trama se constrói a partir do discurso metateatral, como quando S e Martín discutem sobre a natureza do personagem protagonista, sobre o uso da verdade na ficção e na formação do personagem, ou, de forma ainda mais refinada, quando discutem a autenticidade dos óculos de sol Ray-ban, do par de tênis Nike e do relógio Cassio.

Trago com frequência a lembrança de *Tebas Land* por perceber que, ali, metateatro e autoficção acontecem de uma forma diferente do que acontece nos outros textos/espetáculos. Enquanto em *Conversas com meu pai*, *Luís Antônio-Gabriela* e *BR-Trans* a autoficção colabora na geração do metateatro, em *Tebas Land* o metateatro é o primeiro foco, sendo a inclusão de S como personagem-dramaturgo e sua discussão autoficcional um

²⁰⁴ “[...] on peut dire que le théâtre dans le théâtre dans sa forme idéale est un élément intercalé dans un drame, qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre chronologie — de telle façon qu’il s’établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique.”

²⁰⁵ “mais qui apparaissent souvent indépendamment de celles-ci et ne constituent pas un théâtre dans le théâtre proprement dit.”

²⁰⁶ Vale lembrar que “tais peças podem conter interlúdios, coros, canções, danças, shows mudos, e assim por diante, que não são realmente parte do jogo exterior” (HORNBY, 1986, p. 33). Prólogos, epílogos, coros e narradores são inseridos no teatro também por convenção, e não para quebrar com o ritmo de uma representação ou tampouco instaurar uma nova e independente representação. Para o autor, esse uso criterioso e metateatral do recurso só foi possível a partir do Renascimento; a tragédia grega, assim como a comédia, e o teatro medieval utilizaram tais recursos com pouco ou nenhum intento metateatral.

estopim a mais para o motor metateatral, a serviço dele. Em outras palavras, a autoficção em *Tebas Land* não é confessional, mas utilizada como ferramenta *do* metateatro e *para* ele.

Schmeling, intentando estabelecer uma morfologia do metateatro, chama essas formas do *jeu du jeu* de formas periféricas (em contraposição às “formas completas” de *mise en abyme*)²⁰⁷. Elas abririam as possibilidades de peças metateatrais e de visões críticas sobre elas, visto que teria a *mise in abyme* como principal e única forma metateatral, mas que tomaria como tal qualquer obra dramática que apresentasse como tema o teatro ou o ato de representar.

[A] multiplicação teatral não é mais realizada por um ator que decide desempenhar um novo papel dentro da peça, mas o papel, a ficcionalidade, o jogo também se tornam temas de reflexão para além do *aqui e agora* da situação teatral concreta. Dito de outra forma, a reflexão ultrapassa o círculo fechado de comunicação entre as diferentes camadas do jogo no interior da peça (por exemplo, entre um espectador fictício e o jogo [representação] no segundo, terceiro etc. graus) para tematizar a ideia da peça e do papel em geral (SCHMELING, 1982, p. 39)²⁰⁸.

Schmeling tem o mérito de relacionar o metateatro com a intertextualidade, ou ainda, mostra como a intertextualidade funciona como recurso metateatral: uma peça intertextual se refere a ela mesma, a uma dramaturgia, e coloca-se como um jogo dentro do jogo, revelando um processo de costura e de pensamento crítico na produção. Mostrando que a metateatralidade estava presente já na antiguidade com os prólogos, epílogos e refrãos, Schmeling afirma que foi uma invenção barroca os atores que interpretavam atores. A diferença entre o *jeu dans le jeu* barroco e o moderno está no fato de que, no primeiro, a peça interna era autônoma, enquanto que, no segundo momento, os limites entre as representações são instáveis e deslizantes, encaminhando um jogo para outro (WITT, 2013, p. 4).

Schmeling (1982, p. 60) aponta como o conflito do homem com sua realidade, isto é, o problema do *ser* e do *parecer*, sempre está presente em textos dramáticos

²⁰⁷ “Periférico aqui não deve ser compreendido como menor ou inferior; simplesmente são recursos disseminados pelo texto dramático, sem configurar exatamente uma interferência estrutural” (PASCOLATI, 2008, p. 515).

²⁰⁸ “[La] multiplication théâtrale n'est plus réalisée par un acteur qui décide de jouer un nouveau rôle à l'intérieur de la pièce, mais le rôle, la fictionalité, le jeu deviennent aussi sujet à réflexion au-delà du hic et nunc de la situation théâtrale concrète. Autrement dit: la réflexion dépasse le cercle fermé d'une communication entre les différents couches du jeu à l'intérieur de la pièce (par exemple entre un spectateur fictif et le jeu au deuxième, troisième etc. degré), pour thématiser l'idée de la pièce et du rôle en général.”

de diferentes formas, pois enfatiza o embate do indivíduo com a sua própria identidade. É desejo e desafio do homem se situar nesse jogo e não jogo, arte e vida. Uma dicotomia que Hornby (1986) utiliza para introduzir seu estudo sobre a ferramenta: o homem é marcado pela imagem da bifurcação, que se torna problemática quando impõe uma polarização. Pensar tais polaridades é importante para não pensarmos em um lado sem o colocar em relação com seu oposto. Dito de outra forma, não podemos definir guerra sem paz, nem masculino sem feminino. Tensionar, portanto, o realismo do teatro e sua relação com o real é tocar também no que é teatro enquanto organismo vivo. Baseado nessa dicotomia realista e na visão dos estruturalistas, Hornby propõe os seguintes axiomas para relacionar o drama com a realidade:

- 1) O jogo não reflete a vida; em vez disso, reflete-se.
- 2) Ao mesmo tempo, ele se refere a outras peças como em um sistema.
- 3) Esse sistema, por sua vez, cruza-se com outros sistemas literários, performances não literárias, outras formas de arte (altas e baixas) e da cultura em geral. Cultura, como centro do drama, vou me referir como “Complexo de Drama/Cultura”.
- 4) Por meio do Complexo Drama/Cultura, no lugar de uma peça individual, nós interpretamos a vida (HORNBY, 1986, p. 17)²⁰⁹.

Percebe-se facilmente que Hornby é bastante influenciado pelo estruturalismo e pelo neo-estruturalismo. O crítico deixa claro que o metateatro reflete não a vida, como queria Abel, mas a própria realidade do teatro enquanto atividade humana — daí o emprego do termo *metadramatic/metadrama* e não de *metatheatre*, como Abel. Assim, o teatro, ou qualquer obra de arte, reflete o mundo, o universo, a vida coletiva, e nunca uma realidade específica, isto é, uma existência singular. Hornby enfatiza isso pelo fato, já mostrado, de sua preocupação metateatral nascer do paradigma realista. “Drama”, escreve ele (1986, p. 20), “não importa o quanto possa parecer refletir a vida, está sempre refletindo-a por meio do sistema cultural em que funciona”²¹⁰. O jogo, como já o queria a nova crítica norte-americana, é descrito como “autotético”: “ele reflete não uma realidade

²⁰⁹ “1. A play does not reflect life; instead, it reflects itself. 2. At the same time, it relates to other play as a system. 3. This system, in turn, intersects with other systems of literature, nonliterary performance, other art forms (both high and low), and culture generally. Culture, as it centers on drama in this way, I shall refer to as the ‘drama/culture complex’. 4. It is through the drama/culture complex, rather than through individual play, that we interpret life.”

²¹⁰ “Drama, no matter how much it may seem to reflect life directly, is always reflecting it through the cultural system in which it functions.”

externa (pelo menos não diretamente), mas em vez disso reflete dentro, espelha-se” (HORNBY, 1986, p. 20)²¹¹.

A própria metáfora do espelho é tomada, não apenas por Hornby e sua leitura da realidade realista da cena, mas por praticamente todos os nomes envolvidos no metateatro. Basta lembrar o próprio princípio do metateatro: se o palco encena a vida, a vida é um palco. A própria dramaturgia contemporânea se esforça, gradativamente, em englobar essa imagem de espelho: “personagens refletem outros personagens, cenas refletem outras cenas, imagens verbais parecem refletir outras imagens verbais e assim por diante, gerando os motivos que mantêm a peça íntegra” (HORNBY, 1986, p. 20)²¹².

A metáfora do espelho também é evocada no título de Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir: métathéâtre de l’Antiquité au XXIème siècle*. A especularidade seria a principal característica do metateatro²¹³. Embora amplie o terreno da metateatralidade, Kowzan concorda que o teatro europeu foi privilegiado nos séculos XVII e XX, pois foram períodos que permitiram o alvorecer de uma nova estrutura do Drama: como em Puchner, se vê aqui um equilíbrio ontológico na cena teatral, entre o ser e o não ser do personagem. Uma vez que o personagem tenta sair de um nível ontológico para outro, ocorre um desequilíbrio de um ambiente até então “seguro”: desloca-se o signo da teatralidade para a realidade, desdobrando o personagem e os níveis de referencialidade e ficcionalidade do texto. Ou seja, ocorre o movimento metateatral.

Já em estudo mais recente, Witt (2013, p. 14) afirma que o teatro foi, por muito tempo, empurrado para uma posição passiva, principalmente no que diz respeito ao espectador. O metateatro seria um recurso contra essa postura, servindo de veículo para a justificação do teatro ao solicitar do espectador uma resposta crítica mais explícita. Em vez de representar mimeticamente o mundo “real”, o metateatro põe em questão a aceitação de noções daquela realidade, salientando, por sua vez, a teatralidade do mundo (WITT, 2013, p. 13). Suspeitando da realidade do teatro, suspeita-se da teatralidade da vida.

²¹¹ “[...] it reflects no external reality (at least not directly), but instead reflects inward, mirroring itself.”

²¹² “[...] characters reflect other characters, scenes reflect other scenes, verbal images reflect other verbal images, and so on, generating the motifs that hold the play together.”

²¹³ Puchner (2010), em *The Drama of Ideas – Platonic Provocations in Theater and Philosophy* [O drama das ideias: provocações platônicas em teatro e filosofia], desenvolve uma interessante teoria na qual o “mito da caverna” platônico seria o protótipo de metateatro na história da cultura ocidental.

Mas vejam: o problema central do metateatro é a tensão entre duas categorias: *ser* e *parecer*. Eis, portanto, o centro do que faz o teatro alcançar diferentes níveis estéticos, teóricos e sociais: sua natureza híbrida, presente, diante do público. Se a aproximação entre ser e parecer na busca de uma cena ilusionista propiciava um mergulho na ficção, seu afastamento, como na comédia, propiciou outros efeitos. No metateatro, assim como na autoficção, não há nem aproximação nem afastamento entre ser e parecer, mas uma distorção da relação entre eles. Impõem-se a dúvida, o ambíguo, o híbrido. Não há certezas, há espelhamentos, não há afirmações, senão as ficcionais, mas também não há negações. “O ator”, escreveu Camus (2013, p. 82), “reina no perecível”.

Zonas crepusculares: o jogo duplo da autoficção e do (meta)teatro

“— Vamos embora, Ricardo, chega.
— Ali, Raquel, olha um pouco para esta tarde! Deprimente
por quê? Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem
na luz da manhã nem na sombra da noite, está no
crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambiguidade”
(TELLES, 1999, p. 123).

Podemos dizer que o centro da autoficção é o *jogo*. Joga-se com a ficção da mesma forma com que se joga com a verdade. É proposto um novo jogo *ao* leitor e *com ele*: um jogo que sempre se renova, o que inclui, dentre as tantas “objetividades” e características da autoficção, esta: trata-se de um (sub)gênero lúdico e crítico, uma escrita performativa, uma teatralização de si mesmo no espaço ficcional.

Na prosa autoficcional, temos um movimento poético muito singular que propõe, dentre outros efeitos, uma espécie de retorno ao momento exato da escrita ou da experiência que a motivou, contemplando o escritor diante do papel e da ação. O momento da criação e sua presentificação. A gênese de um personagem. Parte dessa imagem da autoficção, como já foi dito, foi influenciada pela Psicanálise: o relato de algo traumático é parte do processo de cura e autoanálise, aspecto explorado, por exemplo, pelo biodrama. Uma outra parte objetiva a linguagem: trabalha no limite entre ficção e verdade, entre o *isto* e *aquilo*, distorcendo os conceitos, invertendo a linguagem a partir de suas afirmações.

Além disso, existe na autoficção a busca pela contaminação do outro, estabelecida na relação produtor/receptor. No teatro, tal relação é estabelecida mediante o olhar: em um lado, aquele que, como gato derridiano, olha e ignora ser olhado, embora saiba que está sendo; no outro, aquele que olha sabendo que olha, mas que ignora ser também objeto de observação. Entretanto, como em uma partilha, quem é quem? Quem é o objeto: quem executa ou quem se percebe no outro, na execução da cena?

A autoficção no teatro, portanto, reforça esse efeito bilateral que temos na autoficção em prosa: o *estar-presente* do palco e do público potencializa os efeitos poéticos e estéticos da autoficção, seja vista como sessão de autoanálise e confissão, seja como

transgressão da linguagem e de pressupostos teóricos. É nesse ponto que encontramos a intersecção entre metateatro e autoficção.

Lembrando que entendo também como dois os “movimentos” de prática autoficcional — um primeiro subjetivo, talvez presente desde sempre na literatura, e um objetivo, crítico, pensado, que emprega o pronome *eu* não apenas para ficcionalizar-se, mas como proposta crítica que questiona os limites da ficção —, podemos compreender como dois também os movimentos metateatrais presentes na autoficção cênica: um subjetivo, que questiona a veracidade dos fatos apresentados por existir entre as duas partes a busca por uma empatia do outro, e não piedade, como na tragédia; e um objetivo, que intensifica o desdobramento metateatral do personagem por apresentar o nome do dramaturgo.

A fim de organizar meu pensamento e a última parte da discussão nesta pesquisa, utilizarei a classificação de Hornby (1986, p. 32) das práticas metateatrais, sendo, pois, cinco os tipos elencados pelo autor (além de um último tipo que estará presente em todos os outros): “1. O jogo dentro do jogo. 2. A cerimônia dentro da peça. 3. Papel desempenhado dentro do papel. 4. Referência literária e real. 5. Autorreferência”²¹⁴. Essa classificação de Hornby amplia a classificação em dois grupos feita por Schmeling (as formas completas e as periféricas). Entretanto, mesmo a classificação proposta por Hornby será insuficiente, e recorrei com frequência a Schmeling, visto que mesmo dentro de cada tipo dos elencados por Hornby, podemos distinguir as formas completa e periférica.

À primeira vista, a autoficção cênica seria metateatral em relação a eles por alguns motivos. Primeiro, a autoficção, como já disse, propõe um jogo. Grosso modo, o jogo autoficcional inserido na peça seria um nível dentre os vários níveis possíveis de *jeu dans le jeu*. No espetáculo *BR-Trans*, por exemplo, temos o ator Silvero Pereira encenando/contando histórias variadas de travestis e transexuais. No meio dessas histórias, temos a história dele, Silvero, homossexual que criou a personagem Gisele Almodóvar. Gisele é, pois, uma personagem autoficcional: ela conta sua história, com nasceu, de onde vem seu nome etc. Depois, ele incorpora depoimentos e histórias de outras personagens à dela, criando um mosaico que retrata as figuras do travesti e do transexual no Brasil atual. O que se propõe ali

²¹⁴ “1. The play within the play. 2. The ceremony within the play. 3. Role playing within the role. 4. Literary and real-life reference. 5. Self reference.”

não é apenas o metateatro que existe no monólogo, mas um outro tipo de discurso crítico que aguça o espectador a descobrir, no meio de tantas histórias, a história de Gisele Almodóvar e, consequentemente, de Silvero Pereira. Um jogo de desnudamento/ocultamento é incorporado no jogo cênico.

Segundo, o discurso autoficcional na cena exige a quebra da quarta parede, seja porque o personagem fale diretamente com a plateia, aproximando seus níveis discursivos, seja porque o espectador reconheça nela uma referência extraficcional, ou seja, não uma referência literária ou referencial, mas um ponto da estrutura teatral que permite uma identificação do espectador com o personagem fora do universo ficcional, seja ele falso ou autêntico. Uma vez não percebido, o discurso soaria integralmente como ficcional e, em certos casos, anularia completamente o recurso autoficcional.

Hornby (1986) propõe, como já dito, um sexto tipo, “drama e percepção”, mais amplo e sutil que os demais, como se verá. Irei tratar de cada um desses tipos rapidamente antes de prender-me ao que mais nos interessa aqui.

Jogo dentro do jogo

São duas as formas de se perceber o jogo dentro do jogo no espetáculo teatral: um tipo “encaixado”, cujo jogo interno é secundário e separado (nitidamente) do jogo ou da ação principal; e um tipo “emoldurado”, com um jogo interno primário que se relaciona a outros por enquadramentos. Por exemplo, *Hamlet* é uma peça com outra peça inserida no decorrer da ação dramática principal. Essa peça inserida espelha a ação principal tematicamente – aliás, essa é a grande astúcia do príncipe Hamlet. Dito de outra forma, essas são “peças nas quais outras se encaixam, caracterizando a autêntica *mise en abyme*” (PASCOLATI, 2008b, p. 514).

Aqui não há coincidência entre os personagens, ou seja, os personagens que encenam a peça encaixada não são os mesmos que encenam a ação principal. “Um exemplo de peça em que os atores são os mesmos representando personagens da peça moldura e da peça encaixada é *A decisão*, de Bertolt Brecht, na qual emissários do partido comunista têm de representar os motivos que os levaram a eliminar um companheiro” (PASCOLATI, 2008b, p. 514).

Ainda nas formas completas, Schmeling (1982, p. 10) aponta uma terceira possibilidade, que aqui servirá para a compreensão de um metateatro mais dinâmico, ambíguo e sofisticado: “peças com protagonistas total ou parcialmente idênticos para os dois níveis teatrais; mas esta terceira categoria difere do anterior na medida em que um deslizamento permanente ocorre de um nível para outro”²¹⁵, possibilitando que as intrigas se entrelacem. Esse terceiro tipo representa o *théâtre dans le théâtre* em sua potência máxima, pois garante uma forma reflexiva de teatro no teatro, a ruptura brusca da ilusão, o efeito de distanciamento crítico-estético e, por fim – e isso me parece essencial aqui –, uma reflexão sobre o fenômeno teatral e suas relações com o real (SCHMELING, 1982, p. 11).

A dramaturgia autoficcional de Sergio Blanco se constrói inteira sobre esse artifício metateatral. Em *Tebas Land* temos os dois atores e três personagens no palco que se desdobram em três momentos espaço-temporais: o ensaio com S e Fede, a prisão com S e Martín e a representação de *Tebas Land* em si, que incorpora ambigualmente os dois momentos anteriores. Essa ambiguidade aqui é reforçada por ser o mesmo ator representando Fede e Martín, promovendo não apenas uma quebra de tempo e espaço, mas também uma fissura da figura do ator, que se desdobra em dois personagens simultaneamente. Assim, temos uma dramaturgia na qual ocorre o deslizamento constante entre os níveis, embaralhando as certezas quanto à enunciação assim como quanto à referencialidade dos signos.

Em *La ira de Narciso* acontece o mesmo: ao incluir-se como personagem, junto de Gabriel Calderón (ator e amigo de Blanco), o dramaturgo brinca com a relação ser/parecer, movendo-se, enquanto personagem, entre os níveis de referencialidade e ficcionalidade. O mesmo mecanismo de complicação de *Tebas* se apresenta em *La ira*: um único ator – na primeira montagem dirigida por Sergio Blanco é o próprio Gabriel Calderón – se desdobra nos dois personagens: Sergio e o próprio Calderón.

Temos, ainda, um outro tipo de metateatro já apontado por Abel (1968) e tido por Schmeling (1982) como um exemplo de forma periférica de metateatro, isto é, o posicionamento, qual dramaturgo ou diretor, de um personagem, chamado por Schmeling de

²¹⁵ “[...] des pièces avec des protagonistes entièrement ou partiellement identiques aux deux niveaux théâtraux; mais cette troisième catégorie diffère de la précédente en ceci qu’il se produit un glissement permanent d’un niveau à l’autre.”

meneur du jeu. Aqui não existe a necessidade de uma peça por encaixe; os personagens representam papéis, para si e para os demais, que são convenientes a necessidades e interesses pessoais e sociais, manipulando as ações de outros personagens, movimentando pequenas encenações no âmbito da ação dramática.

Nos modernismos entramos em um campo mais amplo do recurso da peça dentro da peça: vários núcleos que mantêm relação com uma ideia central, como os vários quadros de *BR-Trans*. No teatro contemporâneo, cada vez mais se torna fluída a fronteira entre os jogos, impossibilitando qualquer definição de primário e secundário.

Em Luigi Pirandello, por outro lado, existe a preocupação não na “função do artista no teatro, mas sim com o próprio teatro, e a ilusão em geral”²¹⁶. Enquanto a grande crítica a Pirandello seja a ausência em seus textos de uma distinção entre ilusão e realidade, hoje percebe-se nisso exatamente a inversão da poética dramatúrgica de Pirandello: ele não pretende separar a realidade da ilusão teatral, senão mostrar como as duas realidades se entrelaçam. Seu objetivo é mostrar, não apenas na sua dramaturgia, mas também na sua ficção em prosa, que o homem é um conjunto de eus, uma multiplicidade de máscaras assumidas e vividas ao longo do drama doloroso de cada um. Daí o entrelaçamento entre vida e ficção e a confusão ambígua entre referencial e verdadeiro. A crítica, que serve talvez aos sucessores influenciados pelo metateatro de Pirandello e dos expressionistas, ignora que Pirandello “sempre forneceu camadas claras e distintas de peças dentro de suas peças”²¹⁷. Mas

[...] a coisa significativa sobre as peças de Pirandello é que o verdadeiro valor dado às diferentes camadas é submetido a revisão drástica à medida que a peça progride. Embora nos anos vinte (e muitas vezes até hoje) Pirandello foi frequentemente considerado um dramaturgo *freak*, interessante, mas isolado e único, não havia de fato nada de novo sobre a peça dentro da peça, nem em usar o dispositivo para uma exploração da natureza da realidade (HORNBY, 1986, p. 43)²¹⁸.

Não se consegue ler Sergio Blanco, em especial as peças que analisei anteriormente, sem ter em vista a dramaturgia pirandelliana. Ambos constroem uma rede

²¹⁶ “[...] Pirandello was concerned not so much with the function of the theatre artista, but rather with the theatre itself, and illusion generally [...].”

²¹⁷ “[...] always provided clear, distinct layers of plays within his plays.”

²¹⁸ “[...] the significant thing about Pirandello’s plays is that the truth value given to the different layers is subjected to drastic revision as the play progresses. Although in the twenties (and often ever today) Pirandello was often considered to be a freak playwright, interesting but isolated and unique, there was in fact nothing new about the play within the play, nor in using the device for an exploration of the nature of reality.”

teatral a partir da sua tessitura com a vida real, incorporando uma espécie de terceira realidade que se apresenta cíclica. A verdade que constrói a ficção constrói também a vida e a obra simultaneamente, fornecendo material tanto para a dúvida como para a certeza da partilha. Esse último aspecto, em especial, observamos em *Conversas com meu pai*, pois o caráter do *work in process* possibilita a construção de uma obra na medida em que se constrói a identidade do sujeito em questão. A obra aberta, portanto, é a forma encontrada por Janaina Leite para dizer a sua verdade, igualmente aberta para interpretações diversas.

Nesse ponto, encontramos o metateatro enquanto ferramenta que explora a própria natureza da realidade. Tal recurso metateatral só é possível, como a autoficção, no século XX. Em outras palavras, mesmo que seja um recurso presente desde sempre na criação artística (literária e dramática, em especial aqui), metateatro e autoficção, a partir das três primeiras décadas do século XX, assumem uma nova proposta ao analisar a realidade e seus desdobramentos. Para Hornby (1986, p. 43):

Em *Seis personagens*, por exemplo, é impossível dizer se o jogo interno ou externo é o principal. O ensaio que começa a peça exterior pode ser visto como uma indução, enquadrando a peça interna, “real”, mas os seis personagens na peça interna primeiro se intrometem no ensaio e levantam as questões filosóficas (não discutidas no jogo interno) que se tornam o foco principal global, convertendo assim a peça interna em um tipo de inserção, uma demonstração²¹⁹.

O efeito alcançado pelo recurso da peça dentro da peça que quero reforçar aqui é justamente esse: seu caráter duplo e ambíguo de ser reflexivo e expressivo, pois ao mesmo tempo que discorre sobre a natureza do teatro também atinge a sociedade por meio do seu cinismo em relação à vida:

Quando a visão predominante é que o mundo é de alguma maneira ilusório ou falso, então o jogo dentro do jogo torna-se uma metáfora para a própria vida. O fato de que o jogo interno é uma ilusão óbvia (já que vemos outros personagens observando), lembra-nos que a peça a que estamos assistindo é também uma ilusão, apesar de sua vivacidade e emoção; por extensão, o mundo em que vivemos, que também parece ser tão vívido, é no final uma farsa. Nós assistimos a uma peça, dentro da qual há outra peça — finalmente, tudo é uma peça. Em

²¹⁹ “What was truly original and striking about Pirandello was that he was the first playwright to amalgamate the framed and inset type of play within the play. In *Six Characters*, for example, it is impossible to say whether the inner or the outer play is the main one. The rehearsal that starts the outer play can be seen as an induction, framing the inner, “real” play, but the six characters in the inner play first intrude on the rehearsal and raise the philosophical issues (not discussed in the inner play) that become the overall principal focus, thus making the inner play into an inset type, a demonstration.”

outras palavras, o jogo dentro do jogo é projetado para a vida e se torna um meio de medi-la (HORNBY, 1986, p. 45)²²⁰.

Assim, hoje é perceptível a alteração do *modus operandi* dos recursos que envolvem o jogo dentro do jogo e diferentes efeitos desejados pelo dramaturgo são alcançados na representação. A partir disso, penso que podemos reconhecer uma interessante efeito do metateatro: a sugestão dos dramaturgos de que a vida é uma ilusão em contraste com algo mais verdadeiro ou maior, em todas as épocas, mostrando que “a vida pode ser ruim, de moro que pode ser melhor morrer, mas é tudo muito real” (HORNBY, 1986, 46)²²¹. Experimentar desse real pode ser compensador.

Igualmente se multiplicaram no século XX as fronteiras dos jogos envolvidos na ação. São fronteiras não fixas, tampouco exatas, turvas, por vezes inexistentes, confusas e obscuras, como a *Tebas Land* de cada um. O mundo, o *nosso* mundo, continua sendo visto como ilusão, mas hoje, muitas vezes, não possui o enquadramento de antes. A busca por uma realidade “verdadeira” se repaginou a fim de dar conta de uma realidade que, já se sabia, era irreal e ilusória. “Os diretores”, escreve Hornby (1986, p. 47), e incluo em sua fala os dramaturgos e cenógrafos, “gostam de confundir o público em relação ao ponto no qual a peça começa e termina, no qual o espaço de performance começa e termina, se as peças inseridas devem ser parte do desempenho ou não, se os elementos interpolados são acidentais ou planejados”²²².

A autoficção se apresenta como caminho frutífero na cena teatral, pois reforça pressupostos que a autoficção em prosa apenas idealiza, entre eles o de colocar em questão a realidade e sua representação, o espaço ocupado por aquele eu no mundo. A partir do momento em que o ator/personagem diz “eu”, e esse pronome concorda com o dramaturgo (sujeito real), quebra-se a certeza na ficção e instaura-se na cena a certeza da

²²⁰ “Whenever the play within the play is used, it is both reflective and expressive of its society's deep cynicism about life. When the prevalent view is that the world is in some way illusory or false, then the play within the play becomes a metaphor for life itself. The fact that the inner play is an obvious illusion (since we see other characters watching it), reminds us that the play we are watching is also an illusion, despite its vividness and excitement; by extension, the world in which we live, which also seems to be so vivid, is in the end a sham. We watch a play, within which there is another play — ultimately, all is a play. In other words, the play within the play is projected onto life itself, and becomes a means for gauging it.”

²²¹ “Life may be bad, so that one may even be better off dead, but it is all too real.”

²²² “Directors delight in confusing the audience as to where the play begins and ends, where the performance space begins and ends, whether inset pieces are supposed to be part of the performance or not, whether interpolated elements are accidental or planned.”

teatralização da vida. Entretanto, a autoficção, como toda manifestação artística, deseja (também) atingir o outro, aquele que lê, que assiste. A partir, então, da teatralização do outro, instaura-se um espírito atento no espectador que começa a perceber os movimentos cênicos inseridos na ação. O espectador do século XXI, de certa forma mais crítico em relação ao metateatro, busca pontos na cena em que o real e o ficcional se encontram, quebrando as fronteiras entre um e outro. Quando S diz o prólogo inicial de *Tebas Land*, ou quando os atores se apresentam no começo de *Luís Antônio-Gabriela*, não apenas a quarta parede é destruída e se evidencia a consciência dos personagens, mas revela-se a própria natureza da coisa: é um espetáculo, e o fato de se buscar tão rapidamente a quebra da ilusão evidencia o fato de que, embora apresente fatos e nomes reais, trata-se de uma realidade teatralizada, sem moldura, sem quadros, como a vida corrente.

A cerimônia dentro da peça²²³

Hornby (1986, p. 49) afirma que, “[c]omo a peça dentro da peça, a cerimônia dentro da peça envolve um desempenho formal de algum tipo que está definido fora da ação envolvente”²²⁴.

O rito, um dos elementos ligados à origem da tragédia e da poesia, foi pouco a pouco se distanciando do teatro, a ponto de praticamente anulá-la no teatro clássico e nos dramas burguês e romântico. No rito há, sabemos, o risco, e essa é uma característica interessante e autoteatral, pois na medida em que um *performancer* se aproxima do risco, ele se afasta do personagem que representa e adentra no território do real, do físico, do não mimético, embora mantenha algum grau de mimetismo. É esse mesmo risco que permite à representação cerimonial enfatizar o caráter de irrepetível, embora a cerimônia não seja casual: ela deve ser realizada sempre da mesma maneira, como um roteiro. Entretanto, o significado de cada gesto ou palavra dentro da cerimônia possui um forte significado em si desde tempos

²²³ Devido à ausência de cerimônias completas nas peças que compõem o *corpus* desta tese, passarei rapidamente sobre esse tipo de metateatro, o que será nítido ao comparar este subtítulo com os outros.

²²⁴ “Like the play within the play, the ceremony within the play involves a formal performance of some kind that is set off from the surrounding action.”

primitivos. Assim, “[u]m acontecimento breve e transitório é tornado eterno por suas conexões com a cultura circundante” (HORNBY, 1986, p. 54)²²⁵.

Na peça *Festa de separação*, trabalho autoficcional de Janaina Leite, de 2009, junto do ex-marido, promove-se uma exaltação do fim que resulta em uma exaltação do próprio mito fundador do amor. Algo pessoal toca a dor conhecida de todos, imaginada e temida. Um funeral festivo de gente viva. Em *Yo no soy bonita*, Angélica Liddell avança no limite do performático ao ferir seu corpo como em sacrifício poético, mergulhando a mão em leite fervente ou cortando as pernas com uma navalha. Aqui, em especial, há uma paródia da celebração litúrgica, com o sangue que escorre pelas pernas de Liddell, tomado também como metáfora da menstruação, e o pão utilizado para secá-lo e que depois é comido pela atriz.

Estamos diante do vazio, e o gesto solene diz mais que qualquer discurso.

Papel desempenhado dentro do papel

Assim como a cerimônia e a peça dentro da peça, o papel desempenhado dentro de um outro papel é perceptível no teatro desde a Antiguidade das mais diferentes formas. Importante ressaltar que não se trata de exemplos como *Luís Antônio-Gabriela*, isto é, atores que representam mais de um personagem, sem configurar um papel dentro de outro ou um desdobramento de uma mesma identidade em outro tipo de representação. O caso da peça de Baskerville é, ainda, diferente da duplicação em *Tebas Land*: ali, Martín e Fede deslizam um para o outro de forma mais líquida a fim de atingir a representação dramática. Os casos metateatrais são desdobramentos nos quais a consciência de uma mesma personagem é dividida, revelando o paradoxo ser e parecer de dentro pra fora.

Entre outras coisas, representar papéis dentro do papel é um excelente meio para delinear o caráter, mostrando não só quem é o personagem, mas o que ele quer ser. Quando um dramaturgo descreve um personagem que está desempenhando um papel, muitas vezes há a sugestão de que, ironicamente, o papel está mais próximo do verdadeiro eu do personagem do que sua personalidade “real” cotidiana (HORNBY, 1986, p. 64)²²⁶.

²²⁵ “A brief, transitory event is rendered eternal through its connections with the surrounding culture.”

²²⁶ “Among other things, role playing within the role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be. When a playwright depicts a character who is himself playing a role, there is often the suggestion that, ironically, the role is closer to the character's true self than his everyday, ‘real’ personality.”

Aqui esse recurso metateatral se encontra, também, com a autoficção no sentido de ambos serem intensificados no espaço teatral. O estranhamento que o desdobramento de um personagem causa na cena, devido à relação palco e público, multiplica os níveis de referencialidade, possibilitando um terceiro nível: “um personagem está desempenhando um papel, mas o próprio personagem está sendo interpretado por um ator” (HORNBY, 1986, p. 68)²²⁷.

Surpreendente aqui a antecipação de características da identidade humana que o teatro faz e que seriam discutidas pela Psicanálise a partir do século XIX, pois, “[a]ssim como a utilização de uma peça dentro da peça levanta questões existenciais, também o uso de um papel dentro do papel levanta questões sobre a identidade humana” (HORNBY, 1986, p. 68)²²⁸. Carente de limites e de representação, o consciente estaria, primitivamente, ligado à teatralização de si, o que seria evidenciado enquanto efeito deste recurso.

O bebê é originalmente sem papel, porque ele não distingue o eu do outro. Na teoria de Freud, o bebê aprende esta distinção no peito, um “outro” que está às vezes lá e às vezes não, fornecendo ora prazer e ora reprimindo-o. Assim, a criança desenvolve um sentido de fronteira entre si e o resto do mundo. Este “limite do ego” é redefinido em vários estágios da vida. O teatro existe como um dispositivo que nos permite redefini-lo, ensinando-nos a desempenhar papéis e, igualmente importante, como e quando abandoná-los (HORNBY, 1986, p. 85)²²⁹.

Assim, trato aqui da manipulação do personagem dentro do próprio papel, o que expõe a natureza do teatro por meio do personagem dramático, ou ainda personagens que, ignorando sua natureza fictícia, se portam de maneira duplicada, para o bem ou para o mal. A eficácia teatral do jogo de papéis dentro do papel é o resultado de sua lembrança de que todos os papéis humanos são relativos, de que as identidades são aprendidas e não inatas. (HORNBY, 1986, p. 73-4)²³⁰.

²²⁷ “[...] a character is playing a role, but the character himself is being played by an actor.”

²²⁸ “Just as using a play within the play raises existential questions, so too does using a role within the role raise questions of human identity.”

²²⁹ “The infant is originally roleless, because he does not distinguish self from other. In Freud’s theory, the infant learns this distinction at the breast, an ‘other’ that is sometimes there and sometimes not, sometimes providing pleasure and sometimes withholding it. The infant thus develops a sense of a boundary between himself and the rest of the world. This ‘ego boundary’ is redefined at various stages of life. Theatre exists as a device to enable us to redefine it, teaching us how to play roles and, equally important, how and when to drop them.”

²³⁰ “The theatrical efficacy of role playing within the role is the result of its reminding us that all human roles are relative, that identities are learned rather than innate. Unconsciously, we are made to recall the infantile state of ‘limitless narcissism’, when there were no roles, no boundaries, only an oceanic feeling of being at one with

Assim, temos as seguintes ocorrências no *corpus* deste estudo: *Tebas Land*, na qual o personagem S desliza de um primeiro nível (de dramaturgo-personagem) para outro (de personagem-dramaturgo); Fede, ator-representado, representa Martín, personagem que se entrelaça ao primeiro devido à figura do ator, o mesmo nos dois papéis, intensificando a ambiguidade já criada por S:

FEDERICO. [...] Me quedé pensando en que finalmente es normal que le preocupe un poco ser representado por otra persona.
S. Sí. Es posible.
FEDERICO. A mí creo que me pasaría un poco lo mismo. No sé si me agradaría que alguien me representara.
S. Y es lógico... ¿Por algo sos actor, no?
FEDERICO. Puede ser
S. ¿Empezamos?
FEDERICO. Dale.
S. Bueno. No sé. ¿Qué tenés ganas de contarme?
MARTÍN. ¿Tengo que hablarte obligatoriamente de...? ¿De lo que pasó...?
(BLANCO, 2013).

O triplo diálogo entre os personagens revela outro tipo de recurso metateatral relacionado à construção do personagem: a consciência dramática. Tanto S como Fede conhecem e discutem a estrutura da ficção, enquanto Martín questiona e tenta compreender como ocorre essa ambiguidade teatral. Martín é, desta forma, um personagem duplamente ficcional, primeiro criação de Sergio Blanco, depois criação de Fede. O personagem Martín representado pelo personagem Fede se torna duplo, mas isso só ocorre porque temos o ator Federico representado pelo mesmo ator que representa Martín. São dois personagens independentes, sendo uma parcela de Martín criação do próprio Fede como ator. Não se trata de um mero personagem representando outro papel, mas da estrutura ficcional sendo exposta pela representação metaficcional.

Assim, e parafraseio aqui um parágrafo de James Wood ao tratar do personagem em *Como funciona a ficção* (2012)²³¹, sendo representado por Fede, Martín ganha um caráter triplamente ficcional: primeiro de Sergio Blanco, que lhe dá vida ficcional no papel; depois de S, que, no âmbito metateatral, o constrói dramatúrgica e cenicamente,

the universe. This oceanic feeling is both pleasurable and Indeed, the state of *ostraneniye* generally is one in which we ‘forget ourselves’, over whelmed by the power of the art work.”

²³¹ Wood analisa, nesse ponto, o personagem Ricardo Reis no romance de José Saramago, personagem igualmente duplo enquanto ficção: primeiro de Pessoa, depois de Saramago.

uma vez que ele congrega as funções de autor e diretor; e, por fim, de Fede a quem cabe, como ator, representá-lo, dar-lhe concretude cênica. Isso se torna algo profundo e comovente, porque o próprio personagem se sente um tanto fictício, no máximo um espectador à sombra, um homem à margem das coisas. Basta observarmos a insistência de Martín em se mostrar como falso: os tênis, os óculos, o relógio. Tudo nele soa falso e tudo nele remete à ficção, entretanto, “sentimos uma estranha ternura por ele, cientes de algo que ele não sabe – que ele não é real” (WOOD, 2012, p. 106).

Em *La ira de Narciso* temos um movimento similar, porém menos ambíguo por se tratar de um único ator no palco que se divide em Sergio Blanco e Gabriel Calderón. No prólogo da peça, por si só metateatral, temos a fala na qual Gabriel Calderón afirma sua identidade e a representação de Sergio que fará. O deslizamento de um nível para outro se dá de forma nada explícita, senão pela voz, pelo sujeito das orações. Logo, são dois personagens no palco, descartando a possibilidade de um monólogo ou de um solilóquio, que deslizam de um nível a outro sem prévio aviso.

Atualmente, o teatro que temos representa uma ampliação do papel dentro do papel, pois “em uma sociedade na qual os papéis das pessoas parecem tão fluídos e imprevisíveis, tão fracos e indefinidos, tememos abandonar as fracas identidades que temos” (HORNBY, 1986, p. 86)²³².

Referência literária e real

Este é o tipo que mais aproxima o teatro e sua metalinguagem da autoficção, pois é por meio desse recurso que temos a relação intertextual e paratextual com uma eventual vida referencial. Como os outros tipos, seu efeito e estranhamento é proporcional ao reconhecimento por parte do público da alusão, que pode ser direta ou sutil. Uma vez reconhecido, o recurso é concebido como um tipo de jogo em miniatura inserido no outro, principal, a fim de alcançar determinado sentido. “[O] mundo imaginário da peça principal”,

²³² “In a society where people's roles seem so fluid and unpredictable, so weak and undefined, we fear letting go of the feeble identities that we have.”

escreve Hornby (1986, p. 88), “é interrompido por um lembrete de sua relação, enquanto construção literária, com outra obra ou obras literárias”²³³.

Enfatizo a necessidade de reconhecimento da intertextualidade porque, assim como a autoficção e diferente de outros recursos metateatrais, a referência a outras obras e mesmo à vida real exige reconhecimento do leitor/espectador, uma vez que parte do efeito da intertextualidade está nele. Completa-se, assim, a ideia inicial de Bakhtin (2006, p. 191): a de que todo texto está sempre em contato com outro texto, pois ele “só ganha vida em contato com outro texto (em contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo”.

Além disso, pensar a referência a outras obras literárias ou mesmo à vida real permite que pensemos a literatura em diálogo “com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro” (SAMOYAUULT, 2008, p. 22). Assim, nenhuma literatura deve ser lida de forma isolada, mas sempre em contexto com outros discursos, literários ou não, determinando sua posição no espaço e tempo da história.

Quando Silvero Pereira evoca *Hamlet* e a figura feminina de Ofélia, solicita-se do espectador um conhecimento prévio que auxiliará na compreensão da cena do assassinato. Além disso, desloca-se o elemento feminino de um contexto opressor pelas adversidades e interesses de outros para um novo contexto, cuja ligação se dá por um outro intertexto, *Hamlet Machine*, de Heiner Müller.

Janaina Leite, ao evocar os arquétipos de Édipo e Ló, coloca uma situação hipotética que possibilita diferentes abordagens e leituras. Ao tratar dos arquétipos literários, Jenny (1979, p. 5) mostra como “só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante”. Logo, é posto um significado possível sem que exista a abordagem direta do assunto, no caso o incesto.

Tebas Land possui uma complicação na figura do ator único que representa Martín e Fede, o que cria uma sensação como nos espelhos duplos em paredes opostas em

²³³ “[T]he imaginary world of the main play is disrupted by a reminder of its relation, as a literary construct, to another literary work or works.”

banheiros e barbearias: cria-se infinitas visões de um mundo exterior e interior, sem limites (HORNBY, 1986, p. 92). Édipo surge ali como complexo e como mito, como já mostramos, mas a metateatralidade só se dá quando o mito edipiano é desconstruído por um personagem que, assim como Édipo, mata o pai. Entretanto, enquanto o Édipo mitológico não sabe que o corpo em suas mãos é de seu pai, Martín, diante do corpo sem vida, não reconhece nele a figura paterna. Percebe-se, então, uma via dupla que desloca o mito para um novo contexto, porém, como a mesma sensação de finitude existencial.

Entretanto, é a segunda parte desse tipo de metateatro que me interessa aqui, isto é, as referências à vida real que uma peça pode apresentar. “Por referência à ‘vida real’, naturalmente, não me refiro necessariamente vivo, mas desenhado apenas a partir da realidade” (HORNBY, 1986, p. 92)²³⁴.

A referência da vida real é, em muitos aspectos, congruente com a referência literária. A referência da vida real inclui alusões a pessoas reais, vivas ou mortas; lugares reais; objetos reais; eventos reais. Como com as referências literárias, o efeito metadramático é proporcional ao grau em que o público reconhece o que está sendo referido, e se é recente, controverso e original (HORNBY, 1986, p. 95)²³⁵.

Dito de outra forma, mesmo que uma obra apresente referências à vida real, essa vida deve ser conhecida pelo espectador/leitor, assim como a intertextualidade. Não se trata, *a priori*, do mesmo tipo de referência que acontece na autoficção, mas existe um princípio similar nas duas concepções, a de Hornby (1986) e a minha, que se aproxima da leitura de Toro (2010), como se verá no capítulo seguinte. Para Hornby (1986, p. 95), referência à vida real é datada, e seu efeito metateatral tende a desaparecer com o tempo. Todavia, nota-se em peças nas quais se percebe a existência de um recurso autoficcional bem-estruturado que essa datação é meramente um registro, quando muito. Na maioria dos casos, a datação histórica da diegese não é nem mesmo discutida ou mencionada. Isso quer dizer que os dramaturgos que elenquei no *corpus* desta pesquisa apresentam uma obra que, datada de diferentes formas – a projeção que mostra Janaina Leite grávida, a referência à ditadura militar brasileira em *Luís*

²³⁴ “By ‘real-life’ reference, I of course do not mean necessarily alive, but drawn only from actuality.”

²³⁵ “Real-life reference is in many ways congruent to literary reference. Real-life reference includes allusions to real persons, living or dead; real places; real objects; real events. As with literary references, the metadramatic effect is proportional to the degree to which the audience recognizes what is being referred to, and whether it is recent, controversial, and unique.”

Antônio-Gabriela, a conferência dada por Sergio Blanco em *La ira de Narciso* etc. – mantêm certa integridade temporal na medida em que direcionam o olhar do eu para o outro.

As primeiras citações diretas de uma pessoa real foram feitas ainda no teatro grego antigo. Aristófanes em *As rãs*, por exemplo, explora pelo viés do humor esse recurso. Entretanto, os nomes empregados devem, necessariamente, ser conhecidos pelo público espectador/leitor. Caso contrário, o recurso soa vazio.

Mais comum ao longo dos séculos é a referência *alegórica* à vida real, na qual uma pessoa é bem-conhecida e controversa, mas, para evitar a acusação ou simplesmente para tornar a figura da vida real menos chocante, o dramaturgo a altera um pouco, incluindo a mudança de nome (HORNBY, 1986, p. 95)²³⁶.

Alguns exemplos desse tipo de alusão tratei brevemente no capítulo 1, com peças como as de August Strindberg (*O pai e Senhorita Júlia*), de Eugene O'Neill (*Longa jornada noite adentro*), de Arthur Miller (*Depois da queda*), de Eugène Ionesco (*Victimes du devoir*), além das peças de Luigi Pirandello, Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Mauro Rasi, Caio Fernando Abreu e tantos outros que, sob a máscara da total ficção, isto é, sem estreitar a distância entre o personagem e seu correspondente na vida real, criaram ficções autoficcionais não explícitas. Nesses casos, como o colocado por Hornby (1986), se faz necessário o prévio conhecimento do público ou, então, aludir a uma personalidade conhecida. Por razões claras, essas alegorias da vida real são menos metateatrais do que uma citação direta, visto que esse disfarce escolhido justamente evita uma ruptura metateatral forte e eficaz (HORNBY, 1986, p. 95).

Por fim, a *adaptação* da vida real, que não é, a princípio, metateatral como a adaptação literária. Escreve ele:

Os dramaturgos frequentemente adaptam pessoas reais, eventos e *experiências* para suas peças; de fato, a abordagem mimética da teoria dramática enfatiza essa adaptação como fundamental para todo drama. A distinção entre o que é o “real” e o que é “irreal” neste sentido tem pouco significado em termos da experiência de um jogo, no entanto. Ao responder ao mundo fictício e autônomo da peça, o público não distingue entre elementos adaptados da vida real e aqueles que não são; as bruxas em

²³⁶ “More common over the ages is the *allegorical* reference to real life, where a person is well-known and controversial, but, to avoid prosecution or simply to make the real life figure less shocking, the playwright alters him somewhat, including changing his name.”

Macbeth, baseadas no folclore, parecem tão tangíveis e vivas como o próprio Macbeth, baseado em um verdadeiro rei escocês (HORNBY, 1986, p. 96-7)²³⁷.

Nota-se que a leitura de Hornby aqui é diferente desta que faço: não trato de adaptações de uma vida para o palco, mas sim da ficcionalização da vida referencial do dramaturgo no texto e no palco, diferenciando essa autoficção daquela da ficção em prosa. Além disso, um fator chama atenção no texto de Hornby: o *itálico* que o autor coloca na palavra *experiências*. O motivo da afirmação do autor é claro: ele não concebe como metateatrais mecanismos que não são percebidos como rupturas pelo público. Dito de outra forma: é fundamental que o público perceba o momento da ruptura. Uma vez que os elementos adaptados da vida real são distinguidos, temos sim uma quebra de ilusão e um efeito de desdobramento, seja pelo distanciamento, seja pela aproximação do elemento, personagem ou experiência reais.

Da mesma forma, a irrupção do real bruto na cena é metateatral,

pois se a “realidade” fosse verdadeiramente a coisa essencial sobre uma peça, os elementos “reais” seriam uma distração em vez de um realce do que acontece no palco. Experimentar as carcaças de carne de Antoine como reais destrói a ilusão dramática em vez de intensificá-la; são elementos metateatrais e não dramáticos. Eles só se tornam dramáticos quando já não parecem reais, mas fictícios (HORNBY, 1986, p. 97).

Desta forma, o real não dramatizado quebraria de imediato a ilusão. A partir de Antoine, a inclusão de elementos reais está cada vez mais sofisticada.

Hornby (1986, p. 97), incluindo um trecho “autobiográfico” (citando data e horário, “com sinceridade”, da escrita do parágrafo), mostra como a quebra e/ou mudança da técnica textual a partir da intrusão de uma realidade afasta, ao menos por alguns instantes, o leitor do mundo atemporal criado imagetivamente na leitura, forçando-o a responder ao texto de um ângulo diferente.

Há uma diferença significativa, no entanto, quando esse tipo de coisa é feita no teatro. No último parágrafo, eu, como autor, tive que inserir esse outro modo de realidade em minha escrita, como Braque e Picasso tinham em suas pinturas. Essa inserção na vida real também é possível no teatro, como nas

²³⁷ “Playwrights frequently adapt real-life persons, events, and experiences for their plays; indeed, the mimetic approach to dramatic theory stresses this adaptation as fundamental to all drama. The distinction between what is the “real” and what is “unreal” in this sense has little significance in terms of the experience of a play, however. In responding to the self-contained, fictive world of the play, the audience does not distinguish between elements adapted from real life and those that are not; the witches in *Macbeth*, based on folklore, seem just as tangible and vivid as *Macbeth* himself, based on a real Scottish king.”

carcaças de carne de Antoine. Uma inserção mais tecnológica e política ocorreu quando Erwin Piscator, inventor do épico estilo de teatro mais tarde associado a Bertolt Brecht, inseriria *slides* e filmes de figuras políticas atuais em peças tradicionais para apontar os paralelos contemporâneos entre drama e vida. No teatro, no entanto, há sempre prontamente disponíveis um tipo especial de referência à vida real que não requer nenhuma inserção. No palco, a própria vida real é onipresente, como a realidade “dos bastidores” comum dos atores, seus trajes, propriedades etc. (HORNBY, 1986, p. 97)²³⁸.

Percebam que é o problema levantado anteriormente, mas que aqui é focado na potência metateatral desses recursos, porque enquanto a pintura transforma seus objetos em imagens e a escrita, ainda mais a literária, transforma palavras em conceitos, no teatro não temos uma mudança da aparência das coisas e das pessoas, ou seja, pessoas são transformadas em pessoas e coisas, em coisas por um processo de transmutação estética e imaginária, alcançando na cena, muitas vezes, a possibilidade de converter coisas em pessoas (e mesmo vice-versa), “sua realidade comum é engolida no mundo dramático, assumindo um significado diferente para nós do que eles então teriam na vida real (HORNBY, 1986, p. 98)²³⁹.

De um modo geral,

Para essa técnica funcionar bem no sentido metadramático, é importante expressar vividamente os modos de realidade, o da ilusão dramática e o da vida cotidiana. [...] O que dá ao teatro sua excitação especial é que seu aspecto vivo não está presente, mas ausente de nossa percepção direta; a realidade viva envolve e molda nossa resposta ao que vemos, em vez de estimular nossa resposta diretamente (HORNBY, 1986, p. 98)²⁴⁰.

Essa visão do autor corrobora minha leitura metateatral da autoficção cênica, pois aqui, também por essas questões levantadas por Hornby, a adaptação ou dramatização da vida, tal como ela é, seria impossível, assumindo o desempenho teatral como

²³⁸ “There is a significant difference, however, when this kind of thing is done in the theatre. In the last paragraph, I, as author, had to insert this other mode of reality into my writing, as Braque and Picasso had into their paintings. Such real-life insertion is also possible in the theatre, as with Antoine's beef carcasses. A more technological and political insertion occurred when Erwin Piscator, inventor of the epic style of theatre later associated with Bertolt Brecht, would insert slides and films of current political figures into traditional plays to point up the contemporary parallels between drama and life. In the theatre, however, there is always readily available a special type of real-life reference that does not require any insertion at all. On stage, real life itself is omnipresent, as the ordinary “backstage” reality of the actors, their costumes, properties, etc.”

²³⁹ “[...] their ordinary reality is swallowed up into the dramatic world, taking on a different significance for us then they would in real life.”

²⁴⁰ “For this technique to work well in a metadramatic sense, however, it is important that both the modes of reality, that of the dramatic illusion and that of everyday life, be vividly expressed. What gives theatre its special excitement is that its live aspect is not present but absent from our direct perception; living reality surrounds and shapes our response to what we see rather than stimulating our response directly.”

potencialidade, o *vir-a-ser*, o que permite vislumbrarmos não o que está presente no palco (atores, cenário, materiais e objetos), mas o que está ausente, o que não está ali, embora esteja presente no interdito.

Esse teatro que mexe de forma mais ousada e próxima com essa realidade promove uma leitura similar àquela que fazemos diante de uma imagem que provoca ilusão de ótica: em um primeiro olhar enxergamos uma jovem moça, mas quando viramos o retrato de ponta-cabeça vemos uma idosa senhora; ou ainda: trata-se de um vaso ou de dois rostos se aproximando para um beijo? Assim, ao percebermos a diferença, voltamos à primeira posição e analisamos novamente a primeira imagem, e desse jogo comparativo nasce o lúdico entre as imagens. Esse jogo, no teatro, pede que o dramaturgo esteja seguro “de que o público estará fortemente envolvido com a ilusão dramática antes que ele possa começar a brincar com ela”²⁴¹. Dito de outra forma, é necessário que o público conheça suficientemente o mecanismo teatral para compreender um ataque a ele enquanto casa de ilusões.²⁴²

Autorreferência

Por fim, a autorreferência, é sempre metateatral. Nesse tipo de ruptura, o espectador é lembrado que o teatro é jogo e, como jogo, é lúdico. Não é real, é representação. Ao mesmo tempo, o recurso insinua uma dupla natureza do teatro: ele é jogo, mas é sério. Não se trata de um “jogo sério”, mas uma manifestação artística que trata (ou pode tratar) de assuntos sérios sob a faceta do jogo. Logo, é *jogo*, no sentido esportivo do termo (disputa, embate, *ágon*), mas também é *trabalho* (técnica, conhecimento, escrita, execução). “Trivial e sério, sem sentido e significativo” (HORNBY, 1986, p. 104)²⁴³.

Assim, a autorreferência pode ser literária, frequente em todo o teatro mundial: Pirandello cita várias obras em outras peças, colocando-se inclusive textualmente nos diálogos). Jorge Andrade faz o mesmo movimento, repetindo personagens, como é o caso do

²⁴¹ “[...] the playwright or director must have confidence that the audience will be strongly engaged with the dramatic illusion before he can start toying with it.”

²⁴² Hornby (1989, p. 100-1) faz desse último momento do tópico um elogio (talvez um pouco exagerado ou arrogante) ao público nova-iorquino, mostrando como se trata de uma audiência acostumada e conhecedora da “evolução” do teatro.

²⁴³ “[...] trivial and serious, meaningless and meaningful.”

dramaturgo Vicente, e citando peças suas em outras. Aqui, como em todos os outros tipos de referência, literárias ou reais, a intensidade do recurso está de acordo com o conhecimento do público, que deve perceber a referência e conhecê-la, embora aqui a ruptura seja muito mais bruta: a ação para na maioria dos casos, como acontece em *Tebas Land* e *La ira de Narciso*: quando S dirige a explicação da gênese da peça, citando outras peças suas e a tramitação com o Teatro San Martín de Buenos Aires, ele destrói a quarta parede e introduz o tom que dirigirá a peça, isto é, a ambiguidade. O mesmo acontece em *La ira de Narciso*, quando Gabriel (o personagem, não o ator) diz que representará Sergio Blanco, dramaturgo da peça.

Outra diferença entre os dois recursos (a autorreferência e a referência) é a individualização do processo dramático que se dá aqui, isto é, enquanto a peça dentro da peça ou mesmo o personagem dentro do personagem apontam para o espelhamento do teatro enquanto um todo, mecanismo e estrutura, Arte e representação, na autorreferência, seja literária, seja da vida real, o teatro é colocado como pessoal, individual, mesmo que o personagem não revele a identidade do ator que o representa. Logo, o reconhecimento da vida real não se refere à realidade dos bastidores, dos “truques” teatrais ou do teatro enquanto jogo, mas ao artista individual e da sua relação com o teatro.

Para facilitar minha linha de pensamento, exemplifico: o ator em *Tebas Land* que representa S insinua-se para o público. Ele não revela sua identidade enquanto ator, mas enquanto personagem, diferente do que acontece em *Luís Antônio-Gabriela*, por exemplo. S continua falando como S e se refere à ação dramática da qual ele, como dramaturgo e diretor, faz parte e continuará fazendo até o fim da peça. Ao se colocar em diálogo direto com o público, o personagem sai do personagem, ou se desdobra, mas sem deixar de ser ele. O reconhecimento se dá durante o desempenho da ação. Em *La ira de Narciso*, ao contrário, o personagem Gabriel afirma não ser Sergio. Entretanto, e o público sabe disso, é Gabriel. O fato de dizer não ser Sergio no começo da peça direciona o espectador a também não crer que ele é Gabriel. E não é: é um personagem chamado Gabriel Calderón sendo representado pelo ator que motivou sua criação. Janaina Leite não se declara nem atriz, nem personagem. Nem mesmo se declara *Janaina*. Entretanto, ela constrói o monólogo aproximando sua pessoa do discurso de si, aproveitando a primeira cena como uma espécie de prólogo não intitulado, ao contrário do que temos em *Tebas Land* e *La ira de Narciso*: enquanto no primeiro espetáculo

temos uma parte inicial que mantém um tom de prólogo (explicando a gênese da peça etc.), no segundo a cena inicial é intitulada “Prólogo”, como também acontece em *Melancolia y manifestaciones*, de Lola Arias:

Prólogo:

Esta es una obra sobre una hija que quiere entender la depresión de su madre.
La hija no sabe cómo hacer una obra sobre una enfermedad psiquiátrica.
Entonces la hija va a ver al psiquiatra de su madre.
El psiquiatra dice que la obra es peligrosa para la madre.
Entonces la hija ya no quiere hacer la obra.
Pero después piensa que sí tiene que ser posible.
La hija le pide a su madre que haga la obra con ella.
La madre le dice que la va a ayudar pero no quiere actuar en una obra de la hija.
La hija persigue a su madre con un cuaderno y una cámara.
La hija quiere saber todo sobre su madre con urgencia, como si temiera su muerte antes de tiempo.
La hija escribe todas las cosas que recuerda sobre la enfermedad de su madre.
La obra se llama *Melancolia y Manifestaciones* (ARIAS, s.d., n.p.).

O prólogo de *Melancolia y manifestaciones* e de *La ira de Narciso* mantém declaradamente uma relação com a quebra de ilusão das suas representações, intensificada pela presença do título das peças. Assim, percebemos que

Os prólogos e os epílogos estão mais próximos da autorreferência dramática do que os coros, narradores, monólogos ou apartes, porque eles literalmente se referem ao jogo como um jogo, mas por outro lado eles não são realmente parte do jogo a que se referem. Prólogos e epílogos referem-se ao jogo, mas não geralmente a si mesmos. Também não param a ação, que ainda não começou ou já foi concluída. Proporcionam uma suave transição entre o mundo circundante, o mundo real e o mundo interior da ilusão dramática, em vez de interromper o mundo dramático com um súbito lembrete de sua ficção (HORNBY, 1986, p. 105)²⁴⁴.

A necessidade da autorrefência será, também, pessoal. A mirada de Narciso procura um outro, mas também se fixa em si. Diferente da vida real vivida, uma autoficção cênica permite, portanto, que determinado acontecimento seja fixado pelo pensamento

²⁴⁴ “Prologues and epilogues are closer to dramatic self-reference than choruses, narrators, monologues, or asides, because they do literally refer to the play as a play, but on the other hand they are not really part of the play to which they refer. Prologues and epilogues refer to the play, but not usually to themselves. Nor do they stop the action, which has either not yet begun or already concluded. They provide a gentle transition between the surrounding, real world and the inner world of dramatic illusion, rather than disrupting the dramatic world with a sudden reminder of its fictitiousness.”

lógico, que “isola, analisa, separa; [enquanto] o pensamento intuitivo integra, sintetiza, unifica” (HORNBY, 1986, p. 109)²⁴⁵.

A ilusão dramática, então, é uma forma do processo primário do pensamento. É a doação do prazer, como o processo primário do pensamento é em geral, porque se apresenta a nós com uma unificada e coerente visão. Nós gostamos dele porque é compreensível. Mesmo quando o teatro retrata eventos que na vida real são dolorosos a considerar, como a tirania ou assassinato ou sofrimento físico, eles são prazerosos, porque nós os experimentamos dentro de uma unidade inteligível (HORNBY, 1986, p. 111)²⁴⁶.

Tudo que existe no teatro, no palco, sabemos, colabora para a compreensão desse todo, dessa unidade apresentada. Diferente da vida real, caótica e não analisável em seus pormenores, o teatro nos oferece um quadro controlado, um problema definido, como acontece em uma peça tradicional. Na autoficção cênica, os personagens também buscam algo, procuram algo, desejam conhecer, descobrir, analisar. A ilusão dramática, fator determinante na impossibilidade do drama autobiográfico, aqui é revertida: de vilã proibitiva para mocinha enfática, que intensifica a autorreferência incluindo o referente (nesse caso, o próprio dramaturgo) como signo no seu tecido teatral e como parte de sua ilusão.

Assim, enquanto o drama se apresenta fechado em sua unidade — com o problema sendo posto e, *a priori*, resolvido —, o que acontece nas peças deste *corpus*, e na grande maioria das peças contemporâneas, é uma abertura cada vez maior propiciada por diferentes recursos, e a autoficção é um deles. Por meio dela, o dramaturgo enfatiza o pensamento intuitivo, diminuindo, por outro lado, o pensamento lógico. São peças inacabadas, como *Conversas com meu pai*; *work in process*, isto é, espetáculos que,

Como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução acumulam-se dois momentos: um, de obra acabada, como resultado, produto; e, outro, do percurso, processo, obra em feitura. Como processo implica interatividade, permeação; risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto produto final. Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória (COHEN, 2006, p. 20-1).

²⁴⁵ “Logical thought isolates, analyzes, separates; intuitive thought integrates, synthesizes, unifies.”

²⁴⁶ “The dramatic illusion, then, is a form of primary process thinking. It is pleasure giving, as primary process thought is in general, because it presents us with a unified, coherent vision. We enjoy it because it is comprehensible. Even when the theatre depicts events that in real life are painful to consider, such as tyranny or murder or physical suffering, they are pleasurable because we experience them within an intelligible unity.”

Desta forma, temos no teatro uma “uma *expansão* do limite do ego que define nosso conceito de nós mesmos” (HORNBY, 1986, p. 112)²⁴⁷, como um sonho. Entretanto, diferente do sonhador (que não sabe que sonha), o espectador sabe que está diante de uma cena teatral e é convidado a participar de sua ilusão. Não nos tornamos o ator no palco, ao contrário, agindo *para* nós como uma extensão de nós mesmos, ele se torna *nós*, mas nunca totalmente.

Ao explorar aspectos universais do pensamento humano a partir de experiências pessoais, a autoficção na cena permite, assim como na ficção em prosa, um deslocamento imaginário do eu ao se colocar no lugar do outro.

Nossa atenção se desloca do real aqui e agora do auditório, dos outros membros da audiência etc., para um imaginário aqui e agora que a peça nos proporciona. O aqui e agora da ilusão dramática, como os aqui e agora na vida real, tem um caráter unificado, tudo no todo dele. Experimentamos uma série de momentos dramáticos, cada um dos quais é um todo. Novamente como na vida real, esses conjuntos são, por sua vez, definidos por fundos dentro de campos de pensamento. O palco físico é em si um desses limites, com o mundo real dos bastidores e o auditório fornecendo um fundo que não está totalmente presente em nossa consciência, mas nunca é completamente esquecido, tampouco. A realidade do teatro define a irreverência da peça, acrescentando realmente à coerência do último, lembrando-nos subliminarmente que tudo é inventado e controlado, por mais espontâneo que possa parecer (HORNBY, 1986, p. 113)²⁴⁸.

O que Hornby (1986, p. 113) defende como “realidade” não é apenas o que há de real concreto no teatro, mas um conceito que se estende “a todas as realidades culturais que levam o jogo à existência”²⁴⁹, mostrando que as referências a essa realidade podem ser meras alusões ou referências. Essas realidades culturais compõem o que ele chama de Complexo Drama/Cultura, isto é, uma série de códigos sobre uma realidade que colabora para a elaboração do espetáculo, que vão desde o prédio físico, o código arquitetônico, até as mais

²⁴⁷ “[...] *expansion* of the ego boundary that defines our concept of ourself.”

²⁴⁸ “Our attention shifts from the real here and now of the auditorium, the other audience members, etc., to an imaginary here and now that the play provides for us. The here and now of the dramatic illusion, like the heres and nows in real life, has a unified, all in all quality about it. We experience a series of dramatic moments, each of which is a whole. Again as in real life, these wholes are in turn defined by backgrounds within fields of thought. The physical stage is itself one of these boundaries, with the real world of backstage and the auditorium providing a background that is not fully present in our consciousness, yet is never completely forgotten, either. The reality of the theatre defines the unreality of the play, actually adding to the latter's coherence by reminding us subliminally that it is all contrived and controlled, however spontaneous it may seem.”

²⁴⁹ “[...] to all the cultural realities that bring the play into existence.”

recentes tentativas de inclusão de um real bruto que aponte, ao menos a priori, para a ausência de uma manipulação (os corpos em decomposição de Antoine, as inúmeras manifestações performáticas que colocam em xeque a própria vida do artista, o cavalo de Angélica Liddell ou os cães de Romeo Castellucci, por exemplo). O fator cultural, portanto, possibilita que certas coisas pareçam mais “reais” em determinadas culturas, “porque os códigos culturais que estão em uso trazem essas coisas à tona, à custa de outras coisas” (HORNBY, 1986, p. 113-4)²⁵⁰.

Presente, como aponte, desde sempre, o metateatro sofre uma transformação na Modernidade. “Há”, escreve Hornby (1986, p. 113), “um colapso súbito do limite do ego de volta ao seu eu cotidiano”²⁵¹. O espectador percebe, portanto, que ocorreu uma mudança no jogo que afetará toda sua estrutura, pois o próprio mundo da ilusão dramática sofre um deslocamento. “O que acontece é que há uma mudança na percepção que transforma o campo do pensamento de dentro para fora” (HORNBY, 1986, p. 116)²⁵².

A autorreferência parece ser, assim, “a forma mais extrema e intensa de metadrama – um ataque frontal” (HORNBY, 1986, p. 117)²⁵³. Posto isso, percebemos que o metateatro é um deslocamento da percepção do público sobre a experiência teatral, percepção essa que possui graus de intensidade: do mais sutil movimento metateatral até uma ruptura extrema da ilusão, possibilitando o alcance de diferentes efeitos (assimilação, estranhamento, alienação, compaixão, reflexão etc.). O ponto-central é, portanto, o olhar duplo que o metateatro possibilita, o que propicia, por sua vez, um olhar crítico a partir do olhar ambíguo.

Neste ponto cruzo a autoficção cênica com o metateatro por entender que, uma vez esse espectador emancipado queira mergulhar no jogo da ilusão teatral sem, contudo, retirar os pés da realidade na qual está inserido, cria uma troca crítica entre o saber do artista e o saber do próprio espectador. Um reflete o outro quando as fronteiras entre ilusão e realidade se tornam embaralhadas.

A autoficção pressupõe uma reflexão e um metadiscurso, transformado no teatro em discurso metateatral ao “tratar de uma série de questões que remetem finalmente

²⁵⁰ “[...] because the cultural codes that are in use bring those things to the fore, at the expense of other things.”

²⁵¹ “There is a sudden collapse of the ego boundary back to one's everyday self.”

²⁵² “What happens is that there is a shift in perception that turns the field of thought inside out.”

²⁵³ “Self-reference is the most extreme, intense form of metadrama — a frontal attack.”

à desconfiança frente à capacidade referencial da linguagem, tal como sustenta [Javier] Marías nas páginas iniciais de *Negra espalda del tiempo*: ‘relatar o ocorrido é inconcebível e vão, ou melhor é somente possível como invenção’” (CASAS, 2012, p. 38)²⁵⁴.

Nas peças contemporâneas não é apenas o eu empírico do dramaturgo e/ou ator colocado em cena, mas, isso e também a criação de um jogo de crença e descrença que move um motor maior de reflexão teatral que parece se colocar como uma resposta às crises do drama e da fábula, apontadas por Szondi (2001) e Sarrazac (1999; 2002), respectivamente.

Todas as peças que compõem o *corpus* desta pesquisa são metateatrais. Apresentam desde procedimentos sutis, como a intertextualidade e referência a contextos históricos, políticos etc., até um refinado jogo de espelhamento e deslizamento de níveis similar ao que vimos pela primeira vez com Pirandello.

Nessas peças, assiste-se à exposição do processo criativo desnudando, ao menos em partes, a gênese da obra (como em *Luís Antônio-Gabriela*) ou alcançando a própria coluna dramatúrgica do projeto, caso de *Conversas com meu pai*, *Tebas Land* e *La ira de Narciso*. Logo, quando determinada peça evoca sua realidade artística, automaticamente aponta para a natureza ilusória do teatro, revelando a verdade da arte ali representada: é ilusão, é jogo, representação. É realidade *pensada*, manipulada, explicando a própria realidade, ou essa à qual acreditamos pertencer, e que julgamos real.

O metateatro em *Conversas com meu pai* surge por duas vias: uma mais sutil, que trabalha o metateatro no monólogo direcionado ao público; e uma mais explícita, que evidencia a própria feitura do texto: suas diferentes versões, os intertextos empregados a fim de criar sentido e os recursos intermediáticos utilizados, principalmente projeções e áudios, musicais ou não.

Além disso, há elementos, nitidamente influenciados pelo teatro épico de Brecht, nos quais a artificialidade das coisas é evidenciada a fim de fazer nascer a noção de ficção teatral. Um exemplo: na peça de Baskerville, na cena em que Luís Antônio é espancado pelo pai, o ator que o representa cospe um líquido vermelho na medida em que as irmãs

²⁵⁴ “[...] tratar de una serie de cuestiones que remiten finalmente a la desconfianza ante la capacidad referencial del lenguaje, tal y como sostiene Marías en las páginas iniciales de *Negra espalda del tiempo*: ‘relatar lo ocurrido es inconcebible y vano, o bien es solo posible como invención’”.

golpeiam, com uma vara de pescar, uma folha de papel gigante. O ator que representa Pascoal, sujeito ativo da ação, permanece parado, ouvindo a música de olhos fechados.

Nossa tendência é para pensar em sangue derramado no palco como coisa falsa; mas a mágica do metateatro pode fazer que o sangue do palco pareça verdadeiro; ou pelo menos podemos, por um momento, pensar nele como sendo real, sem sentir que estamos sendo enganados (ABEL, 1968, p. 111).

Inevitavelmente, um dos papéis do teatro é relacionar vida e arte, criando uma ruptura entre elas: o que é ficção não é real e vice-versa. A premissa do Pai em *Seis personagens à procura de um autor* – de ele ser “mais real e verdadeiro” do que o Diretor (PIRANDELLO, 2003, p. 350) – aqui se torna uma mostra de que a relação entre realidade e ilusão não é, portanto, um choque como se entendeu até então, mas ocorre um entrelaçamento das duas esferas, fazendo nascer “a ilusão de uma realidade” (PIRANDELLO, 2003, p. 347). Tal fato, podemos talvez afirmar, veio justamente do contrário, da tentativa de mostrar a realidade de uma ilusão na cena Naturalista, o que, embora mantido pelo Simbolismo, encontra em Strindberg uma visão inovadora: ele possibilitou que essa realidade de uma ilusão faça referência a uma *ilusão* de fato. Apela então para o sonho, o poético, o simbólico, o pessoal.

Nota-se isso com clareza em *Tebas Land*. Ali o metateatro está tão presente na estrutura da peça que a ação se torna circular, e não há outra forma de visualizá-la senão como um novelo no qual, embaralhadas as pontas, acredita-se seguir um caminho quando, ao final, se depara com o princípio. *La ira de Narciso* apresentará o mesmo efeito, porém de forma mais amena, pois estamos diante de um único ator no palco, o que torna a cena mais narrativa e menos mimética, dramática, em oposição ao épico proposto por Brecht.

O procedimento se repete em *Conversas com meu pai*, entretanto a peça, também com uma única atriz, vai por um caminho mais amplo: coloca em choque a verdade e a ficção enquanto memória e trauma, adentrando no espaço lacunar entre o presente e o passado, e depositando ali ficção e dúvida. Logo, o choque acontece discursivamente, e não por meio de deslizamentos de níveis de enunciação (embora isso aconteça na utilização dos áudios das irmãs) ou desdobramentos de personagens.

Assim, as concepções, que por muito tempo foram críveis diante da realidade a que tinham acesso os sujeitos, passaram a ser questionadas. Percebeu-se que verdade, assim

como ficção e como realidade, é termo arenoso, conceito irregular e metonímico. O metateatro, assim como toda metalinguagem, toca nesse exato ponto de ruptura: uma fenda que liga essa a outra realidade, possibilitando ao pensamento examinar a natureza do real como se fosse um experimento, um texto. Sabemos: a literatura trabalha com recíprocas (o afirmar da fábula que os animais são como pessoas é também afirmar que as pessoas são como animais). Logo, evidenciar a realidade do teatro é afirmar a teatralidade da vida; afirmar a incompletude e a fragmentação do personagem é afirmar o mesmo do sujeito.

Como marcas da modernidade teatral (tomando aqui o metateatro como um dos fundamentos do teatro moderno), essas rupturas de ilusão de feição metateatral são parte da estética do descontínuo e do fragmento a partir do momento em que convidam o espectador/leitor a somar pedaços, recompor a narrativa tradicional a fim de dar sentido ao procedimento estético. O jogo dentro do jogo intensificaria esse efeito. Quebrando-se a ilusão, instaura-se a reflexão e a crítica.

A metateatralidade da autoficção cênica

“Yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él.
Para ser él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino
su personaje, es decir, el personaje de Sergio”
(BLANCO, 2015, p. 5).

“Essencialmente um espaço misto (realidade/ficção, descrição/ação, seriedade/lúdico etc.) faz sempre o papel de metalinguagem, de intervenção crítica *antes do e no espetáculo*” (PAVIS, 2008, p. 309). Essa definição de metateatro que Pavis apresenta poderia muito bem definir a autoficção cênica, ou, ainda, a própria autoficção.

O mais simples movimento metateatral é a aparição de um personagem dramaturgo/diretor (ou com função de) que guia o agir de outros, manipulando-os, para o bem ou para o mal (ABEL, 1968). A inclusão de um personagem dramaturgo é, também, forma óbvia de evidenciar algum tipo de relação entre o dramaturgo-real e o dramaturgo-personagem, mesmo que tal relação seja esfumaçada. O dramaturgo Vicente de Jorge Andrade é apenas uma pista para uma microvida que se abre diante do macrouniverso nas suas peças. É, como já disse Strindberg, uma evidência que só se conhece bem a própria vida.

Assim, penso que existe um (sub)gênero autoficcional teatral, chamado aqui de autoficção cênica ou teatro autoficcional, gênero essencialmente metateatral, pois parece-me que somente uma estrutura dobrável como a do metateatro pode dar forma a esse discurso híbrido e fazer com que ele funcione no palco. Além disso, existe um discurso que permeia grande parte da produção dramática e literária que permite uma leitura autoficcional dessas obras. Uma vez percebido como ambíguo pelo leitor, e uma ambiguidade fundamentada no emprego do nome próprio ou de pistas que levem a ele, temos uma ruptura no discurso ficcional, uma quebra, ao menos parcial, da ilusão teatral.

Diante das duas possibilidades de uma leitura autoficcional da cena, o metateatro abre a possibilidade de se colocar em xeque não apenas a figura do autor que se aproxima da do personagem, mas também a complexa presença do corpo do ator no palco, permitindo, dentre outros efeitos, o desdobramento de personagens. Questiona-se, pois, as duas naturezas que a autoficção assume como objeto: o real e o ficcional. Ela engatinha no terreno (ainda pantanoso) em que o metateatro avança já a longos passos rápidos. Logo, a

autoficção é lida aqui como uma dentre tantas ferramentas do metateatro, ao mesmo tempo que não existe sem ele. Nasce *dele* e *para ele* e só assim funciona em cena.

Para que exista a autoficção em um texto teatral, deve haver um trabalho sobre a língua, sobre a linguagem dramática, um mínimo de invenção verbal e de originalidade estilística, a escolha do fragmento, um questionamento sobre o sujeito que seria “um sujeito fragmentado e fragmentário, desconstruído em sua construção”, um metadiscorso sobre o teatro, uma estratégia de ambiguidade e uma visada pragmática: à diferença da própria escrita de si, o teatro é por essência um ato de dupla comunicação: dirigir-se ao público e às personagens entre si (WEIGEL, 2011, p. 26)²⁵⁵.

Nesse ponto, o discurso do crítico francês justifica parte desta tese: que a autoficção promove, na cena teatral, um movimento metateatral devido a esse aspecto duplo na comunicação e a promoção de um metadiscorso. Não se trata de distinguir paralelamente real e ficcional nessas peças, mas, sim, analisar o efeito metateatral que o reconhecimento da manipulação dessas duas categorias causa no espectador/leitor. Além disso, perceber que a pessoa real construída na escrita é, pois, discursiva, mítica, ficcional. *Persona*. E que mesmo ali, a priori diante de nós, é ela e não é ao mesmo tempo, constituindo esse paradoxo ontológico da literatura.

Vimos, então, que a autoficção cênica é marcada pela “autoconsciência”, recurso metateatral. Mas podemos ir adiante: Larson (1992, p. 1015) afirma que são metapeças aquelas nas quais “os dramaturgos empregam certas técnicas autorreflexivas, as quais se relacionam com o tema, a trama, a caracterização ou a estrutura do drama para alcançar certos efeitos específicos”²⁵⁶. Alter (1975 *apud* LARSON, 1992, p. 1918) também situa a duplicidade como fundamento do metateatro, pois este seria sempre “uma perspectiva dupla para o espectador, oferecendo modelos para se entender melhor as estruturas fundamentais do teatro e a experiência do mundo como uma construção artificial, uma rede

²⁵⁵ “Pour qu’il y ait autofiction dans un texte de théâtre, il doit y avoir un travail sur la langue, sur le langage dramatique, un minimum d’invention verbale et d’originalité stylistique, le choix du fragment, un questionnement sur le sujet qui serait « un sujet fragmenté et fragmentaire, déconstruit dans sa construction », un métadiscours sur le théâtre, une stratégie d’ambiguïté et une visée pragmatique : à la différence de la littérature de soi, le théâtre est par essence un acte de la double communication : envers le public et les personnages entre eux.”

²⁵⁶ “[...] los dramaturgos emplean ciertas técnicas autorreflexivas, las cuales se relacionan con el tema, la trama, la caracterización o la estructura del drama para lograr ciertos efectos específicos.”

de sistemas semióticos interdependentes”²⁵⁷. Todas as cinco formas de metateatro elencadas por Hornby ressaltam a tensão que existe entre a arte e a realidade. Talvez seja esse o grande diferencial e potencial da pesquisa de Hornby (que me parece, assim como escreve Toro, ser uma vantagem enorme para ele): Abel deu formulações gerais sobre o metateatro, além de fornecer o próprio termo; já “as cinco categorias de Hornby oferecem um grupo de ferramentas descritivas que podemos usar para discutir a autoconsciência teatral” (LARSON, 1992, p. 1015)²⁵⁸. Assim a crítica pode verificar quais técnicas são mais utilizadas em determinados períodos históricos, demarcando quais são seus efeitos, jogos, tendências etc.

Diferentes dramas contêm um número variável de técnicas metadramáticas e produzem distintas reações no leitor ou espectador. Neste sentido, poderíamos ver o drama como um contínuo, no qual colocamos vários dramas dependendo da categoria de sua autorreflexividade. Além disso, é óbvio que diferentes leitores ou espectadores vão reagir de diferentes maneiras, em especial devido aos fatores que governam o horizonte de expectativas de cada um deles (LARSON, 1992, p. 1015)²⁵⁹.

Esse horizonte, no metateatro, é duplo para o espectador. Para ser metateatro, assim como para ser autoficção, deve existir esse “*see double*”, cerne da metalinguagem. Hornby (1986, p. 8) lembra que o teatro contemporâneo, a partir do teatro moderno, não apresenta uma estrutura narrativa linear, mas com “tipos de relações interligadas”: “personagens refletem outros personagens, cenas refletem outras cenas, imagens verbais refletem outras imagens verbais, e assim por diante [...]”. A autoficção cênica recorre ao metateatro por se apoiar, como ele, na ambiguidade.

Nem um pacto nem outro, a autoficção se constrói sobre um pacto oximórico, caracterizado pela contradição, mesmo princípio utilizado por Alberca (2007) para definir o pacto ambíguo, isto é, trata-se de um pacto que rompe com o princípio de veracidade do pacto autobiográfico sem assumir ou aderir totalmente ao princípio de ficção, de invenção

²⁵⁷ “[...] el metateatro produce una perspectiva doble para el espectador, ofreciendo modelos para entender mejor las estructuras fundamentales del teatro y la experiencia del mundo como una construcción artificial, una red de sistemas semióticos interdependientes.”

²⁵⁸ “[...] las cinco categorías de Hornby ofrecen un grupo de herramientas descriptivas que podemos usar para discutir la autoconsciencia teatral.”

²⁵⁹ “Diferentes dramas contienen un número variable de técnicas metadramáticas y producen distintas reacciones en el lector o espectador. En este sentido, podríamos ver el metadrama como un continuo, en el cual colocamos los varios dramas debido a la categoría de su autorreflexividad. Además, es obvio que diferentes lectores o espectadores van a reaccionar de distintas maneras precisamente debido a los factores que gobiernan el horizonte de expectativas de cada uno de ellos.”

do pacto ficcional. Os dois estão presentes na ambiguidade autoficcional e sua separação é impossível e, como já dito, infrutífera.

Daí a importância de centrar-se aqui não no pacto (como faz Lejeune), mas no princípio que movimenta o pacto, ou seja, a ambiguidade (como faz Alberca). Manuel Alberca (2007, p. 78) mostra como o princípio de ambiguidade está no nascimento do conceito de autoficção uma vez que ele surge na contramão primeiro não do que propõe Lejeune com o pacto autobiográfico, mas do proposto comumente como ficção; dito de outra forma: a ambiguidade da autoficção não pretende problematizar o pacto de verdade lejeuniano, mas o pacto ficcional que prega desde sempre o distanciamento ou apagamento da voz autoral nas vozes dos personagens e/ou do narrador. Daí a impossibilidade apontada por Lejeune (2008, p. 28) de uma novela ou romance apresentar um protagonista com o mesmo nome próprio do seu autor: tal recurso propicia ao leitor uma aproximação imediata de identidade entre ambos, o que “enfraquece” o pacto ficcional, o que, a priori, fortaleceria o pacto autobiográfico. Mas isso também não acontece: o jogo se mantém, e mesmo o pacto ficcional é enfraquecido pela sinceridade aparente no homônimo.

É justamente essa “intenção” de ambiguidade que moverá os diferentes níveis e gêneros dentro das variações da “escrita do eu”, conforme mostra o quadro a seguir.

Quadro 8: Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário

GÊNERO 1	ENTRE GÊNEROS		GÊNERO 2
	- ficcional + ficcional		
NÃO FICÇÃO			FICÇÃO
AUTOBIOGRAFIA	ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO	AUTOFICÇÃO	ROMANCE
PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO FANTASMÁTICO	PACTO AMBÍGUO	PACTO FICCIONAL
PRINCÍPIO DA VERACIDADE	PRINCÍPIO DA AMBIGUIDADE		PRINCÍPIO DA INVENÇÃO

Fonte: MARTINS, 2015, p. 47.

Percebam que os dois (sub)gêneros intermediários do quadro são edificados sobre o princípio de ambiguidade, que permitirá ao leitor o olhar duplo sobre a escrita autoficcional. Não teremos, pois, nem uma ocultação integral, nem uma exposição total da figura do autor enquanto personagem real e/ou fictício, mas sua difícil mescla.

A ocultação do autor e sua calculada ou involuntária divulgação posterior, que presidem esse tipo de relato, respondem a duas razões principais: a necessidade e o jogo. Em tempos de preceitos morais mais severos ou de liberdades ou costumes pessoais rigorosamente vigiados, às vezes simplesmente por pudor ou escolha pessoal, o esconderijo foi talvez uma necessidade para poder dissimular os segredos, para contar ou reivindicar, criticar ou ridicularizar o que de maneira aberta resultava arriscado. Portanto, esconder-se atrás de um eu impreciso ou anônimo permitia expressar a intimidade sem submeter-se ao compromisso público, nem ao juízo nem ao olhar indiscreto e impiedoso do outro (ALBERCA, 2007, p. 79-80)²⁶⁰.

Assim, “da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção” (FAEDRICH, 2015, p. 47). Anna Faedrich (2014; 2015) mostra que misturar autobiografia e ficção não é mérito da autoficção. Como mostrei no primeiro capítulo desta tese, esse é um recurso utilizado desde muito tempo pelos escritores, que mesclam quase que involuntariamente fatos e pessoas estritamente reais a universos e situações imaginadas. Da mesma forma, o teatro sempre se construiu sobre essa mistura, criando a ficção a partir de elementos (pessoas, lugares e objetos) reais. Assim, interessa na autoficção não apenas a mescla, mas como ela se apresenta, ou seja, não é mera adaptação de algo real vivido pelo autor para a cena que define a autoficção cênica, mas a problematização instaurada a partir dessa mescla. Dito de outro modo: é necessário que o autor, por meio do próprio texto ou de algum elemento paratextual, instaure no ato da leitura a natureza autoficcional da escrita.

Nos romances isso pode acontecer de diferentes formas. No teatro, também, mas com uma vantagem: a figura do ator permite novas possibilidades de discursos ambíguos, como vimos, assim como recursos multimodais que podem ser fator de ruptura,

²⁶⁰ “La ocultación del autor y su calculado o involuntario desvelamiento posterior, que presiden este tipo de relatos, responden a dos razones principales: la necesidad y el juego. En épocas de preceptos morales más severos o de libertades o costumbres personales rigurosamente vigiladas, a veces sencillamente por pudor o elección personal, el escondite fue quizá una necesidad para poder disimular los secretos, para contar o reivindicar, criticar o ridicularizar lo que de manera abierta resultaba arriesgado. Por tanto, esconderse tras un yo impreciso o anónimo permitía expresar la intimidad sin someterse al compromiso público ni al juicio ni a la mirada indiscreta y despiadada del otro.”

pois possibilitam a disjunção entre um discurso e o que é visto pelo espectador. Assim, um discurso sobre o mito de Édipo sendo dito pela atriz Janaina Leite enquanto são projetadas imagens da atriz grávida promove um tipo muito incomum de autoficção, mas extremamente potente: instaura-se a dúvida sem que a dúvida seja verbalizada, sem que o possível trauma seja revelado. Assim, na autoficção, para Faedrich (2015, p. 49):

[...] é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra. A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor.

Para a pesquisadora, a ambiguidade entre real e ficcional é potencializada pelo recurso onomástico, que pode aparecer de diferentes formas: o nome pode ser dito integralmente, como faz Silvero Pereira e Nelson Baskerville em seus espetáculos; ou pode aparecer sob um signo, uma marca, uma função – a Atriz, a Filha, como faz Janaina Leite em *Conversas com meu pai* – que, inevitavelmente, direcione o olhar do espectador para a figura do dramaturgo; por uma inicial do nome, primeira ferramenta usada por Doubrovsky em *Fils* e como faz S em *Tebas Land*. Ou ainda, o personagem pode utilizar uma terceira pessoa, como Silvero Pereira em alguns discursos de *BR-Trans* e mesmo Sergio Blanco em *Tebas Land*, que se esconde, por vezes, no relato de vida de Martín, ou ainda como Matheus Nachtergaele faz no espetáculo *Processo de conserto do desejo* ao incorporar cartas e poesias da mãe, morta quando o ator tinha três meses de idade. Além dessas maneiras de “se apresentar” ao público, o nome pode simplesmente estar ausente, sendo referenciado apenas enquanto primeira pessoa do discurso e pelo emprego de outras técnicas, não verbais, para instaurar a dúvida, como faz Angelica Liddell em *Yo no soy bonita*. Temos, então, a necessidade de uma aproximação da cena performática que individualiza o sujeito ficcional, permitindo uma nuance autobiográfica em sua execução.

É justamente o olhar ambíguo possibilitado pela autoficção que, no palco, revela-se como potência metateatral. O discurso autorreflexivo e autorreferencial permite o desdobramento da cena que passa a ser espelho de si mesma e não, apenas, da realidade como coletividade. Uma fatia dessa realidade é exposta ali e por meio dela se quebra com os conceitos de verdade e ficção na instauração de um discurso ambíguo e metatextual.

Além disso, relacionando de forma mais estreita os tipos de metateatro elencados por Hornby (1986) com os tipos de auto(r)ficção de Toro (2010), nota-se que “cada auto(r)ficção dramática é metateatral porque o emprego do nome ou de outras características do autor real evocam sua autoria na obra que estamos lendo ou vendo” (TORO, 2010, p. 235)²⁶¹.

Um efeito semelhante se origina mediante um personagem de “autor” ou “diretor” (fictício) sem nome individual, que aparece em um plano de realidade superior ao mundo dos personagens, criando assim a situação do drama dentro do drama (a primeira categoria de Hornby). Aqui funciona a conotação ao revés: a figura de *um autor* sem nome (e assim reduzido a mera função) remete ao autor individual da obra que se está vendo ou lendo (TORO, 2010, p. 236)²⁶².

Esse tipo de peça, na qual o nome é omitido ou mesmo alterado, possui um efeito mais metateatral do que autoficcional, pois não individualiza o responsável por aquela função, isto é, o dramaturgo ou o diretor. Entretanto, mesmo nesses casos, podemos ter, por exemplo, um dramaturgo e/ou diretor muito conhecido do público, assim como o ator que o representa (que pode ser inclusive ele mesmo), o que torna o emprego do nome uma mera formalidade que intensificará certos efeitos que já existem, mesmo que timidamente. Esses casos destacam melhor “a autoria de uma obra dramática em geral e com isso a artificialidade do mundo mostrado e narrado” (TORO, 2010, p. 237)²⁶³. Assim,

[...] a auto(r)ficção dramática como referência lúdica e – mais ou menos – anti-ilusionista a um elemento concreto da realidade extradramática (a identidade do autor real), também, é – por natureza – relacionada com as demais categorias metateatrais de Hornby, sobretudo com a primeira, “o drama dentro do drama”, a terceira, “a ideia de desempenhar um papel dentro do outro”, e a quinta, “a autorreferência” (TORO, 2010, p. 237)²⁶⁴.

Trocando em miúdos, a partir do momento em que é instaurado na cena um discurso autoficcional, intencional ou não, instaura-se também a quebra da ilusão ao passo que

²⁶¹ “Cada auto(r)ficción dramática es metadramática porque el empleo del nombre o de otras características del autor real evocan su autoría en la obra que estamos leyendo o viendo.”

²⁶² “Un efecto semejante se crea mediante un personaje de «autor» o «director» (ficticio) sin nombre individual, que aparece en un plano de realidad superior al mundo de los personajes, creando así la situación del drama dentro del drama (la primera categoría de Hornby). Aquí funciona la connotación al revés: la figura de *un autor* sin nombre (y así reducido a su mera función) remite al autor individual de la obra que se está viendo o leyendo.”

²⁶³ “[...] la autoría de una obra dramática en general y con ello la artificialidad del mundo mostrado y narrado.”

²⁶⁴ “[...] la auto(r)ficción dramática como referencia lúdica y – más o menos – antiilusionista a un elemento concreto de la realidad extradramática (la identidad del autor real), además, es – por naturaleza – emparentada con las demás categorías metadramáticas de Hornby, sobre todo con la primera, «el drama dentro del drama», la tercera, «la idea de desempeñar un papel dentro de otro» y la quinta, «la autorreferencia».”

existe uma aproximação entre o personagem cênico e seu criador, apresentando, ou não, uma identificação com a pessoa do ator no palco. O ator vai aproximar-se ou distanciar-se das pessoas do dramaturgo e do personagem. Em geral, ele será visto aqui como signo, embora, como escreveu Eco (1976, p. 96), ele seja “sempre fictício, não por ser fingido ou porque comunique coisas inexistentes na nossa realidade, mas porque finge não ser um signo”²⁶⁵. O próprio reconhecimento do elemento autoficcional funcionará na medida em que o espectador o perceber. Entretanto, é verificável enquanto prática cada vez mais frequente o uso do elemento autoficcional sem máscaras, extremamente metateatral visto que incorpora discursivamente o nome próprio do dramaturgo e/ou ator na relação teatro e vida.

Em suma, não importa o recurso metateatral, e sim o efeito e a pergunta realizada pelo metateatro: “Será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela vida e escritos por nós mesmos?” (WOOD, 2012, p. 98).

A mesma pergunta é feita pela autoficção.

²⁶⁵ “[...] ser siempre ficticio, no por ser fingido o porque comunique cosas inexistentes, sino porque finge no ser un signo.”

CARTA-CONCLUSÃO

Ao som de Crywolf, Cataclism

Em 2017, exatos quarenta anos após o conceito autoficção nascer em prol de uma “popularização” da autobiografia, privilégio dos grandes, podemos afirmar que ocorreu uma nova popularização, agora da própria prática autoficcional. Não é mais necessário inscrever-se em um relato ficcional, conto, romance ou peça de teatro, e publicá-lo. Basta abrir uma conta em qualquer rede social e ficcionalizar-se ali. De forma trágica, esse movimento atual escancara as facetas abomináveis geradas pelo “monstruoso desenvolvimento da técnica”, como apontou Benjamin (1987, p. 117). No ensaio “Experiência e pobreza”, o filósofo nos lembra a necessidade de admitir e confessar nossa pobreza decorrente da experimentação.

Não se experimenta mais. Prefere-se o registro do que se vive. As fotografias depois serão curtidas. Os vídeos gravados talvez jamais serão vistos. Resta ao homem “contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 1987, p. 117), enxergar sua própria condição entre *likes* e filtros.

Na literatura, esse desnudamento do eu nas redes sociais é aproveitado pelas narrativas, pois “[t]anto essas vivências pessoais como a própria personalidade do eu autoral, porém, também são ficcionalizadas com a ajuda da aparelhagem midiática e são convocadas para performar sua visibilidade” (SIBILIA, 2016, p. 250). São os casos, em especial, de autoficcionistas brasileiros como Cristovão Tezza, Ricardo Lísias, João Anzanello Carrascoza, Marcelino Freire ou do chileno Alejandro Zambra, entre outros. Uma vez assumindo uma autoficcionalização nas mídias sociais, esses nomes mesclam com frequência, em diferentes níveis, realidade e ficção também em suas obras.

Trocando em míudos, o que pretendo afirmar é que, de uma forma muito mais evidente, a autoficção se tornou uma prática frequente, quer cotidiana, quer artística, que insiste em mostrar um *eu* que não existe. Paralelo a esse movimento narcisista, temos outro que se aproveita desse mirar-se no espelho para deslocar o sujeito para o campo de objeto, porque se autoconhecer é, ainda, um desafio.

Assim, a autoficção, embora vista por alguns como uma crise e um cancro na literatura contemporânea, permanece. Dia 10 de agosto deste ano, Sergio Blanco estreará sua mais nova autoficção: *El bramido de Düsseldorf*.

Serge Doubrovsky pode dormir tranquilo. Ele faleceu no último 23 de março.

Hoje é dia 16 de junho.

E começo a escrever esta carta-conclusão, mas isso não foi premeditado.

Como Willian André (2016, p. 272), me pergunto

[...] até que ponto deve ser considerada válida a proposta de um estudo que pretende refletir sobre a condição limitada de nossa linguagem, mas que, ao mesmo tempo, vale-se da mesma linguagem – em uma extensão que beira o excesso, carregada de certa verborragia, repleta de tentativas de traduções, referências, notas de rodapé e digressões – para fazê-lo?

Minha tentativa de reflexão parte justamente do momento em que essa linguagem se viu vazia, atingindo a representação do real. Mesmo quando essa representação diz respeito a nosso eu, parte que idealisticamente mais conhecemos desse Real, o discurso passou a soar falso e toda a credibilidade, tanto do enunciador como do enunciatário, foi desacreditada. Paula Sibilia (2016, p. 247) afirma que, “quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada”. Isso justificaria tanto a irrupção do real autobiográfico na cena contemporânea quanto a frequência dos espetáculos que se aproximam do performativo. A performance seria, a priori, uma das tantas tentativas de vivenciar esse “realmente *real* – ou, pelo menos, algo que assim o pareça”.

Numa sociedade tão espetacularizada como a que hoje nos acolhe, não surpreende que as sempre confusas fronteiras entre o real e o ficcional tenham se esvanecido ainda mais. O fluxo é duplo: uma esfera contamina a outra, e a nitidez de ambas as definições se vê comprometida. Pelos mesmos motivos, tornou-se habitual recorrer aos imaginários ficcionais expelidos pelos meios de comunicação para tecer narrativas do cotidiano, gerando uma coleção de relatos que confluem na primeira pessoa do singular: *eu* (SIBILIA, 2016, p. 249).

Esta pesquisa está entre essa sociedade que quer ser espetacular e a verdadeira, aquela cuja realidade é melancólica quando consciente da sua condição. Enquanto escrita, a autoficção dá vazão a esse sujeito espremido em si mesmo e por tantos outros eus.

Enquanto escrita literária, a autoficção é o que toda Literatura é: uma linguagem que tenta dar conta de significar o sujeito e sua experiência *com/em* um mundo que faz dele mesmo um sujeito em falta. A literatura, enquanto arte, quer preencher essa falta. Tenta. Retenta. Além do ponto em que a História acaba, temos o Mito. O romance. A metáfora. O personagem. A autoficção me parece ser o mais recente passo na história da Literatura rumo a essa consciência, a criação desta *história*.

Conforme tentei demonstrar, a autoficção aplicada na dramaturgia contemporânea aponta para um uso singular do metateatro: aquele que explora o eu e sua potência teatral. Outros dramaturgos, alguns nada contemporâneos, já haviam denunciado o uso de máscaras sociais, nossa natureza dupla, tripla, múltipla. Papéis. Falas. “Todo o mundo é um palco,/ E todos os homens e mulheres meros atores:/ Eles têm suas saídas e suas entradas;/ E um homem em seu tempo desempenha muitos papéis”. Essa também é uma citação que pode ser epígrafe aqui. É metateatral, mas demonstra bem o que é ser autoficcional. É de William Shakespeare, na cena 7 do segundo ato de *As you like it, Do jeito que você gosta*, na boca de Jaques. Se a autoficção é tema cada vez mais frequente na literatura e nas outras artes, isso demonstra uma forte face do homem contemporâneo: um personagem que tem ciência dos seus muitos papéis.

O século XX mostrou que o sujeito não é uma unidade.

O século XX percebeu que Dr. Jekyll e Mr. Hyde não eram ficção.

Hoje é aniversário do meu pai.

Falei, na “Carta-introdução” que abre este estudo, da “autobiografia de um romancista” de Philip Roth, *Os fatos*. O último capítulo do texto, na verdade um pseudoúltimo-capítulo, é chamado de “Agora podemos começar, não podemos?”. Pseudo porque ele é seguido por uma carta, como aquela que abre o próprio “romance” de Roth: o autor Philip Roth escreve uma carta solicitando a opinião do amigo Zuckerman sobre o original em questão. A carta se encerra e é esquecida. Fazendo às vezes de “carta ao editor”, a carta revela a ambiguidade do texto, como já aponte.

Entretanto, ao final, após o capítulo “Agora podemos começar, não podemos?”, Zuckerman anexa a sua resposta a Philip Roth. A criatura escreve, como crítico literário, sua opinião sobre o texto, sendo quase cruel.

Caro Roth,

Li o manuscrito duas vezes. Aqui vai a franqueza que me pediu: não publique, você faz muito melhor escrevendo sobre mim do que relatando “com exatidão” sua própria vida. Talvez você tenha tornado a si mesmo tema de livro não porque esteja cansado de mim, mas por acreditar que não sou mais alguém através do qual pode se separar de sua biografia ao mesmo que explora suas crises, temas, tensões e surpresas (ROTH, 2016, p. 171).

Nesse diálogo surreal, Roth se autoanalisa duas vezes: primeiro na narrativa, e depois como resultado dela na voz de Zuckerman, que assume a categoria de metapersonagem quando separa seu eu discursivo a partir do eu consciente do criador, e assume isso de forma autoficcional, mas às avessas:

Falar eu mesmo de algo “meu” seria ridículo, por mais que se tenha criado a ilusão de que possuo uma existência independente. Devo tudo a você, enquanto você me deve nada menos que a liberdade de escrever sem amarras. Sou sua permissão, sua indiscrição, a chave para a revelação. Compreendo isso agora mais do que nunca (ROTH, 2016, p. 171).

O olhar crítico de Zuckerman afirma inclusive a falta de autenticidade no relato de Roth, que foi uma dança dos sete véus, uma relutância, uma redução de ritmos, uma decepção. E finaliza atingindo diretamente Philip Roth:

No que tange aos personagens, você, Roth, é o protagonista descrito de forma mais incompleta. Seu dom não consiste em personalizar sua experiência, e sim em personificá-la, incorporar nela a representação de uma pessoa que não é você mesmo. Você não é um autobiógrafo, você é um personificador. [...] Você cria um mundo ficcional muito mais excitante que o mundo do qual ele foi extraído. Meu palpite é que você escreveu metamorfoses de si próprio tantas vezes que não tem mais ideia do que você é ou do que já foi. A esta altura você é um texto ambulante (ROTH, 2016, p. 172).

O tema deste estudo vai ao encontro dessa angústia contemporânea. O Tempo, eixo central desse Real que nos apavora, é metaforizado aqui na imagem do pai.

Percebo que, de fato, o tempo passa. E, como se eu não enxergasse isso no espelho todas as manhãs, vejo nele. Hoje é aniversário do meu pai e todos foram para Curitiba comemorar com minha irmã. Eu fiquei cuidando do cachorro. Minha irmã me mandou um vídeo com meu pai e meus dois cunhados conversando. Ele é incrivelmente brincalhão.

Percebo no vídeo que ele está velho, muito velho, percebe? As rugas, a pele, a flacidez inevitável. Um peso de mim ali.

Conclusão definitiva alguma é possível, pois o próprio objeto é mutável. Não teremos uma conclusão aqui, senão uma exposição de resultados. O estágio doutoral sanduíche realizado entre junho e dezembro de 2015 ampliou o projeto inicial desta pesquisa, e possibilitou a concretude de uns dos pontos elencados como objetivo, mas que até então não haviam feito se perceber: aquele que afirma que a autoficção dramática ou cênica possibilitava um efeito estético diferente do que acontecia na prosa ficcional. Antes do estágio, porém, esse ponto era preenchido pelos efeitos produzidos na recepção, isto é, no público. A partir do contato com a dramaturgia de Sergio Blanco, percebi que a diferença essencial entre as duas escritas autoficcionais estava na representação, elemento que permite um desdobramento da própria autoficção por meio do corpo do ator. *La ira de Narciso* é uma mostra de como texto e cena, em perfeita harmonia, geram resultados devastadores.

As relações entre pais e filhos nas peças do *corpus* desta pesquisa não são nada harmoniosas, e instauram tanto o caos que por vezes sou inclinado a dizer que essa é a verdade original da tragédia humana, como outros já o fizeram. A possibilidade de ser vencido e superado por aquele que gerou. São vários pais, não apenas um. Não temos apenas a agressividade física do pai em *Luís Antônio-Gabriela* e a indiferença e insucesso na compreensão do outro. Não temos essa violência em *Conversas com meu pai*, nem em *La ira de Narciso*. Temos ali a dificuldade de compreender o inexplicável, de compreender a realidade como se apresenta estando nós observando nós mesmos. Um pai cuja violência é épica, como mito, como uma história distante, é o pai de Martín em *Tebas Land*. Esse sim cruel, sem limite, sem postura. Diferente do pai de *Luís Antônio-Gabriela*, o pai de Martín sente prazer na dor. Pascoal é fruto de um tempo. O homem que Martín assassinou é fruto da crueldade de todas as eras. O âmago do humano na sua mais antiga tragédia: o pai que despenca seu peso sobre o filho.

Ao falar sobre isso, Freud mergulhou o humano em total descrença. “Freud explica”, diz o dito popular. Não mais o Destino, um Deus, um homem. Estava nessa relação a origem de todo o sonho, de todo o desejo, de todo medo. A fraqueza de cada homem.

Coloquei, indiretamente, de forma paralela à história da civilização a história da representação e do teatro, e como hoje parece-nos tão natural uma arte que trata do eu e de suas fragmentações, seus desejos escondidos, seus medos abafados. Seus passados. O homem hoje, megalhado cada vez mais nas suas falsas ficções, se espanta ao ver uma ficção verdadeira como a da autoficção. Espécie de Dorian Gray, o sujeito se tornou um doloroso espelho narcisista no qual vê refletido seu horrendo espetáculo.

Meu objetivo foi evidenciar alguns pontos: o primeiro diz respeito ao caráter óbvio da prática autoficcional como defesa artística mediante uma sociedade do espetáculo que intensifica a fragmentação do sujeito que nela habita. A autoficção tenta, assim como faz a prosa ficcional, expressar e representar esse sujeito, agora apresentando uma voz que vem de um possível “eu referencial”. No tratamento estético da literatura, essa verdade referencial é posta sob a crise: categorias como ficção, verdade, passado e lembrança são colocadas criticamente para que o leitor compreenda se tratar não de uma verdade autobiográfica, mas justamente dessa verdade sendo colocada em foco objetivo.

Logo, podemos entender a autoficção como uma necessidade atrelada a necessidade de ficcionalizar de todo o sujeito, de transformar em representação, em teatro sua própria existência, sua própria vida. Aquilo que há de mais de real, de mais pessoal, de mais autêntico. A tentativa de recuperar a memória perdida que Benjamin anunciou ao tratar do narrador. O impulso natural da dramatização onírica.

Esse primeiro ponto já atrai para si o segundo: a temática aqui escolhida que permite a relação de Édipo com o inconsciente, tomado aqui pela visão freudiana de teatro e representação. O sonho, como mostrei, é visto por Freud como a primeira manifestação teatral inconsciente do sujeito, que sentirá a necessidade de novas formas de fantasiar ao longo da vida. O teatro é, assim, um espaço apto a revelar a estrutura desse fantasiar e dessa vida, “inclusive nas representações objetivas que ele recupera e reinterpreta em função dos representantes ocultos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 404). Logo, “somos ainda piedosos. Por toda parte o grande jogo do significante simbólico que se encarna nos significados do imaginário — Édipo como metáfora universal”.

A partir disso encontramos o teatro como solo fértil para a prática autoficcional, não apenas por ser essa uma tendência (apontada já por tantos, desde Philippe

Lejeune até Leonor Arfuch) das manifestações artísticas, mas por intensificar e mesmo multiplicar os efeitos desse discurso crítico e dos desdobramentos do eu e da própria ficção que a prática promove. Autoficção, assim como teatro, é a manifestação da falta.

Deleuze e Guattari (2010, p. 404-5) se perguntam:

Por que o teatro? Como é estranho esse inconsciente de teatro e de papelão! O teatro tomado como modelo da produção. [...] Ora, com a produção desejante passa-se o mesmo que com a produção social: toda vez que a produção, em vez de ser apreendida na sua originalidade, na sua realidade, é assim assentada sobre um espaço de representação, ela só pode valer pela sua própria ausência, e aparece como uma falta nesse espaço. Ao buscar a estrutura em psicanálise, Moustafa Safouan pôde apresentá-la como uma “contribuição para uma teoria da falta”. É na estrutura que se faz a solda do desejo com o impossível, definindo-se a falta como castração. É da estrutura que se ergue o canto mais austero em favor da castração: sim, sim, é pela castração que entramos na ordem do desejo — uma vez que a produção desejante se espalha pelo espaço de uma representação que só a deixa subsistir como ausência e falta de si mesma.

Desta forma, é imposta às “máquinas desejantes” uma “unidade estrutural” que as reúne em um conjunto molar que afirma a falta como única possibilidade de reporte a uma totalidade. Em outras palavras, que “os objetos parciais são reportados a uma totalidade que só pode aparecer como aquilo que lhes falta, e como o que, faltando-lhes, falta a si mesma” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 404). Assim, o conjunto familiar se torna metáfora para todas as outras estruturais sociais, o que explica, em parte, o apelo pela temática que encontramos na dramaturgia contemporânea.

Quando Green busca as razões que fundam a afinidade da psicanálise com a representação teatral e com a estrutura que esta torna visível, ele assinala duas particularmente surpreendentes: que o teatro eleva a relação familiar ao estado de relação estrutural metafórica universal, donde decorrem o jogo e o lugar imaginários das pessoas; e, inversamente, que o teatro expulsa para os bastidores o jogo e o funcionamento das máquinas, atrás de um limite que devém intransponível (exatamente como no fantasma: as máquinas estão aí, mas atrás do muro). Em suma, o limite deslocado já não passa entre a representação objetiva e a produção desejante, mas entre os dois polos da representação subjetiva: a representação imaginária infinita e a representação estrutural finita (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 405).

O teatro torna possível, assim, opor dois aspectos: as variações imaginárias e o invariante simbólico, visto que “toda a produção é levada ao duplo impasse da representação subjetiva. Pode-se sempre remeter Édipo ao imaginário, mas ele é

reencontrado mais forte e mais inteiro, mais faltante e triunfante justamente porque ele falta, é reencontrado inteiro na castração simbólica” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 405).

Assim, temos o terceiro ponto que intentei demonstrar: aquele que revela, ainda, nossa triste condição na realidade. Nossa pequenez de enormes anões montados em ombros de gigantes.

A terra está morta, o deserto cresce: o velho pai está morto, o pai territorial, e também o filho, o Édipo déspota. Estamos sós com nossa má consciência e nosso tédio, com nossa vida em que nada acontece; nada mais do que imagens a girar na representação subjetiva infinita. Porém, reencontramos a força de acreditar nessas imagens, força que nos vem do fundo de uma estrutura que regula nossas relações com elas e nossas identificações como outros tantos efeitos de um significante simbólico. [...] Tudo é retomado, o mito da terra, a tragédia do déspota, como sombras projetadas num teatro. As grandes territorialidades desmoronaram-se, mas a estrutura procede a todas as reterritorializações subjetivas e privadas (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 406-7).

Por que estou citando Deleuze e Guattari sendo que esta pesquisa se construiu sob pilares da psicanálise freudiana e lacaniana, tão criticadas por eles em *O Anti-édipo*? Justamente por isso: se a autoficção, e aqui em particular a autoficção cênica, nasce do desejo narcisista do sujeito edipiano, ela aponta para outro nível enquanto movimento artístico, de pensar o sujeito não enquanto *neurótico*, mas enquanto *esquizofrênico*, e o conceito por mais estreito que seja aqui entendido, já é autoexplicativo. Não o esquizofrênico clínico, claro, mas pensado aqui enquanto um processo de produção esquizofrênico como modo de vida, o sujeito que resiste ao Édipo e propõe novas possibilidades. “O passeio do esquizofrênico: eis um modelo melhor do que o neurótico deitado no divã” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 11).

Deleuze e Guattari elogiam a teatralização de tudo, inclusive da Filosofia, que Deleuze tanto elogia em Nietzsche, por exemplo. Pensar o eu na cena, da forma como propõe a autoficção de Doubrovsky (1988), é justamente tentar demonstrar as várias possibilidades de dizer o que não pode ser dito, pois “por real que possa ser o indivíduo na sua relação com os outros”, escreve Adorno (2001, p. 142), “concebido como absoluto, é uma simples abstracção”. Assim, como afirmou o próprio Doubrovsky em entrevista a Philippe Vilain (2005, p. 186): “Eu sou sempre no presente, mas esse presente caiu no vazio”²⁶⁶.

²⁶⁶ “Je suis toujours au présent mais ce présent a chu dans le néant.”

Por mais que tenhamos sonhado um dia e continuemos sonhando em nos conhecer por completo a fim de tentar emudecer qualquer grito do destino e do tempo, sabemos que jamais podemos domar o animal no qual o eu se transformou. Ele é, pois, absoluto enquanto abstração, enquanto ideia, conceito. O sujeito, aqui, encontra-se mais uma vez com Édipo, aquele que pensou conseguir domar o Destino sendo mortal, que pensou inclusive ter alcançado esse feito por muito, muito tempo. Ao mesmo tempo, afasta-se desse arquétipo para evidenciar outro, mais plural, menos familiar, múltiplo: do “eu sou nada” de Fernando Pessoa ao “meu nome é legião” de Lobo Antunes.

De uma ponta a outra, a evidência: a tragicidade do Real nasce do próprio sujeito diante dessa abstração. A ficção tenta, em uma visão poética, preencher as lacunas desse *não dizer*. Transformar o pensar instintivo em produto estético, registrar poeticamente uma vida, uma ideia, um fato. O pensamento estético sobre a existência de si no universo.

Assim os três pontos se encontram, como as três idades de um homem diante do reconhecimento inevitável: a autoficção é parte desse extenso diálogo entre esse real representado e esse Real indizível, e do homem entre um e outro na sua incapacidade de dizer, na sua impotência diante do tempo e do espaço, na consciência de sua finitude, minúsculominúsculo tentando compreender a si mesmo e o que foi, resgatando algo que Artaud (2006, p. 97) desejava recuperar no teatro, pois “acreditamos que há, no que se chama poesia, forças vivas, e que a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas funciona para o espírito como algo infinitamente mais temível do que o próprio crime, realizado”. A verdade na não verdade.

Diante do deserto do real, o sujeito só pode voltar-se a si mesmo. Encarar-se no espelho e, ainda como Jekyll, sentir compaixão pelo que vê, sentir amor, compreensão e sobretudo aceitação. E ver brotar daquela visão o desejo incontrolável de ser outro. Maquilar aqui e ali uma máscara, um jeito diferente de ser, de falar, de rir. A autoficção é a reflexão estética sobre essa inconstante na qual o pensamento humano se baseia: a verdade sobre si. O pensamento ocidental está baseado no enigma esfíngico: conhecer a si mesmo revela ao humano a tragédia da sua existência.

A autoficção é a proposta de um mito pessoal para cada um.

Uma metáfora para essa metonímia que é *eu*.

Um outro real diante Deste.

E como em um rito de passagem, me descubro na imagem virtual do meu pai. Mostrei o vídeo para o Erick e ele me disse: “Nossa! É você velho, né?”.

Há algo nesse rosto velho que remete imediatamente ao primeiro homem que conheci. Algo nele me inspira Adão, me inspira passado, respeito, dignidade. Gratidão. E então lembro de certas coisas que não lembro com frequência: o som do sorriso, as mãos para trás ao falar, o ajeitar do bigode. Ele sorri com facilidade e isso é lindo. Vejo e revejo o vídeo e percebo o quanto ele é engraçado naturalmente, o quanto ele incorpora nítidas mentiras e anedotas enquanto responde a uma pergunta trivial, o quanto ele mistura verdade e ficção na sua fala, com ar de grande sábio, pajé. Híbrido.

O quanto ele é autoficcional.

Hoje, 16 de junho de 2017, percebi isso.

Só hoje. Um *Bloomsday*.

Figura 33: Ricardo e seu pai, Cabo Frio-RJ, verão de 1989



Com afeto,

R.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora; apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Grasset, 1978.
- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. São Paulo: Abril, 1991.
- AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Pensadores)
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Livraria Almedina, 1976.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991. p. 66-81.
- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.
- ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Para uma genealogia da noção de autoria em literatura. In: FURLANETTO, Maria Marta; SOUZA, Osmar de (Orgs.). *Foucault e a autoria*. Florianópolis: Insular, 2006.
- ALMELA, Margarita et al. *Ecos de la memoria*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011.
- ANDRADE, Jorge. *Rasto atrás*. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- _____. *Labirinto*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- _____. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ANDRÉ, Willian. *Entre gaguejos: Hilst, Beckett e os limites da linguagem*. 2016. 307 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.
- ANTOINE, André. *Antologia de textos sobre naturalismo*. Cartas, conferências, críticas, artigos (sobre Diderot, Zola, Strindberg, Stanislavski, a interpretação, a crítica, a encenação e o ensino no conservatório). Seleção, tradução e anotações de Eugénia Vasques. Edição amadora da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/199/1/antoine.pdf>>. Acesso em 30 jul. 2017.
- ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. In: LACLAU, Ernesto et al. *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Eduerj, 2010.

ARIAS, Lola. *Melancolia y manifestaciones*. s.d. Texto cedido pela autora.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971

BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

BALDICK, Chris. *The Oxford Dictionary of literary terms*. 4. ed. Oxford University Press, 2008. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272>>. Acesso em 20 jul. 2017.

BARBOSA, Nelson Luís. *“Infinitivamente pessoal”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo a emoção”*. São Paulo, 2008. 401 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BARRIENTOS, José-Luís García. Paradojas de la autoficción dramática. In: CASAS, Ana Casas (Ed.). *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción, Iberoamericana, Madrid, 2014.

BARROS, Diego Rafael Alves. *Em busca de um ator livre: ideias sobre o não-ator em contextos teatrais contemporâneos*. Lisboa, 2016, 153 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2016.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

_____. A morte do autor. In: _____. *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 57-64.

_____. Da obra ao texto. In: _____. *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

_____. *Inéditos vol. I. Teoria*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo, Martins Fontes: 2004c.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004c.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 1987.

BASKERVILLE, Nelson. *Luís Antônio-Gabriela*. São Paulo: nVersos, 2012.

BASKERVILLE, Nelson; GENTILIN, Verônica. *Luís Antônio-Gabriela*. 2011. Texto cedido pelos autores.

BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1981.

BAZZANELA, Sandro. Os pressupostos da filosofia política de Slavoj Žižek. In: TELES, Ildete; GUERRA, Elizabete. *Lacunas do Real: Leituras de Slavoj Žižek*. Florianópolis: Nefipo, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas Vol. I*. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas Vol. I*. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-9.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas Vol. I*. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-9.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral I*. Campinas: Pontes, 2005.

BERNSTEIN, Ana. A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico. *Revista Sala Preta*. São Paulo, ano 1, nº 1, 2001.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCO, Sergio. *Óstia*. 2014. Versão cedida pelo autor.

_____. *Tebas Land*. Montevideo: Editorial Skené, 2013.

_____. *La ira de Narciso*. 2015. Versão cedida pelo autor.

_____. Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformacion de lo real. *Ars & Humanitas*. Liubliana, 2015, p. 14-9. Disponível em: <<https://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/article/view/3414/3118>>. Acesso em 30 jul. 2017.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa-Portugal: Arcádia. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro, 1980.

BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1964. p. 145-8.

_____. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. Tradução Carlos Mejard. São Paulo: Globo, 2000. p. 48-57.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

BURGUEÑO, María Esther. Un territorio más allá de la ley. In: BLANCO, Sergio. *Tebas Land*. Montevideo: Skéne, 2013. p. 3-16.

CABALLÉ, Anna. *Narcisos de tinta*. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (Siglos XIX y XX). Madrid: Megazul, 1995.

_____. Seguir el hilo. *ABC Cultural*, 20 jun. 2001. p. 4.

CALZAVARA, Rosemari B. Entre tempos e espaços: a intermedialidade em *O Sumidouro*. In.: FLORY, Alexandre V.; PASCOLATI, Sonia (Orgs.). *Teatro e intermedialidade*. Maringá: Eduem, 2015, p. 63-75.

_____. *Jorge Andrade e a trilogia da procura*. 2010. 91f. Tese (Doutorado) UEL. Londrina, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*: Ensaio de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. Teatro em processo, processo auto-biográfico: "Conversas com meu pai". *Revista Sala Preta*. v. 14. n. 2, 2014. p. 198-203.

CASAS, Ana (ed.). *La autoficción*. Reflexiones teóricas. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2012.

_____. *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción, Iberoamericana, Madrid, 2014.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. de Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

CHAVES, Wilson Camilo. Considerações a respeito do conceito de real em Lacan. *Psicologia em Estudo*. vol. 14 n. 1. Maringá. Jan./Mar. 2009. p. 41-46. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v14n1/a06v14n1.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex (France): Éditions Tristram, 2004.

_____. *L'Autoficction*. Essai sur la ficcionnalisation de soi en littérature. 1989. Tese. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris. Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>>. Acesso em 15 jun. 2016.

_____. Tipologia da autoficção. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CORNAGO, Óscar. Atuar “de Verdade”. A Confissão como Estratégia Cênica. *Revista Urdimento*, Florianópolis, ano 12, v. 13, 2009. p. 99-111.

_____. Biodrama. Sobre el Teatro de la Vida y la Vida del Teatro. *Latin American Theater Review*, Kansas University, 39.1, 2005, p. 5-27.

CORNEILLE, P. *Oeuvres Complètes de P. Corneille, et oeuvres choisies de Thomas Corneille*. Paris: Institut de France, 1840. 252

CORSO, Diana; CORSO, Mário. *Contos de fadas no divã*. Psicanálise nas histórias infantis. São Paulo: Artmed, 2006.

COSTA, José. Irrupções do Real no Teatro Contemporâneo. *Revista Subtexto*. Belo Horizonte, n.06, dez. 2009. p. 13-26.

COSTA LIMA, L. (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

COSTA LIMA, L. *Mimesis e modernidade: a forma das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

_____. *Os aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. Esboço de uma autobiografia intelectual. In: _____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTINHO, Isabel. A vergonha de Karl Ove Knausgård. In: *Público*. 7 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/07/07/culturaipsilon/noticia/a-vergonha-de-karl-ove-knausgard-1737556>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

DAL FARRA, Alexandre. *Conversas com meu pai*. In.: LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DÄLLEMBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: DÄLLEMBACH, L. et al. *Poétique*: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades. n. 27. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: 1967.

DE CARLI, Jezebel. Movimentos de encenação. In: PEREIRA, Silvero. *BR-Trans*. Rio de Janeiro: Cobogó. 2016, p. 57-65.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe, Minuit*. Paris, 1972.

_____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O Anti-édipo*. Campinas Editora 34: São Paulo, 2010.

DELORY-MOMBERGER Christine. Filiações e rupturas do modelo autobiográfico na pós-modernidade. In: GALLE, Helmut et al. (Orgs.). Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009, p. 95-110.

DE MAN, P. Autobiografia como des-figuração. In: *Sopro*. N. 71. Maio/2012. Trad. de Joca Wolff. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#WP41A4jyu00>>. Acesso em: 24 fev. 2017.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la Philosophie*. Paris: Ed. Minuit, 1972.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Mirian Chnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DI TELLA, André. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 68-81.

DORT, Bernard. *La Représentation Émancipée*. Arles: Actes Sud, 1988.

_____. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur ler “i”. In: J-L. JEANNELLE; C. VIOLLET. (Dir.) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia s.a, 2007. p. 54-65.

_____. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

_____. Autofiction: en mon nom propre. In: BAUELLE, Yves; NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (Orgs.). *Nom propre et écritures de soi*. Québec: PUM, 2011b.

_____. C'est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In: FOREST, Philippe. *La Nouvelle Revue Française*. Je & Moi. Paris: Gallimard, N° 598, octobre 2011a.

_____. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

_____. O último eu. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-123.

EAGLETON, Terry. A função da crítica. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. São Paulo: Martins Editora, 2006.

ECO, Umberto. Parâmetros da semiologia teatral. In: HELBO, André (org.). *Semiologia da representação*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do Drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FACHIN, Lídia. O espaço da narrativa no teatro. *Itinerários*. Araraquara, UNESP, n. 12. p. 103-10, 1998. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2918/2683>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

FARIA, João Roberto. A narrativa no teatro. *Itinerários*. Araraquara, UNESP, n. 12. p. 47-57, 1998. Disponível em: < <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2911/2673>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 8, 2008. p. 197-210.

_____. O real na arte: a estética do choque In: RAMOS, L. F. (Org.). *Arte e ciência: abismo de rosas*. Porto Alegre: Abrace, 2012.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. *Em torno de Roland Barthes: da "morte do autor" ao nascimento do leitor e à volta do autor*. Santa Maria (RS): PPGL-UFSM, 2015.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Tradução de Maria de Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

FORIN JR. Renato. *OVO*. Versão cedida pelo autor, 2015.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e escritos*. Ética, sexualidade e política. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004.

_____. *O que é um autor?*. Trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Rio de Janeiro: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na sociedade moderna*. São Paulo: Penguin, 2011.

_____. *Escritos sobre literatura*. São Paulo: Hedra, 2014.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

_____. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

_____. *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

GAY, Peter. Além do princípio da realidade. In: _____. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

_____. *Fiction & diction*. Trad. Catherine Porter. Nova Iorque: Cornell University Press.

_____. *Fiction et diction*. Paris: Editions du Seuil, 1991.

_____. *Introdução ao Arquitexto*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

_____. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GIDE, André. *Diário*. Barcelona: Alba Minus, 1924.

GIORDANO, David. *Teatro documentário brasileiro e argentino. O biodrama como a busca pela teatralidade do comum*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

GOLDMAN. *Diga o nome dela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GONÇALVES, Delmiro. Prefácio. In: ANDRADE, Jorge. *Rasto atrás*. São Paulo: Brasiliense, 1964.

GRASSET. *Le monstre*. Disponível em: <http://www.grasset.fr/le-monstre-9782246851684>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

GRACE, Sherrill; WASSERMAN, Jerry (Eds.). *Theatre and autobiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*. Vancouver: Talonbooks, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da filosofia do direito*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HIDALGO, Luciana. A imposição do eu. In.: Rascunho, ed. 162. 2013. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-imposicao-do-eu/>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

HORNBY, Richard. *Drama, Metadrama and perception*. Plainsboro, NJ, USA: Associated University Presse, 1986.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. 2. ed. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

IONESCO, Eugène. Eugène, son texte, sa préhistoire. In: *Dossier de communication Victimes du Devoir*. Disponível em: <http://ak.blogspirit.com/files/Dossier_de_communication_Victimes_du_Devoir.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2016.

ISER, A. Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro, Editora UERJ, 1996.

_____. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. Vol. 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. Vol. 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert, et al. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JEANNELLE, J.-L.. Où en est la réflexion sur l'autofiction. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLETTE, C (Dir) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007, p. 17-37.

_____. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 127-162.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: DÄLLEMBACH, L. et al. *Poétique*: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades. N. 27. Coimbra: Almedina, 1979. p. 19-45.

JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel. Teatralidade. In: SARRAZAC, Jean-pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 178-181.

JOLLY, Geneviève; SILVA, Alexandra Moreira da. Voz. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 185-189.

JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KINAS, Fernando. Notas sobre a mimese: para pensar o teatro contemporâneo. In: *Revista Rumores*. Ed. 9, v. 1, Janeiro-Junho de 2011. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/viewFile/7676/7065>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

KLEIN, Irene. *La ficción de la memoria*: la narración de historias de vida. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. *Minha luta – A morte do pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KOWZAN, Tadeusz et al. *O Signo Teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Trad. Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977.

KOWZAN, Tadeusz. *Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle*. Paris: L'Harmattan, 2006.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LABERGE, Jacques. Nome do Pai e Real. s.d. Disponível em: <http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/int-biblioteca/JLaberge/jlaberge_nome_pai_e_real_upld_2.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2017.

LACAN, Jacques. O Seminário, livro III. In: *As psicoses*. Trad. Aluísio M. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992a.

_____. *O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Trad. L. P. Marie Christine. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992b.

_____. Para além do “Princípio de realidade”. In: *Escritos*. Trad. R. Vera. p. 77-95. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. O simbólico, o imaginário e o real. In: *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

_____. *Les non-dupes errent*. Disponível em: <http://www.valas.fr/IMG/pdf/S21_NON-DUPES---.pdf>. Acesso em 23 jul. 2017.

LANNA, Oiliam. Sinfonia Nº 6 em lá menor “TRÁGICA”: Gustav Mahler. Disponível em: <<http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/mahler-sinfonia-no-6-tragica/>>. Acesso em 2 jul. 2017.

LARSON, Catherine. El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación. In: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. p. 1013-1019.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 67-110.

_____. Autofiction. In: *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*. Paris: Encyclopædia Universalis, 2016.

_____. *Autofiction: un mauvais genre?* In: *Autofictions & Cie*. Paris, nº 6, Ritm, p. 227-49, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEJEUNE, P. *L'autobiographie en France*. Paris : Armand Colin, 1971.

_____. Signes de vie. *Le pacte autobiographique 2*. Paris, Seuil, 2005.

- _____. Autoficções & Cia. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 21-37.
- _____. *L'autobiographie en France*. 2ª ed. Paris: Armand Colin, 1998.
- _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. NORONHA, Jovita M. Gerheim; GUEDES, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?* 2006. Disponível em: <https://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html>. Acesso em: 20 mar. 2017.
- LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LEITE, Janaina; TEIXEIRA, Felipe. *Festa de separação: um documentário cênico*. 2009. Versão cedida pelos autores.
- LESCOT, David. Realismo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.
- _____. Teatro documentário. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012b.
- LIDDELL, Angélica. Yo no soy bonita. In: _____. *La desobediencia, hágase en mi vientre*. Pliegos de Teatro y danza n. 26. Madrid: Aflera Producciones SL, 2008.
- _____. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Editorial Continta Me Tienes, 2014. Colección Escénicas.
- LIMA, Ricardo Augusto de. *Estas três paredes do meu apartamento: intertexto, ruptura da ilusão e autoficção como recursos metateatrais em O Homem e a Mancha*, de Caio Fernando Abreu. 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*. Barueri, SP: Manole, 2005.
- LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. São Paulo: Alfaguara, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *Contos completos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LOSCO; NAUGRETTE. Mimese. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LOURAÇO, Jorge. Figuras de linguagem do indizível em *Conversas com meu pai*. In: Revista *Sala Preta*, v. 14, n. 2. São Paulo, ECA-USP, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84771>>. Acesso em: 2 jul. 2017.
- MACHADO, Bernardo Fonseca. A invenção da representação: breve reflexão sobre a noção de representação. In: *Cadernos de Campo*. N. 20. São Paulo: 2011, p. 167-80. Disponível em: <<https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/bernardo.pdf>>. Acesso em: 1 ago. 2016.
- MAGALDI, Sábato. *Texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MAGALHÃES FILHO, José Soares de. *Diz-me com quem andas...* Intertexto e intertextualidade: uma leitura do romance *Borges e os orangotangos eternos* de Luis Fernando Veríssimo. Vitória, 2009. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. Martins Fontes: Martins Fontes, 2001.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers; Variations sur le sujet. In.: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1945.

MARTIN, Carol. *Theatre of the Real*. Palgrave Macmillan: Basingstoke, Reino Unido, 2012.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre, 2014. 251 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Letras Curso de Pós-Graduação, Porto Alegre, 2014.

McMICHAEL, George L.; GLENN, Edgar M. *Shakespeare and His Rivals: A Casebook on the Authorship Controversy*. New York: Odyssey Press, 1962

MELO MIRANDA, Wander. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp, 2009.

MENDES, Júlia Guimarães. *Teatralidades do real: significados e práticas na cena contemporânea*. 2012. 118 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2017. Disponível em: < <http://www.uol.com.br/michaelis> >. Acesso em: 28 mar. 2017.

MIRZA, Marta Labraga. En un borde de abismo. In: BLANCO, Sergio. *Tebas Land*. Montevideo: Skéne, 2013. p. 17-26.

MOCARZEL, Evaldo. Auto-mise-en-Scène: ficção e documentário na cena contemporânea. In: Revista *Sala Preta*, v. 14, n. 2. São Paulo, ECA-USP, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84582>>. Acesso em: 2 jul. 2017.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. (Auto)biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. In: *Anais da ABRACE 2010*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Gabriela%20L%EDrio%20%20_Auto_biografia%20na%20cena%20contempor%E2nea.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2016.

_____. Teatro de imagens e autobiografia: espetáculo? In: *Arte & ensaios*. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 23, nov. 2011. p. 115-23. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/05/ae23_gabriela_lirio.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2017.

_____. *BR-Trans e a potência do corpo performativo*. In: *Questão de Crítica*, v. 2, p. 1-9, 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2015/12/Quest%C3%A3o-de-Cr%C3%ADtica-Vol-VIII-n66-dezembro-de-2015.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

_____. *Autobiografia na cena contemporânea*: tensionamentos entre o real e o ficcional. Pós: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 78-91, maio 2016.

_____. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. In: *ARJ - Art Research Journal*. v. 3, n. 1. 2016, p. 37-49. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

NACHTERGAELE, Matheus. Sou o travesti, o homofóbico e o gay. In: Revista *Quem*. 1 nov. 2009. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI90903-9531,00-MATHEUS+NACHTERGAELE+SOU+O+TRAVESTI+O+HOMOFOBICO+E+O+GAY.html>>. Acesso em 2 ago. 2017.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*, ou Helenismo e Pessimismo. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Obras incompletas*. Tradução de Rubens R. Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

_____. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *A gaia e a ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras: 2004.

_____. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. *Ecce homo*. Trad. Artur Morão. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior, 2008.

_____. *Assim Falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NORTE, Diego Braga Norte. Obra de Karl Ove Knausgård é a resposta ao nosso tempo. In: *Veja.com*. 22 jul. 2016. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/obra-de-karl-ove-knausgard-e-a-resposta-ao-nosso-tempo/>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

OLIVEIRA, Gerlane Roberto de. *Na trama da escrita autoficcional*: relações entre obra e vida em Lygia Bojunga Nunes. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

ORDINE, Rodrigo. Escritas de si e uma agenda contemporânea: o inevitável fim do pacto autobiográfico? In.: *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p.131-146, jan./jun. 2015.

OVÍDIO, *Metamorfoses*. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses* em tradução. Relatório de conclusão (Pós-doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PAES, José Paulo. Um retrato. In.: *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia*: a construção do personagem. São Paulo: Atica, 1989.

_____. *Introdução a dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988

PASCOLATI, Sonia. Em busca de uma poética pirandelliana. *Revista Olho d'água*. São José do Rio Preto, UNESP, v.3. n.1. p. 89-106, jan./jul. 2011. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/120/154>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

_____. Metateatro na dramaturgia de Jean Anouilh. In: SANTOS, Volnei Edson dos (Org.). *Sopros do Silêncio*. Londrina: EDUEL, 2008, v. 1, p. 223-245.

_____. *Metateatro*: Inserção do Discurso Crítico no texto dramático. 1ª JIED – Jornada Internacional de Estudos do Discurso. 2008b.

_____. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.) *Teoria literária*: Abordagens e tendências contemporâneas. 21. Maringá: Eduem, 2009. p. 93-122.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *A encenação contemporânea*: origens, tendências, perspectivas. Tradução de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA, Silvero. *BR-Trans*. Rio de Janeiro: Cobogó. 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Poesias*. 15ª ed. Lisboa: Ática, 1995.

PIRANDELLO, Luigi. Prefácio. In: _____. O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor. Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Seis personagens à procura de um autor*. Tradução de Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

PRADO, Décio de A. A personagem no teatro. In.: CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

PUCHNER, M. Stage fright: *Modernism, anti-theatricality & drama*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 2002.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Vermelho amargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

RAMOS, Luis Fernando. Hierarquias do real na *mimesis* espetacular contemporânea. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbep/v1n1/2237-2660-rbep-1-01-00061.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

_____. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: *mimesis* e desempenho espetacular. In: *Urdimento*, Florianópolis: UDESC/CEART, n.13, 2009, p. 71-84.

- _____. Teatralidade e antiteatralidade. In: Revista *Sala Preta*. v. 13, n. 1. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57528>>. Acessado em: 12 jun. 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, EXO/Editorial 34, 2005.
- RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: Um Teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RICCIARDI, Giovanni, *Biografia e criação literária*. Palhoça, SC: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2009.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- _____. *A memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- _____. *Tempo e Narrativa 1*. A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário – arte contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- _____. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ROBINSON, Michael. *Strindberg and Autobiography*. Writing and Reading a Life. Norwich: Norvik Press, 1986.
- ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso - Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.
- ROCHA, Polyanna Morgana Duarte de Oliveira. *Ver o semelhante: mimesis, representação e autoficção*. 2015. 184 f., il. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- RODRIGUES, Maria Fernanda. O suicídio literário de Karl Knausgård. In: *O Estado de S.Paulo*. 11 maio 2011. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-suicidio-literario-de-karl-knausgard,1030605>>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. Visão do ciclo. In: ANDRADE, Jorge. Marta, a árvore e o relógio. São Paulo: Perspectiva 1970.
- ROTH, Philip. *Os fatos: autobiografia de um romancista*. São Paulo: Cia. das letras, 2016.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- ROUSTANG, François. *Lacan: do equívoco ao impasse*. Trad. C. Roberto. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Tradução de Fernando Lopes Graça. Lisboa: Portugália Ed., 1970.

_____. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Mozambook, 2002.

SAID, Edward. *Humanismo e Crítica Democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANCHES NETO, Miguel. O precursor da autoficção. In.: Rascunho, ed. 185. 2015. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/precursor-da-autoficcao/>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor Libros, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Eu comecei a mentir por precaução. *Suplemento Cultura do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*. 2010. Disponível no site: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/edicoes-antiores/60.html>>. Acesso em 20 ago. 2012.

_____. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 28-43.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. O corpo no teatro. In: *Aletria* Revista de estudos de literatura. V. 7. N. 1. 2000. P. 279-85. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1237/1324>>. Acesso em: 2 jul. 2017.

SARLO, Beatriz. *Prólogo a Graciela Speranza. Primera Persona*. Conversaciones con quince narradores argentinos. Buenos Aires: Norma, 1995.

_____. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes: Essai*. Paris: Actes Sud, 1989.

_____. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. A oficina de escrita dramática. In: *Educação & Realidade*. v. 30. n. 2. jul/dez 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/12461/7381>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Editora Licorne, 2011.

_____. Crise do Drama. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

_____. Devir Cênico. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. pp. 66-9.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. O que você está lendo? In: *Revista Sala Preta*. v. 11, n. 1. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57480/60483>>. Acessado em: 12 jun. 2015.

- SARRAZAC, Jean-pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- SCHMELING, M. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.
- SÊNECA. Édipo. In: KLEIN, Giovani Roberto. *O Édipo de Sêneca: tradução e estudo crítico*. 2005. Dissertação. Mestrado, Unicamp, Campinas, SP.
- SIBILIA, Paula. *O show do Eu – A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SOLER, Marcelo. O espectador no teatro de não ficção. Revista *Sala Preta*. São Paulo. V. 8, n. 1. p. 35-40, 2008. Disponível em: <www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57348>. Acesso 12 jun. 2016.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.
- STAROBINSKI Jean. *Jean Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de Sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro: O estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2015.
- STRINDBERG, August. *Inferno*. São Paulo: 34 Letras, 2009.
- _____. *The son of a servant*. The story of the evolution of a human being (1849- 67). London: Jonathan Cape Paperback, 1967.
- _____. *O sonho*. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- _____. *Senhorita Julia e outra peças*. São Paulo: Hedra, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TAVARES, Margarida. Sobre mimesis e teatro. In: *Cadernos PAR*. N. 1, 2006, p. 54-62. Disponível em: <<https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/225/1/art5.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- TELLES, Lygia Fagundes. Venha ver o pôr do sol. In: *Antes do Baile Verde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999
- TERESA DE JESUS. *Obras completas*. São Paulo: Loyola, 2002.
- TERESA DO MENINO JESUS, Santa. *História de uma alma: manuscritos autobiográficos*. São Paulo: Paulus, 2002.
- TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

- TODOROV, T. Prefácio. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1979.
- TOLEDO, Leonardo Ramos de. *Confissão na ribalta: o teatro autobiográfico de Mauro Rasi*. 2008. 122 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Juiz de Fora, 2008.
- TORO, Vera. La auto(r)ficción en el drama. In: TORO, Vera; SCHLICKERS S.; LUENGO A. (Eds.). *La obsesión del yo*. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana. Madri, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- TRASTOY, Beatriz. Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas en el teatro argentino actual. 2009. Disponível em <http://www.europeana.eu/portal/pt/record/2022101/urn_axmedis_00000_obj_75173d2e_028f_42e4_acae_7862115eafe8.html>. Acesso em 20 jul. 2017.
- TREILHOU-BALAUDE, Catherine. Teatro íntimo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 94-96.
- TREVISAN, João Silvério. *Pai, pai*. São Paulo: Alfaguara, 2017.
- UBERSFELD, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2002.
- _____. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VIDA e obra. In: O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. Tradução de Helena Pessoa. São Paulo, Abril, 1980, p. VII-XXV.
- VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In.: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 163-179.
- _____. *Défense de Narcisse*. Paris: Bernard Grasset, 2005.
- WALTY, Ivete. Verbetes Intertextualidade. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/l/intertextualidade.htm>>. Acesso em 14 mar. 2013.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1999.
- _____. *Mitos do individualismo moderno*: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- WEIGEL, Philippe. Autofictions au théâtre: le demi-masque et la plume. In.: FIX, F.; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. (Dirs.). *L'autofiguration dans le théâtre contemporain: se dire sur la scène*. Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2011.
- WHITE, Edmund. *Genet: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Maria de Lurdes Sousa Ruivo. Paços de Arco, Oeiras, Portugal: Abril Controljornal, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- WILLEMART, Philipe. *Os processos de criação na Escritura, na Arte e na Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WITT, Mary Ann Frese. *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*. Plymouth, UK: Fairleigh Dickinson University Press, 2013.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZAPPONE, Mirian H. Y. Estética da Recepção. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

ŽIŽEK, S.; DALY, G. *Arriscar o impossível: conversas com Žižek*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins fontes, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *O mais sublime dos histéricos*. Hegel com Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

APÊNDICE

SEM TÍTULO

(Tentativa de peça autoficcional)

Para Sonia Pascolati

“Seja bendito para sempre, que
tanto me esperou! E, com todo o meu coração, suplico
me dê graça para, com toda a clareza e verdade, fazer
esta relação que meus confessores me mandam.”

TERESA DE ÁVILA, *O Livro da Vida*.

“[O] herói de um espetáculo grosseiro é criança no primeiro ato e velho no último.”

BOILEAU, Canto III, v. 41, *Arte poética*.

“É necessário multiplicar-se em dez, em cinco mil”

MURILO MENDES, “Angústia e reação”.

Palco escuro. Duas cadeiras. Uma à direita e outra à esquerda. O Menino sentado em uma e o Homem na outra. Ao lado do Menino, um urso de pelúcia. No centro, entre os dois, mas mais ao fundo, uma mesa de marcenaria com uma serra, daquelas redondas, elétricas. Um corpo grande estará coberto por um lençol branco até o fim da peça. Então a mesa precisa dar conta disso. O corpo não será mostrado em nenhum momento. Não importa o que se use ali, desde que se pareça com um corpo de homem grande, com barriga. Essa é a única exigência quanto à mesa. Agora no começo, apenas a mesa com um lençol branco e o “homem”. Um fundo neutro, pode ser branco. Nele será a projeção. O fundo deve também dar conta, por meio da iluminação, de uma espécie de teatro chinês: vultos e sombras serão vistas por meio dele. No chão, pedaços de madeira e muito pó de serra. Luz sobre o corpo, apenas. Depois, a medida que Homem e Menino falam, luz sobre eles.

Toca o telefone. O Homem atende calmo, e permanece levemente alterado a partir da metade da fala:

Homem: Alô. *[pequena pausa]* Sim, sou eu. *[pausa]* Sim, sim, sou eu mesmo. Por quê? *[pausa]* Como assim? Quando? *[pausa]* O senhor está certo disso? Não é mentira? Engano? Não sei... *[pausa e guarda o telefone. Pausa média]*

Menino: *[simpático, apesar de tímido:]* Era uma vez um menino que inventava mundos porque tinha medo de escuro, de chupa-cabra e de fim do mundo. E tinha medo de ladrão e de... *[pequena pausa]*

Homem: *[quase intrometido, um pouco nervoso:]* Confesso: eu sempre me esqueço das coisas. Das importantes e das simples. Preencho esses espaços com invenções. Tento deixar tudo meio diferente. Coisas pequenas que não mudam a verdade das coisas. Mas me esqueço sempre das *coisas*. Das palavras. Talvez por isso não poderia ser ator. *[Reflexivo:]* Embora eu o seja. *[declamando, dramático:]* “O Ator, desempenhando um papel ou encarnando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral”. *[Triste:]* Aquele que não é. Aquele que quer ser. *[pausa]* Por isso falarei disso aqui. Das coisas banais, e das coisas simples. *[mais sério]* Dessa coisa. *[mais lento, triste]* Daquele dia. Uma manhã. Ou tarde. Não me lembro. Esquecemos também as coisas sem importância. Das coisas sem importância *nenhuma*.

Menino: Sempre foi assim. Desde que me lembro. Ele sempre viaja e volta. Eu tenho certeza que ele sempre volta. Sem medo. Sem comemoração. Apenas volta, da mesma forma que vai: em silêncio. *[imitando adulto:]* Tchau-tchau.

Homem: Rápido, quase ríspido.

Menino: Demora uma ou duas semanas, não mais que isso. E volta sempre com uma caixa de bombons. Reparto alguns com minha mãe, outros pros meus irmãos. O único de chocolate branco é sempre da minha mãe. Depois, uso a caixa para algum presente, geralmente pra minha irmã. E como os meus bombons. Os mais gostosos. E dentro de um ou dois dias, não mais que isso, meu pai parte novamente. E depois volta. E depois parte. E depois volta. Sempre a certeza que ele volta.

Homem: Passaram-se anos e ele continuava indo e vindo, agora com intervalos maiores, ficava fora duas ou três semanas, não menos que isso. *[Pausa]* Eu demorei muito para ser o filho crescido. Ele continuou indo e vindo, e na volta trazia chocolates e chicletes para mim, embora eu tivesse já 18, 20, 23, 25 anos. Mesmo estando já adulto sempre foi assim. Desde que me lembro. *[Pausa]* Até semana passada. Quando ele não voltou.

Pausa. O Menino se aproxima um pouco do Homem. Fala para o público:

Menino: Dentro de alguns segundos ele vai receber o telefonema que mais temeu na vida. Em um primeiro momento ele não vai acreditar. Vai dizer que é mentira, é engano. Vai ficar mudo por um pequeno tempo. *[Pequena pausa]* E depois ficará mudo por um tempo enorme.

Toca o telefone. O Homem atende da mesma forma que a primeira vez:

Homem: *[Enquanto o Homem atende a ligação, o Menino se aproxima e uma luz o acompanha. No momento em que o Homem desliga o telefone, o foco do Menino se apaga. Quando reacender – em outro momento –, ele estará de volta na cadeira]* Alô. *[pequena pausa]* Sim, sou eu. *[pausa]* Sim, sim, sou eu mesmo. Por quê? *[pausa]* Como assim? Quando? *[pausa]* O senhor está certo disso? Não é mentira? Engano? Não sei... *[pausa e guarda o telefone]*.

Pausa

- Homem: Eu não quero ter filhos. Dizem ser coisa da idade, que daqui uns anos eu vou ver só, olhar todos meus amigos com filhos e eu lá, sozinho. Parece uma maldição. Parece que me amaldiçoam quando digo que não quero filhos. Parece ser uma obrigação: cresci e multipliquei-vos.
- Menino: Todo mundo só quer saber de fazer filhos, mas ninguém quer saber de fazer pais.
- Homem: E às vezes a gente passa muito tempo das nossas vidas odiando o pai. Desejando superar o pai. Sonhando com o lugar do pai. Crescemos sendo Édipos, querendo ser reis. Mas o Pai é o Rei. Ele é o dono. O maior. Foi ele quem pagou. Foi ele que suou. [*Pausa:*] Passamos muito tempo querendo ser nós os maiores, mas ele é o maior, sempre. [*pausa. Mais nostálgico:*] Minha mãe ficava tão pequena perto da imensidão dele. Vi ele chorando três vezes na minha vida. A primeira por causa da minha avó já morta.
- Menino: [*tom inocente, mas sério, maduro*] Eu não conheci essa avó. Por isso ela sempre foi um mistério para mim. Não sei ao certo do que ela morreu. Há um segredo em torno disso, e digo isso não para criar um clima de suspense, mas porque é verdade. Há um segredo entorno de minha avó que me fez desejar, durante muito tempo, conhecê-la. Falar com ela. Encontrá-la. [*Pensativo*] Uma tia diz que sempre fala com minha avó. [*Pausa, retorno mais alegre*] Então eu invento conversas com a minha avó.
- Homem: Até hoje. Trinta e cinco anos depois de sua morte, ou, como diz a minha tia, passagem. [*Quase entusiasmado:*] Como naquela novela: *A viagem*.

Música de fundo

- Menino: Poderia dizer que sinto saudades dela mesmo sem tê-la conhecido. E não seria mentira.

Pausa. No telão, é projetada a fotografia da avó.

- Homem: [*Triste:*] Chamavam-na de Santa. Vó Santa. Ela foi meu primeiro altar. Minha primeira oração.

Pausa

- Menino: Vocês já sabem o final desta história: eu vou morrer.
- Homem: [*ignorando-o*] Minha avó sempre me foi um mistério. Uma vida escondida na vida de todos, um pouco em cada parente, em cada mãe, em cada tia, em cada neto que não a conheceu. Havia um pouco dela como rastro, como trauma, como dor. Espaço. Vazio. Ali. No canto do peito. Perto de onde bate e bate e bate e ninguém abre porque a mulher já não está em casa. Foi pra junto dos seus.
- Menino: Minha mãe reza pra minha avó como se ela fosse santa. Tenho um santinho do velório dela. Coisa meio amuleto. Relíquia.

Pausa, olha para suas mãos. Ajoelha-se:

Menino: Minha mãe reza pra minha avó como se ela fosse santa. Minha mãe pede pra eu pedir pra Vó Santa. Poderia dizer que sinto saudades dela mesmo sem ter a conhecido. E não seria poesia.

Pausa

Homem: [*mirando a plateia, muito sério:*] Eu tenho saudades do meu pai. [*Pausa*] Sei que amanhã mais que agora. Algo me diz que amanhã ele já não será meu pai. E eu já não serei mais seu filho. O medo de cada filho e de cada pai é disso acontecer antes da hora. Antes desta hora.

Pausa

Menino: A hora...

Homem: O ruim de crescer é perder. Só perdendo que descobrimos que saudade tem vida.

Menino: Descobri o que é saudade muito cedo: com a ausência, simplesmente. Depois, descobrirei a saudade no vazio das coisas. Porque sempre tem algo ausente na vida da gente. [*Um pouco mais triste:*] E porque às vezes você pede

Homem: [*etéreo:*] “Volta!”

Menino: e não tem resposta. Só fica o silêncio na sala de música e a

Homem: [*corta-o, alegre*] a palavra *saudade* dança [*e dança*].

Menino: [*saindo aos poucos da tristeza:*] Sim!... Ela consegue dançar.

Homem: Ela caminha [*diz caminhando*].

Menino: E ela corre, às vezes [*correndo*].

Homem: Sim! [*seguindo-o*]

Correm em volta das cadeiras, ficando longe da mesa, dando pequenos gritos de alegria.

Homem: E o mais importante: [*Param. Pausa. Sério:*] Ela olha. Fita fundo. O espelho, o espaço, o escuro. Ela dança pelos tempos todos. Presentepassadofuturo. Ela caminha lenta-bailarina sobre os espaços. [*Pausa, e como se instigasse o Menino a recomeçar a corrida-dança:*] Saudade é bicho forasteiro e gente nativa do solo do coração.

Música festiva. Os dois dançam. Depois, silêncio, pausa. O Homem, já em seu lugar, comendo uma maçã:

Homem: Eu poderia escrever sobre a saudade por páginas infinitas. E talvez nem me cansaria. Seria uma espécie de viagem no tempo para um tempo que não quer ser deixado pra trás. Areia. Vento. Tudo o que nos escapa. E isso é bom. Às vezes. Mas às vezes vicia. A saudade, assim como o amor, a esperança e a cocaína, te ilude sobre uma realidade em um tempo, presente, passado ou futuro. A saudade, própria da memória, te pinta um passado que pode não ter existido, mas que você está projetando, entendem? [*morde a maçã, pausa*]

A esperança é quando você projeta um futuro. Nem sempre esse futuro projetado acontece, é claro. Às vezes acontece um pedaço, às vezes acontece tudo diferente. [*Indiferente, morde*] E você não pode fazer nada com isso. Você não tem voz. Diante do destino ninguém tem voz, ninguém tem direito. Apenas é cobrado e tem que pagar. Não há como dizer não. O tempo passa e presente se torna passado na nossa frente tão rápido que mesmo se possível fosse não poderíamos fazer nada para barrar essa corrente infinita. [*morde*] Tudo é culpa do tempo: o esquecimento, a lembrança, a morte. O tempo é nosso principal castigo. [*Pausa*] E a cocaína te cria o presente mais bonito que pode existir. Muitas vezes te cria um presente sem passado, como se fosse uma tábua nova. Embora tudo isso seja, você sabe, falso. Ou ao menos parte seja falso.

Menino: [*interrompendo:*] Ou verdadeiro demais.

Homem: [*olhando pro Menino, concordando, como se continuasse seu pensamento*] Tão real...

Ambos: ...que dizê-lo é impossível.

Menino: [*para o público:*] E amor é quando você projeta uma realidade no passado... no presente ...e no futuro. [*Senta-se*]

Pausa. O Homem, didático:

Homem: Existe um tipo de saudade muito rara. E é ciência isso que digo. Uma ciência não exata por se tratar de algo não exato. Nenhuma descrição disso que chamamos *saudade* é totalmente correta, e todas são totalmente verdadeiras. Esse tipo de saudade muito rara pode nascer de um perfume, de uma música, de uma palavra ou mesmo de um gesto no rosto do outro, um traço. Qualquer coisa. *Todas as coisas.*

Menino: [*mais rápido, verborrágico. Durante essa fala, ambos se levantam e caminham lentamente para a frente, com o olhar fixo no mesmo ponto, como se buscassem a mesma coisa*] E você fechará, por um instante, os olhos, e sentirá essa saudade que já sentia pequena crescer e percorrer fisicamente suas veias seus músculos. Os membros todos. E enfim, em algum ponto, ela começará a doer, fisicamente. Uma dor leve, mas nem por isso não incômoda. Uma dor que se espalha lentamente, como onda na água do lago. Que se espalha lentamente até se enfraquecer e desaparecer.

Homem: E nesse instante de dor e gozo você se lembrará de algum ponto muito escondido ou detalhe em alguém ou algum lugar ou qualquer outra coisa pela qual já sentia uma saudade pequena, criança, filhote. Vontade de voltar. Vontade de ter ficado. E essa pequena saudade tão tímida agora cresce, se levanta adulta na sua frente, e te esmaga sem piedade alguma como se você fosse criança.

Menino: [*desinteressado*] E você, ao final, agradece por isso.

Homem: Ela pode durar um instante sequer, ou o tempo de uma música, ou até que a próxima palavra seja dita. O que importa, no fim, é que ela existiu.

Menino: E te lembrou como é bom não esquecer.

Pausa

Homem: *[Pensativo, quase triste]* Seria bom esquecer certas coisas.

Menino: A gente não sabe.

Homem: *[Abaixando, como se contasse um segredo:]* A gente não precisa saber. *[Pausa, pro público:]* O esquecimento pode ser a única salvação dos pecadores.

Menino: E dos carrascos.

Homem: Às vezes esquecer pode ser uma saída do inconsciente que quer parar de sofrer.

Pausa. Tristes:

Homem: O tempo não pode carregar certos pesos.

Menino: A memória é uma senhora velha e fraca sentada na varanda rezando suas contas.

Pausa longa. Toca o telefone. O Homem atende, sempre triste, sem alteração nenhuma, com cansaço quase:

Homem: Alô. *[pequena pausa]* Sim, sou eu. *[pausa]* Sim, sim, sou eu mesmo. Por quê? *[pausa]* Como assim? Quando? *[pausa]* O senhor está certo disso? Não é mentira? Engano? Não sei... *[pausa e guarda o telefone]*

Pausa longa. Homem veste um gorro de lã amarelo e o Menino coloca uma gravata.

Menino: Nunca coloquei os sapatos do meu pai.

Homem: Mas me lembro de uma coisa que me fazia querer imitá-lo. *[Menino faz os gestos:]* Quando ele se colocava em frente ao espelho, firme como se houvesse um cabo de vassoura nas suas costas. E erguia o colarinho e começava um balé quase arte com a gravata azul. E naquela dança de serpentes, uma obra no final: um nó, perfeito, ligeiro, misturando as duas pontas daquela existência em uma só coisa.

Menino: *[para a plateia]* Meu pai tem nome de santo. *[Foto de homem sendo projetada.]* Eu, não. Meu pai tem apelido, daqueles que todos na rua conhecem. *[Triste:]* Eu não tenho um apelido assim.

Homem: *[corta, sorrindo simpático:]* Mas terei.

Menino: Meu pai terá nome de índio. Não sei por que e não sei por quem. *[Pensativo:]* Sei pouco da vida do meu pai. Hoje ainda mais do que saberei depois. *[pausa]* Eu tenho saudades do meu pai. Sei que amanhã mais que agora.

Pausa. Homem vai até a mesa, acaricia o corpo com carinho e asco:

Homem: Não poderei jamais escrever uma biografia sobre ele. E isso é algo que dói num filho. Não conhecer o seu pai. Parece que a gente é mais Édipo do que pensa. Não saber que sua fuga não distancia o destino. Eis o medo do Filho: o medo de você estar realmente destinado a matar seu pai sem saber que o mata. *[Pausa:]* Ou, às vezes, pior: sabendo.

Pausa, música instrumental triste ao fundo. Um homem passa no fundo do palco, em silêncio, como fantasma. Será apenas seu vulto. Menino visivelmente amedrontado, mas nada exagerado. Não queremos exageros. Quando termina de passar, Homem diz:

Homem: O vulto é apenas o começo da dor.

Pausa

Homem: *[Pede para o Menino, mas como se não quisesse pedir:]* Conta a história.

Menino: *[Seguro:]* Não.

Homem: Conta!

Menino: *[Quase nervoso:]* Não! Conta você.

Homem: Não lembro. Para mim são apenas retratos rasgados. Não sei se completos. São vultos. Não rostos. Pedacos.

Menino: Certas coisas não podem ser ditas por crianças.

Homem: *[Poético:]* Sofro de memória e distância. Você não. *[suplica:]* Conta...

Menino: *[triste e nervoso]* Não! *[Pausa. Para a plateia]* Agora eu sairei do palco e permanecerei fora dele até que tenha se acabado a próxima cena. *[Pausa, diz antes de sair, nitidamente emocionado]* Certas coisas não podem ser ditas perto de crianças. *[Sai.]*

Homem: *[Distante]* Apesar de sua memória tão fresca... *[Para a plateia]* Bom, então eu tomarei o seu lugar. Prometo ser fiel ao que me lembro. Prometo *ser*, e não *ter sido*.

Música melancólica, "Time", do Hans Zimmer, é uma sugestão. Outra é o palco todo ficar escuro com luz apenas no Homem.

Homem: *[levemente infantilizado. Ele está tristíssimo. Vai até onde estava o Menino:]* Ele aparece no fundo do corredor, mas não o vejo de imediato. O vulto é apenas o começo da dor. Ouço seus passos, sinto seu calor se aproximando, sua presença... cada vez mais enquanto eu, pequeno, olho pra cima à procura de um rosto *[pausa, se levanta e mimetiza o vulto:]* E se aproxima tão perto de mim que sinto seu cheiro. E eu de nada sei. Sou uma criança boba, perdida ainda na realidade. Mundo novo. No corredor, sentado, eu sou presa presa no corpo de um menininho bobo. *[Como se tocasse o rosto do Menino imaginário. Mais triste, como se lembrasse:]* E ele me pegou no colo *[pega o urso de pelúcia]* e disse alguma coisa no meu ouvido. Eu não entendi, porque palavras ainda eram coisas recentes no meu mundo. Ele me levou para o quarto das minhas irmãs e *[abraça o urso de pelúcia]*. O resto é silêncio. *[Muito triste:]* Achei que a culpa era minha. Talvez aquele fosse o meu papel. Mas eu não tive culpa. Juro. Eu não tive culpa. Apenas senti o cheiro dele, o mesmo cheiro, o cheiro de guarda-roupa desmontado, saindo da caixa. Sabe? Ele tem esse cheiro. Cheiro de pó de serra. Disso eu acho que não me esquecerei. *[Começa a ficar atordado e a falar mais rápido, frenético:]* Lembrarei pra sempre que ele tinha cheiro de madeira. Homem-Pinóquio. Lembrarei pra sempre que ele tem cheiro

de madeira. Loja de móveis, sofá, cama, cômoda, temos tudo pra sua casa, madame, tá em promoção, moça bonita. Sala quarto e cozinha. Dizem que meu pai dá em cima da secretária da loja de móveis. Vou contar pra minha mãe. Ela já sabe! *[Grita:]* Homem-Pinóquio! *[Pausa breve. Acalma-se:]* E ele pra sempre mentiria pra mim.

Pausa um pouco longa. Homem vai para a boca de cena. Luz apenas nele.

Homem: *[Sincero e triste, segurando o urso pela mão]* O vulto é apenas o começo da dor. Não durmo muito bem desde então. Tenho livros nas estantes, muitos, e alguns nunca abri. É um prazer vê-los. Saber que existem pessoas ali dentro. Busquei ajuda quando consegui discernir o que ele fez comigo. Foram três terapeutas. A primeira rezava o rosário durante as consultas, enquanto a outra mão acariciava a Bíblia. O segundo me disse que não importava o que fizeram comigo, mas o que eu faria com isso. Escrevi três contos, dois poemas e uma peça. *[Pausa]* A terceira me ajudou a criar um totem que eu já esqueci qual era. Um totem como aqueles de madeira, dentro de mim. Acho que tinha, no lugar de cabeças de animais, o rosto de alguns amigos. *[Pausa, como se quisesse lembrar:]* Acredito que ele era assim, mas não sei se é real. Urso, tigre, coala, beija-flor. Comecei a encarar o espelho com mais frequência de uns meses para cá, depois que fiz 29 anos. Comecei a entender a ficção como uma possibilidade de existir. De *ser* de uma maneira mais bonita. Sem um passado imposto. Por muito tempo a ficção foi a única casa em que eu me sentia seguro *[Pausa, se recompõe em partes:]* Era uma vez um menino que inventava mundos porque tinha medo de escuro, de chupa-cabra e de fim do mundo. E tinha medo de ladrão e de...

Menino vira-se de frente e caminha, lento e triste, é percebido pelo Homem, que para de falar. Homem recomeça, ansioso, mais rápido:

Homem: Era uma vez um menino que inventava mundos porque tinha medo de escuro, de chupa-cabra e de fim do mundo. E tinha medo de ladrão. E tinha medo de pregos, farpas, tábuas. E esse menino cresceu, cresceu bem, é feliz, tem um bom trabalho, um bom amor...

Menino: *[irônico, mas triste:]* ...e continuou mentindo e criando mundos porque o seu era escuro demais e a qualquer momento poderia aparecer um homem no corredor cheirando a madeira ou me olhando pela janela e tudo ficaria meio nublado de novo e eu sentiria aquela dor aquela mesma dor de antes me sangrando me chutando me abrindo e não vai restar nada de mim porque... *[pausa. Mais triste:]* porque ninguém cuida de mim. *[chora]*

Pausa. O Homem nitidamente não sabe o que fazer com o choro do Menino. Menino olha para o corpo.

Homem: Fico imaginando se eu podia ter feito algo para evitar o que aconteceu naquela hora.

Menino: *[Triste e pausadamente, olhando pra um ponto fixo, perdido nele:]* Aquela hora...

Homem: Aquela.

Menino: Tão sempre a mesma hora.

Homem: Amanhecia.

Menino: Não. Anoitecia.

Pausa. Música ao fundo. Homem e Menino se aproximam da mesa

Homem: Meu pai nunca leu nada que escrevi. Nenhuma linha sequer.

Menino: Verei, ao longo de toda minha vida, meu pai chorando três vezes.

Pausa. O Homem vai ao fundo do palco, na penumbra. Toca Barcelona, de Freddie Mercury & Montserrat Caballé, Homem dubla dramático. Música para. Volta pro seu lugar. Vulto sai. Diz, comendo outra maçã:

Homem: Vi meu pai chorando três vezes. A primeira, sentado em uma poltrona que tínhamos, ouvindo uma música de um cantor que morreu de HIV que cantava, em Barcelona, com uma mulher chamada alguma-coisa-Caballé. [Morde] Se pronuncia Cabai-ê. [projeção muda com Freddy M.] Não sei se meu pai sabe que Freddy Mercury morreu de HIV. Arrisco que não. [pausa] Ele dizia que a música lembrava minha avó.

Projeção no fundo da tela algumas fotografias do autor quando criança.

Menino: Eu tinha sete anos quando pensei, pela primeira vez, que poderia morrer. Vi Macaulay Culkin morrer depois de ser picado por abelhas naquele filme. *Meu primeiro amor*, era o título. Eu sempre chorava quando ele morria, quando a amiga dele entrava na sala do velório e gritava chorando pra ele acordar.

Homem: [Surpreso:] O que vai fazer?

Menino: [Ignorando-o] Eu terei doze anos quando tentarei, pela primeira vez, morrer.

Homem: [pedindo nervoso:] Não continue!

Menino: Será aqui [Menino estende os braços e mostra os pulsos]

Homem: Para!

Projeção de fotografia do Homem com 15, 16 anos.

Menino: [sarcástico:] Com quinze anos, tomarei remédios da minha mãe com vodca e só terei ressaca.

Homem: [Grita:] Para! Para!

Menino: [Pausa e lento:] E então eu terei trinta e três anos. Entrarei em casa depois de um dia inteiro de aulas e livros, abrirei as janelas e esperarei o anoitecer. Acenderei um baseado, tomarei um copo de suco de laranja e esperarei o anoitecer. E só então tentarei pela terceira vez morrer.

Toca o telefone. O Homem não o atende. Quando para de tocar, o Homem, calmo e triste, tentando se recompor:

Homem: Eu diria para você ter força. Eu diria pra você esperar. Às vezes dirão, sem compaixão alguma, que quem espera sempre alcança. Não é totalmente mentira. Vai chegar o tempo em que você não precisará correr deles, nem gritar, nem chorar escondido porque não se sente parte *disso*. Ainda te xingarão, te baterão, te deixarão por último, marcado, trancado no escuro, com as roupas molhadas, te farão de alvo, com o cuspe na cara, com a mochila suja. Ainda vai doer a ferida antiga toda vez que alguém te olhar na rua, ainda vai sentir um cheiro tão único que sua lembrança lhe trará náusea, assim como a cebola. O toque. Rústico. Pesado. Macho! Ainda se sentirá sujo depois de cada tentativa de amor. E você tentará se machucar por isso. E ainda saberão que você, em algum ponto que eles jamais alcançarão, é melhor. Mas ao mesmo tempo será tão pior que todos, tão último, tão marcado, tão sujo, e você perceberá que isso é normal e então não se sentirá mais culpado por não ter sido bom o bastante, porque errar é parte do processo. E não se sentirá mais culpado por estar naquela hora no corredor, brincando. Você saberá. De alguma forma você saberá. E verá a vida se abrir e tudo vai dar certo. Depois de um tempo, eu prometo. Depois de um tempo, tudo vai dar certo.

Menino: *[para o público:]* Eu direi para ele que acredito. *[para o Homem:]* Eu acredito em você.

Pausa. Homem sai discretamente. Toca Barcelona, de Ezra, instrumental ou não.

Menino: Queria muito aprender a tocar algum instrumento. Violão, talvez. Piano! Meu pai disse ouvindo a música d'A *Bela e a Fera* que acha lindo o som do piano. Ou violão, porque meu pai gosta muito de sertanejo. *[Menino sentado, tocando um violão imaginário. Diz:]* Porque para ser, não precisa ser, entende?

Toca a música; fotos diversas são projetadas do Menino, do Homem e do Pai, além de fotos de lugares. Música diminui, Menino larga o violão, música continua baixa.

Menino: Quando eu tinha uns seis anos, me perdi dos meus pais num *shopping*. *[Começa a correr em círculos no palco enquanto soam sons de carros: buzinas, freios, escapamentos. Grita:]* Foi meu pai quem me achou. No estacionamento. Eu não me lembro disso. Mas ele nunca esqueceu. *[Sons mais altos e Menino correndo mais rápido.]*

[na quarta ou quinta volta, o Menino e os sons param.]

Menino: *[levemente maduro:]* Minha memória será marcada por cheiros e gostos. O gosto da pasta de arroz e feijão bem amassados com o garfo, o gosto de batata cozida com um pouco de vinagre e sal, o gosto do bolo amarelo em forma de pônei, o cheiro do perfume da minha irmã, o cheiro do jardim da frente, o cheiro do galinheiro dos fundos. *[Pausa. Triste:]* O cheiro de pó de serra. *[pausa um pouco mais longa. Vulto retorna. Mesma música tristíssima ou silêncio absoluto:]* Minha vontade era gritar. O mais alto que eu pudesse, mas acho que ele não ouvirá. *[Homem grita interruptamente enquanto o menino fala o texto]* Não sei. Talvez não importasse o que eu fizesse. Gritado, corrido, batido. *[Menino para de falar enquanto o Homem continua gritando e apenas quando ele para, o menino continua a falar]* Nada mudaria o fato de ter acontecido.

Gosto de acreditar que existe uma realidade em que nada aconteceu. Talvez no mundo d'*A Bela e a Fera*... Um lugar onde tudo, tudo isso, foi diferente. Ou ainda, uma realidade em que eu pudesse, aqui, agora, com 10 anos e tanto medo, dizer pra ele voltar pra casa! Chegar mais cedo! Pedir: Chega mais cedo hoje, pai! Por favor, chega mais cedo. E quando chegar vai direto pro quartinho das meninas. Lá estarei deitado no chão, sentado na cama ou escondido falso em algum canto. Talvez abraçado com algum urso, brincando, esquecido. Não precisa dizer nada, mas me tira dali e me leva com você. Seja Pai.

O Menino cai chorando, abraça o urso. Entra o Homem vestido de drag queen. Música I will survive lenta. Homem a dubla. Trágico, triste. Música acaba. Ele tira aos poucos os acessórios.

Homem: O acaso do dia sempre traz as suas moscas. Os pequenos incômodos voadores. Sobrevoando o rosto, tocando a pele. Sentem eles o cheiro que já nos habita da morte? [*bem sério, triste e lento*] Poucas pessoas conseguem olhar seus olhos no espelho de forma nua, sem maquiagem, e dizer que acabou. Desisto, [*Menino para o Homem e vice-versa juntos*] fracassamos na arte de viver, por mais que tenhamos sobrevivido à arte da ficção. [*Só Homem:*] Aceitando cada verso épico como sendo o cerne da existência. Talvez do próprio Deus. [*param. Homem*] A busca de Deus. [*Pausa. Juntos:*] Foi Deus o medo de sempre.

Menino: [*Calmo, quase medo:*] Quem se mata vai pro inferno direto, dizem.

Homem: O suicídio é o que realmente nos difere de bichos. O sexo, o amor, o ciúme. Tudo isso a gente vê neles. Mas o suicídio? Que bicho se fere? Que bicho se mata? É o contrário de toda evolução. De toda divindade. Eu nego minha existência, rejeito à vida, o dom maior, da natureza, de Deus, sou então no fim: vítima ou assassino? [*pausa*] Me justificaria como o poeta: “os loucos são irresponsáveis”. [*pausa*] É o que nos torna humanos, pensarão. Não é o amor, não é perdão. Nem o próprio uso da razão. Até cantar os bichos cantam. Fazem ninhos que parecem esculturas. Deixam marcas, rastros, pegadas tão poéticas. [*Pausa*] Uma coragem. Uma coragem que nunca tive, até que [*Pausa*]

Menino: [*Lento, calmo:*] Ele tem trinta e três anos. Com trinta e três anos, entrarei em casa, esperarei o anoitecer e tentarei me matar pela terceira vez.

Homem senta diante do público, música tristíssima, talvez melodramática. Homem levanta as mangas, tira uma gilete do bolso, vai pra cortar os pulsos.

Homem: Esperar a noite como quem espera sua noiva. Porque sempre existe a esperança da noite não acabar. Mas não: nada mais triste que o acordar e perceber que ainda está aqui.

Menino: E eu ainda estou aqui.

Homem o encara, sério o tempo todo. Pega a gilete. Menino abaixa a cabeça ou cobre os olhos. Homem indica que vai se cortar. Música tristíssima, instrumental. Cena dramática, lenta, triste, estendida...

Homem: Tão sempre a mesma hora.

Tempo de silêncio e tensão longos. Toca subitamente e altíssimo o telefone em toda a sala do teatro.

Homem: *[Assustando-se:]* Alô. *[pequena pausa]* Sim, sou eu. *[pausa]* Sim, sim, sou eu mesmo. Por quê? *[pausa]* Como assim? Quando? *[pausa]* O senhor está certo disso? Não é mentira? Engano? Não sei... *[pausa e guarda o telefone. Homem vai no meio do palco, onde a luz amarela e a azul se fundem em um pedaço verde. Senta como índio ali. Silêncio de alguns instantes. Diz, acendendo um cigarrinho]* A terceira vez que meu pai chorou foi quando ele descobriu que eu fumava. Meu pai fumou por muito tempo. Disse que já era para estar morto, mas estava vivo porque parou de fumar assim que eu, o quarto filho, nasceu. Minha mãe dizia que meu pai só se enxergou pai quando eu nasci. Eu disse a ele, então, que já havia parado de fumar. Mas isso era mentira. Muita coisa que eu digo é mentira, vocês já sabem. Mas não são sempre mentiras. Juro. Algumas, às vezes, são poesia. *[pausa]* Algumas vezes, é ficção.

música de fundo

Homem: *[triste:]* Eu nunca menti pro meu pai. Eu nunca precisei mentir. A distância entre nós era suficiente para tornar qualquer mentira desnecessária. Bastava o silêncio. Supor a presença do outro. Brincar, vez ou outra. Fingir ser feliz talvez. Nunca disse eu te amo para ele. Ele nunca disse pra mim até meus 31 anos. Mas uma vez eu disse que o odiava. Eu tinha quatro anos e brincava com minha irmã mais velha até mais tarde. *[vulto aparece]* Meu pai, que já dormia, foi para a sala e mandou eu ir dormir. Chorei, mesmo sem apanhar. Deitei na minha cama tremendo de raiva e disse baixinho, mas alto o suficiente para ele ouvir. Eu te odeio. As três pa la vras cor re ta men te so le tra das.

Menino: *[sincero e melancólico]* Minha memória é marcada por cheiros e gostos. O gosto da pasta de arroz e feijão, o gosto de batata amassada com um pouco de vinagre, o gosto do bolo amarelo em forma de pônei, o cheiro do perfume da minha irmã, o cheiro do jardim da frente, o cheiro do galinheiro dos fundos. *[pausa. Triste:]* O cheiro de pó de serra. *[pausa breve]*

Homem: O cheiro da cidade mais longe. *[Algumas coisas a seguir podem ser ditas enquanto o ator toca seu próprio corpo:]* A música que ouvia enquanto caminhava. O cheiro do rapaz dinamarquês. O gosto do rapaz alemão. *[O Menino se aproxima]* O beijo do rapaz catalão. Sensações, todas. O cheiro do pó de serra... *[pausa]*

Homem: Meu pai queria que eu fosse advogado.

Menino: *[Direto. O Menino está mais maduro que antes]* Eu nunca quis ser advogado.

Homem: Meu pai parecia egoísta em querer que eu fosse advogado. Eu o olhava do outro lado da mesa, eu lembro, com seu prato de arroz e feijão cujo caldo ele amassava. Colocava então duas gotinhas de pimenta. Você deve prestar um concurso no Banco do Brasil e

Menino: *[interrompendo:]* Farmacêutico foi a primeira profissão que eu quis ser. Meus pais acreditavam que isso era o primeiro passo para eu querer ser médico. Eu

nunca quis ser médico. Eu nunca quis ser advogado. Eu queria escrever um livro igual *O caso da Borboleta Atíria*. Eu criava mundos porque no meu mundo eu sonhava com um dragão que vinha e me roubava pela janela. [*Mais alto, embora triste*] Você achava que eu era feliz...

Homem: [*intrometido*:] Você era feliz.

Menino: [*nervoso, agitado*:] Minha vontade era gritar. O mais alto que eu pudesse, mas acho que você não ouviria. Não sei. Talvez não importasse o que eu fizesse. Gritado, corrido, batido. [*Vai até a mesa*] Nada mudaria o fato de ter acontecido. Gosto de acreditar que existe uma realidade em que nada aconteceu. Que foi tudo tão diferente. [*Triste. Acaricia o corpo*] Ou então uma realidade eu que pudesse te pedir: volta pra casa... Chega mais cedo... Me tira dali.

Homem: [*levemente nervoso*:] Eu trabalho pra alimentar vocês! Para colocar comida na mesa! Ou você acha que ela brota no quintal?

Menino: [*tristíssimo*:] Mas você nunca tá aqui...

Homem: Não podia deixar de trabalhar pra cuidar o tempo todo de você! O que mais podia fazer?

Menino: [*Pra mesa*:] Talvez porque não estava lá àquela hora, nas horas todas. Embora eu pense: “o que poderia ter feito?”.

Homem: Nada.

Menino: [*Imediatamente e calmo*:] Nada. [*Muito emocionado*:] Mas eu queria te pedir. Chega mais cedo hoje, pai! Só hoje. Só naquele dia. Por favor, chega mais cedo. E quando chegar vai direto pro quartinho das meninas. Lá estarei deitado no chão, sentado na cama ou escondido falso em algum canto. Talvez abraçado com algum urso, brincando, esquecido. Não precisa dizer nada, [*mais alto e chorando*] mas me tira dali e me leva com você pra longe daquela casa daquela cidade daquele cheiro de madeira e eu te prometo, pai, que nunca mais vou fumar e vou ser advogado e vou ser médico e juiz e nunca mais o senhor vai precisar trabalhar e vai poder cuidar da gente e vai ver que não foi minha culpa! Não foi minha culpa! Não foi minha culpa!

Enquanto Menino diz isso, Homem se aproxima e o abraça.

Homem: Não te culpo!

Menino: [*violento*:] Você não me conhece! Você é um estranho! Você nem se conhece assim tão bem?! Você se conhece mais agora do que antes?

Homem: [*calmo, com afeto*:] Tenho quase certeza que não. Mas sei que conheço você, tão bem quanto seu pai. De todas as minhas fotos de infância, é essa que mais me prende surpreso hoje [*Projeção foto de infância*]. Talvez pelo seu sorriso espontâneo, e me são tão poucos em fotos, talvez pela esperança que a fotografia passa. Esperança que só vejo porque vi esse menino que sorri por muitomuito tempo e por conhecê-lo tão bem. Vi seus pés crescerem, suas

pernas, seus braços. Vi ele engordar e emagrecer uma centena de vezes. Vi todos os óculos que teve. Vi por eles, inclusive. Vi a queda de cada fio de cabelo. O crescimento de cada fio de barba, negra e branca. E é então que me dá uma vontade estranha de lhe pedir desculpas. Por ter sido tão pessimista por tanto tempo. De pensar que aquele menino de lentes grossas seria um fracasso por causa do grande homem de madeira no corredor. Mas há de saber: *[para a plateia]* Se vocês o vissem talvez pensariam que ele seria um fracasso. Se vissemos o menino apanhando na saída do colégio, diríamos que ele não iria suportar. Diríamos que não conseguiria. Talvez... Talvez até não suportaria. Se vissemos o menino correndo dos garotos, saberíamos: sucumbiria um dia, mais cedo ou mais tarde.

Música. Para o Menino, alegre e melancólico, em um sentimento e ambientação tão crepuscular quanto:

Menino: *[Triste, mas calmo:]* Essa dor vai sumir?

Homem: Não. Nunca. Mas vai deixar de doer tanto.

Menino: Por favor. Não deixe eu te destruir.

Escuro repentino e silêncio. Toca o telefone apenas uma vez e para. O próximo monólogo será feito pelo Homem. Enquanto isso, o Menino dorme no seu lugar. O Homem se emociona durante o texto. Ele narrará o sonho que o Menino está sonhando

Homem: Ele corre nos braços de alguém, eu lembro. É um homem, eu sei. Ele sabe. Sentia-o. Ele sente o subir e descer da corrida. Quase uma dança. E adiante ele vê um monte de feno. Como naqueles desenhos, sabe? Ele pede para parar, e o homem não para. Ele grita, mas com certo êxtase, aquele gozo/dor que você pede para ficar porque sua sensação é o exato limite entre o não e o sim. E então o homem pula com ele no colo sobre o monte de feno. No sonho. *[Menino se acalma]* Não caíram em pé, mas rolaram. Não são heróis. Pularam o monte de feno e rolaram pela grama. É quando param, se olham, ainda sorrindo, e abrem os olhos. É o rosto dele que vejo. *[Menino acorda bruscamente]*

Menino: E então eu acordo, e acho que havia um dragão descendo a rua cuspidendo fogo e gelo e que parava diante da minha casa para me esperar sair. Por isso eu nunca sai..

Toca o telefone mais uma vez. O Homem olha para o telefone e continua. Ele está com um semblante completamente diferente, resignado, amadurecido. Sério, apesar de piedoso.

Homem: Aos 30 anos, ganhei uma bolsa de estudos e fui morar seis meses em Barcelona. Quando me despedi de minha mãe, meu pai não estava em casa. Era um dos dias em que ele estava viajando. Não se despediu. Meu único medo ao viajar era que ele morresse aqui no Brasil e eu não pudesse dizer tanta coisa que eu queria dizer, desde pequeno, palavras pela metade ainda. Viajei com esse nó. A primeira mensagem de texto que recebi já na Espanha foi dele.

O Homem tira o celular do bolso e mostra para o público.

Projeção de printscreen da mensagem do celular.

Meu filho que deus te acompanhe que todo segundo esteja em torno de vc protegendo dando muita saúde

Te dando muita sorte muita alegria são os votos de seu pai que te ama muito paulo

Pausa

Homem: Tenho quase certeza que não foi quem escreveu a mensagem. Que foi alguma amiga do trabalho. Mas isso não importa. Ele pode ter ditado. E dito em voz alto aquilo que nunca me disse. Talvez com medo de me enviar uma mensagem com algum erro. Porque depois de um tempo, o Gigante ficou tão pequeno com o peso da idade e dos anos, que a memória parecia uma doença. *[Pausa, como se lembrasse, apontando o celular:]* Este celular foi roubado há um tempo atrás.

Toca o telefone mais uma vez, a terceira.

Homem: *[calmo]* Anos depois, num domingo, meu pai e minha mãe estavam em casa. Era de manhã. Eu cheguei, falei oi e fui pegar café na cozinha – o café da minha mãe é bem doce – e meu pai disse: É essa foto que a Adriana revelou lá pra mim. É a foto que mais gosto. Vejo todo dia, como se fosse um santinho. Como se fosse uma oração. Olha aqui, Ricardo. Olhei. Era essa fotografia que ele tinha nas mãos. *[mesma fotografia de antes, criança sorrindo:]* Meu pai, de cabelos mais brancos que a nuvem mais clara, cuja mãe era santa, todos falam, até hoje, meu pai rezava com sua foto preferida, que por coincidência era a foto que eu mais gostava de mim. *[Menino acende uma vela e começa a escrever num caderno. O Homem continua como se não percebesse.]* Eu já havia colocado a fotografia nesta peça quando ouvi ele dizendo isso.

Ele atende o celular, não o telefone antigo.

Homem: Alô. *[pequena pausa]* Sim, sou eu. *[pausa]* Sim, sim, sou eu mesmo. *[escuridão nele e luz gradativa no Menino se a vela não der conta]*

Menino: *[simpático, sozinho, escrevendo em um caderno. Música ao fundo. No pano, pode ser projetado um crepúsculo, ou luz que o imite:]* Era uma vez um menino que inventava mundos porque tinha medo de escuro, de chupa-cabra e de fim do mundo. E tinha medo de ladrão e de... *[pequena pausa, como se buscasse uma palavra]* Medo de Dragão! *[como se descobrisse um segredo! Alegre, simplesmente feliz. Enfim, menino.]* E vivia correndo até que um dia aprendeu a voar. Mas isso ainda era um segredo. Lá estava ele com seu enorme cavalo... *[pausa breve. Neste momento o Homem já está novamente próximo, ficando visível ao público. Menino:]* Mas... como saber como a história termina?

Homem: *[sorrindo:]* A gente não precisa saber. *[sopra a vela].*

Fim.