

Julia Guimarães Mendes

**TEATRALIDADES DO REAL:
significados e práticas na cena
contemporânea**

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
2012

Julia Guimarães Mendes

**TEATRALIDADES DO REAL:
significados e práticas na cena
contemporânea**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes da Escola de
Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Arte e Tecnologia
da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Maurílio Andrade
Rocha

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **JULIA GUIMARÃES MENDES** Número de Registro **2009710953**.

Título: **TEATRALIDADES DO REAL: Significados e práticas na cena contemporânea**

Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha – Orientador - EBA/UFMG

Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando – titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Sara Del Carmen Rojo de la Rosa – titular – FALE/UFMG

Belo Horizonte, 14 de outubro de 2011

À minha mãe, principal incentivadora à minha inserção ao universo acadêmico, que provocou em mim o gosto pelo estudo e pelas inquietações derivadas dele, além de dar apoio incondicional a essa etapa da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha, pela orientação paciente, esclarecedora, pelos votos de confiança e a serenidade transmitida para me ajudar a encarar essa jornada.

Ao prof. Dr. Antônio Hildebrando, por proporcionar tão fértil discussão sobre Brecht em sua disciplina, pela leitura atenta e colaborativa do material da qualificação e pela entrevista concedida sobre o espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*.

Ao prof. Dr. Fernando Mencarelli, pela maneira afetuosa e objetiva como nos inseriu ao universo da pesquisa acadêmica, pela leitura do material da qualificação e pelos comentários sempre esclarecedores.

À Prof.^a Dr.^a Sara Rojo, por abrir portas nos territórios da performance e do teatro latino-americano, pela vibração contagiante de suas aulas.

À Prof.^a Dr.^a Lúcia Pimentel, por problematizar nossos objetos de estudo, provocar dúvidas e nos fazer nutrir certezas ao fim da disciplina.

À Prof.^a Dr.^a Silvia Fernandes, pela indicação de livros específicos sobre o tema desta dissertação.

Ao programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, seu corpo docente, discente e funcionários, em especial a Zina e Sávio.

Ao meu pai, pelas prazerosas e infindáveis conversas sobre os mais diversos assuntos do campo das artes e das ciências humanas.

Ao Douglas, pela partilha de questionamentos, pela leitura deste texto, pela colaboração nos títulos e por todo o carinho.

Aos colegas de pós-graduação Michelle Braga, Raquel Castro, Daniel Furtado, Leandro Acácio, Letícia Castilho, João Valadares e Eberth Guimarães, por todos os momentos divertidos, pela amizade construída ao longo desse par de anos e, sobretudo, por fazer desse momento das nossas vidas uma passagem bem menos solitária.

Ao grupo ZAP 18 e aos integrantes da montagem *Esta Noite Mãe Coragem*, em especial à Cida Falabella, Elisa Santana, Julia Branco, Carlos Felipe e Rose Macedo.

À editora do caderno de cultura do jornal O Tempo, Silvana Mascagna, que soube compreender e bancar minha ausência na redação em momentos cruciais para esta pesquisa.

Ao CNPQ, pela concessão da bolsa que me permitiu maior dedicação à pesquisa.

Aos amigos edianos, Pedro, Bel, Silvia, Camila e Mari, por todas as partilhas afetivas, por tornarem a existência mais leve através dessa presença mútua.

Às amigas de PUC, Jô, Paula, Lu e Livia, pela prazerosa companhia e construção coletiva de um gosto pela reflexão teórica.

Aos companheiros de lar, Adeliane, Daniel e Luciana, pela intensa convivência nesses últimos meses, por saber lidar com carinho e paciência com uma mestranda à beira de um ataque de nervos.

À minha tia Ló, por mostrar que o mundo é grande e instigante.

À Josette Féral, por ter-me concedido uma longa e generosa entrevista em São Paulo, crucial para esta pesquisa.

À Ana Isabel Anastasia, pela preciosa tradução do resumo e das citações em inglês.

À Romain Crouzet e Luciana Santos, pela ajuda nas traduções das citações em francês e espanhol.

Ao Daniel Toledo, pela ajuda na formatação deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a investigar alguns significados circunscritos na exploração do real no teatro deste início de século. O estudo parte de um levantamento bibliográfico com ênfase em publicações recentes sobre o tema, passa por um mapeamento dos formatos mais recorrentes de aparição do real na esfera cênica e artística da atualidade e termina por realizar um estudo de caso sobre o espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, do grupo belo-horizontino ZAP 18. Ao longo do trabalho, é tecida uma discussão sobre os sentidos da crescente exploração do real nos espetáculos teatrais contemporâneos, no intuito de problematizar alguns aspectos: de que forma o real é incorporado pelo teatro hoje? Quais são as potencialidades dessa estratégia representativa? Que tipo de questões ela elabora? Quais os efeitos suscitados no espectador? Assim, por meio deste estudo, é possível inferir que a presença do real na cena artística deste início de século aponta tanto para o redimensionamento do lugar da representação na arte contemporânea quanto para a reflexão sobre uma possível dimensão política do teatro atual.

Palavras-chave: Representação, Teatro contemporâneo, Teatralidades do real

ABSTRACT

The goal of this dissertation is to investigate some of the meanings circumscribed in the ways the idea of reality has been explored in theater at the beginning of the current century. The research departs from a bibliographic survey focused in recent publications on the theme, goes through the mapping of the most recurrent appearances of the real at the contemporary scenic and artistic sphere and is concluded with a case study of the play *Esta Noite Mãe Coragem – (Tonight Mother Courage)*, by the group ZAP 18 from Belo Horizonte, Minas Gerais. Throughout the work a discussion on the meanings of the growing presence of reality on contemporary theatrical presentation is developed, aiming to focus on a few aspects: In which ways is the real absorbed by theater today? What are the potentialities of such representative strategies? What kinds of questions are elaborated? What reactions are provoked on the spectators? Thus, through this study, it is possible to infer that the presence of the real in the current artistic scenario points both to a new organization of the place of representation in contemporary art as to the reflection about a possible political dimension of theater nowadays.

Key-words: Representation, Contemporary Theater, Theatricalities of the real

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Espetáculo <i>Apocalipse 1,11</i> , do Teatro da Vertigem.....	34
Figura 2 – Público contempla a obra <i>Teatro do Mundo</i> , de Huang Yong Ping	39
Figura 3 – A luta entre insetos na obra <i>Teatro do Mundo</i> , de Huang Yong Ping ..	40
Figura 4 – Cena do espetáculo <i>¡Sentate!</i> , do Rimini Protokoll	46
Figura 5 – Bastidores do documentário <i>Moscou</i> com o Grupo Galpão	48
Figura 6 – Cenas de <i>Hygiene</i> , do Grupo XIX de Teatro	52
Figura 7 – Cena de <i>BR-3</i> , do Teatro da Vertigem, em São Paulo.....	54
Figura 8 – Cenas de <i>Não Tem nem Nome</i> , da Cia. das Inutilidades.....	57
Figura 9 – Cena do espetáculo <i>Inferno</i> , de Romeo Castellucci	60
Figura 10 – Cena do espetáculo <i>Amnésia de Fuga</i> , de Roger Bernat	62
Figura 11 – Cena da intervenção <i>Chácara Paraíso</i> , do Rimini Protokoll.....	66
Figura 12 – Cena do espetáculo <i>1961-2011</i> , da ZAP 18.....	68
Figura 13 – Imagem do movimento Praia da Estação, na Praça da Estação.....	72
Figura 14 – Cena da intervenção <i>Baby Dolls</i> , do agrupamento Obscena	74
Figura 15 – Espaço de encenação de <i>Esta Noite Mãe Coragem</i> , da ZAP 18	79
Figura 16 – Cena do espetáculo <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	82
Figura 17 – Cena de Rose Macedo no espetáculo <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	90
Figura 18 – Detalhe da encenação de <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. O REAL E SEUS SIGNIFICADOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA	18
1.1 – Elos entre o real e o ficcional no teatro	18
1.2 – Dimensão relacional	23
1.3 – A crise das representações	27
1.4 – Paradoxos das representações contemporâneas.....	30
1.5 – A irrepresentabilidade de experiências traumáticas.....	32
2. PRÁTICAS DE EXPLORAÇÃO DO REAL NA ATUALIDADE	42
2.1 – Modos de ruptura com a ficção.....	42
2.2 – O ficcional e o biográfico.....	43
2.2.1 – <i>Biodrama</i>	44
2.2.2 – <i>Os jogos de cena no cinema de Coutinho</i>	46
2.2.3 – <i>Autoficção</i>	49
2.3 – A ficcionalização de espaços reais	51
2.3.1 – <i>Relações com a Cidade</i>	51
2.3.2 – <i>O teatro nos espaços da intimidade</i>	55
2.4 – Hipernaturalismo.....	58
2.5 – Teatro Documentário	62
2.5.1 – <i>Definição e histórico</i>	62
2.5.2 – <i>Práticas atuais</i>	64
2.6 – Artivismo	69
3. AS TEATRALIDADES DO REAL NO ESPETÁCULO <i>ESTA NOITE</i>	
<i>MÃE CORAGEM</i>	75
3.1 – Introdução	75
3.2 – Das trincheiras europeias para as periferias brasileiras	76
3.3 – A metáfora do muro	80
3.3.1 – <i>O muro geográfico</i>	85
3.4 – A presença de um teatro-bar	88
3.5 – O real e o ficcional em <i>Esta Noite Mãe Coragem</i>	91

3.5.1 – <i>A ficção interrompida: elos entre o real e o distanciamento</i>	91
3.5.2 – <i>O dispositivo relacional como estética da alteridade</i>	96
3.5.3 – <i>A anexação do real em cena na abordagem da violência</i>	99
3.6 – A potencialidade crítica da ficção interrompida.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	112
ANEXO 1 – CARTA DA RAQUEL	116
ANEXO 2 – DVD	118

INTRODUÇÃO

É curioso observar a trajetória de uma pesquisa. Uma pergunta que leva a outra e desarranja todo um caminho traçado em busca do caminho mais justo. Para entender o território de investigação do presente trabalho, é necessário encontrar seu ponto de partida, que, no projeto inicial, se resumia à pergunta sobre as possíveis apropriações contemporâneas do efeito de distanciamento elaborado por Bertolt Brecht (1898-1956). Basicamente, interessava-me compreender como explorar o mecanismo de estranhamento sobre uma dada ficção para que aquele jogo suscitasse um questionamento potente no espectador; em última instância, interessava entender como é possível tirar da passividade um espectador já anestesiado pelo excesso de informação.

A ruptura sobre a ficção, com vias a fazer emergir aspectos da realidade externa à esfera cênica, pareceu um caminho possível, sinalizado inicialmente pelo efeito de distanciamento. Porém, mais do que simplesmente estranhar a cena ficcionalmente construída, a pesquisa revelou a potencialidade da anexação do real no teatro como modo de tensionar as esferas da realidade e da arte sobre o espectador de forma crítica.

Mas por que a utilização de aspectos do real parece tão atraente e tão capaz de renovar uma cena, a meu ver, muitas vezes entediada pelas formas estabelecidas? A partir dessa pergunta, levantada com base numa percepção empírica – cuja origem não é o ponto de vista do ator, nem do diretor e, sim, o do espectador crítico – pareceu-me pertinente o aprofundamento no território teórico, ainda em construção, que alguns autores chamam de teatralidades do real (FERNANDES, 2009).

As perguntas sobre como o real é incorporado pelo teatro das últimas décadas, sob quais motivações e com que tipo de consequência para o espectador são as principais indagações desta dissertação. No primeiro capítulo, uma costura teórica de bibliografia publicada neste início de século sobre o tema é tecida na tentativa de encontrar possíveis significados para a crescente exploração do real na arte e, em específico, no teatro.

No processo de maturação deste capítulo, vale destacar a dificuldade de se obter uma bibliografia específica sobre o assunto, a qual se limita a algumas poucas publicações na íntegra sobre o tema, todas em língua estrangeira. É o caso dos livros *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporânea*, de José A. Sánchez, *Fictional Realities / Real Fictions*, organizado por Mateusz Borowski e Malgorzata Sugiera, e *Les Théâtres du Réel*, de Maryvonne Saison. Em diálogo com a teoria específica das teatralidades do real, o livro *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud, também se tornou um dos eixos centrais da pesquisa, assim como artigos de Óscar Cornago e Ileana Diéguez.

Acrescenta-se a contribuição de artigos de alguns autores brasileiros, como Sílvia Fernandes e José da Costa, além de teóricos referenciais ao teatro contemporâneo, como Hans-Thies Lehmann e Josette Féral. Sobre esta última, menciono o auxílio extraordinário para a presente pesquisa através de uma entrevista concedida por ela a mim e ao colega Leandro Acácio, durante o VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em São Paulo.

Vale ressaltar que a constatação sobre a escassez bibliográfica, especialmente em língua portuguesa, sobre um tema tão pertinente ao teatro contemporâneo, também se configurou como um grande impulso para o desenvolvimento desta dissertação, uma vez que o sentido de várias criações cênicas da atualidade está diretamente vinculado a esse eixo teórico.

No segundo capítulo, são investigados os formatos mais recorrentes de aparição do real na atualidade, com descrições de obras artísticas emblemáticas para cada uma das formas apresentadas. Mais do que traçar um mapa de todas as possibilidades de exploração do real em cena, interessa, nesse capítulo, compreender de que modo a arte contemporânea têm trabalhado o real nas criações atuais e analisar os questionamentos suscitados por tais práticas.

Por fim, o terceiro capítulo busca verticalizar o estudo sobre a presença do real na cena contemporânea, ao trazer um recorte específico dentro desse campo teórico. Trata-se do potencial de reflexão crítica existente na prática de anexar instâncias não-

ficcionais numa determinada criação, tendo em vista novamente uma conexão com os propósitos brechtianos de suscitar posicionamento crítico sobre o espectador.

No entendimento de alguns autores, como Costa (2009), é justamente a aproximação dos artistas sobre uma determinada realidade e sua posterior anexação à ficção teatral que confere dimensão política às teatralidades do real. Já outros, como Féral (2011), identificam na quebra do contrato de ficção inicialmente travado com o espectador um mecanismo potente para o desapassivamento do público.

Sendo assim, foi escolhido um estudo de caso que explore o recorte proposto, no intuito de confrontar as projeções teóricas sobre o assunto ao campo artístico prático. Embora a cena teatral paulista seja identificada como o território onde a emergência do real no teatro esteja mais consolidada – via grupos como o Teatro da Vertigem ou o Grupo XIX de Teatro – pareceu interessante, justamente pela escassez de criações com este perfil, encontrar um exemplo em Belo Horizonte.

A partir dos interesses descritos acima, o objeto escolhido foi o espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, da ZAP 18. Além de ser fruto da própria residência do grupo na sede localizada no bairro Serrano, em região periférica de Belo Horizonte, a montagem se propõe a falar justamente do muro existente entre a periferia e o resto da cidade, a partir de uma aproximação da peça *Mãe Coragem e seus Filhos*, de Brecht, ao contexto do tráfico de drogas.

O foco da análise está voltado tanto para o espetáculo em si quanto para seu processo de construção, a partir de material que inclui entrevistas com os integrantes da montagem, publicações do grupo sobre o assunto, registros audiovisuais do espetáculo, além do livro *Cabeça de Porco*, de Celso Athaide, MV Bill e Luis Eduardo Soares, uma das principais referências para a construção dramática de *Esta Noite Mãe Coragem*. A análise enfoca prioritariamente a segunda metade do espetáculo, na qual as fronteiras entre o real e o ficcional se encontram mais diluídas.

A partir do estudo de caso, foi possível estabelecer, inclusive, uma linha investigativa de continuidade entre a questão colocada no início desta pesquisa – sobre as apropriações contemporâneas do distanciamento brechtiano – e as questões que a versão final do estudo tenta abordar, no que se refere às motivações e efeitos provocados pela presença do real na cena contemporânea. No entanto, vale ressaltar

que eixo teórico referencial para o estudo de caso é a pesquisa bibliográfica levantada no capítulo 1.

1. O REAL E SEUS SIGNIFICADOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

1.1 – Elos entre o real e o ficcional no teatro

A relação entrelaçada entre realidade e ficção é intrínseca à própria linguagem teatral. Ao contrário do cinema, no qual o suporte da tela projeta imagens virtuais, uma das premissas mais essenciais ao teatro é a presença simultânea de ator e público, o que também motiva a escritura de um acontecimento efêmero, que se transforma a cada apresentação. Por estar presente em cena, o ator é suscetível aos acontecimentos reais que, porventura, infiltrem na ficção. Ele precisa saber jogar com essa duplicidade: a realidade teatral em justaposição à realidade da vida.

Como aponta Lehmann (2007), embora o real tenha uma indiscutível ligação com teatro, historicamente foi dele excluído por razões estéticas ou conceituais, manifestando-se apenas em situações de panes e imprevistos de cena. No entanto, contesta o autor, “o teatro é uma prática artística que particularmente obriga a considerar que ‘não há qualquer limite seguro entre o campo estético e o não-estético’” (p. 165). Ou como diria Féral, “a cena teatral sempre oscilou entre o imediato e o mediado, entre a realidade e a ficção”¹.

Antes de prosseguir no desenvolvimento dessas questões, cabe abrir um parêntese terminológico sobre o tema a ser tratado. Como as expressões “real” e “realidade” possuem alta carga de ambiguidade, uma vez que seus sentidos variam de acordo com o contexto em que estão inseridas, cabe aqui apontar o que convencionamos chamar de “real” e “realidade” nesta dissertação. Tomando como base a definição de Saison (1998), trata-se daquilo que, na relação entre a representação e o que ela representa, se encaixa no último grupo, uma espécie de “presença original” (p. 12) existente no processo representativo, sem prejudicar a natureza mesma dessa

¹ FERAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. Conferência proferida por Josette Feral durante o VI Congresso da Abrace. Gravação feita em duas fitas cassetes (120min.). São Paulo/SP, 10 nov. 2010.

“realidade” ou desse “real”. “Designa o fato de colocar em presença a coisa mesma e não a ação psíquica de tornar presente à mente”, explica a autora (p.11)².

Para retomar o tema, é possível constatar que, na história recente do teatro, inserida também na história das artes em geral, a relação entre a realidade e sua representação ganhou leituras distintas. Enquanto o romantismo e o naturalismo/realismo presentes no século XIX pretendiam reforçar o efeito de ilusão no espectador, minimizando ao máximo os indícios de artificialidade presentes na composição artística, a ascensão da figura do encenador, aliada ao surgimento da fotografia e do cinema, favoreceu a busca pela teatralidade, que passou a ser uma constante nos espetáculos do século XX. Teóricos como Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud, Gordon Craig e Bertolt Brecht (ROUBINE, 1982) são exemplos de encenadores referenciais na afirmação do teatro como convenção em detrimento à tentativa de espelhar a realidade sem transparecer o caráter de representação, a exemplo do que ocorria no teatro naturalista.

É, sobretudo, a partir dos anos 60 que a *performance art* – originalmente explorada pelas artes plásticas – ganha apropriações no teatro por meio de grupos como o Living Theatre³, o que contribui para estabelecer novos significados ao diálogo entre o real e o ficcional nas artes cênicas. Tal corrente artística busca ressaltar a dimensão de “acontecimento” do espetáculo cênico, ao valorizar uma experiência imediata na relação entre ator e público, ou o que Lehmann chama de “experiência do real (tempo, espaço, corpo)”.

A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artista e público se encontra no centro da “arte performática”. Assim, é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre performance e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático (LEHMANN, 2007, p. 231).

² Tradução nossa para “(...) designe la mise em présence de la chose même et non l’action psychique de rendre présent à l’esprit (...)”. Ahamos conveniente transcrever, na língua original (em rodapé), apenas as citações desta dissertação que excedam uma linha.

³ Living Theatre é uma companhia de teatro experimental dos Estados Unidos, fundada em 1947 pela atriz Judith Malina e o pintor e poeta Julian Beck.

Se a busca pela teatralidade proferida pelos encenadores da primeira metade do século XX contrapunha-se ao objetivo de atingir um efeito de ilusão pela vertente realista e naturalista, na concepção da *performance art*, os questionamentos pendiam sobre a própria ideia de representação. “Mediante a reinvenção do realismo, o Living Theatre materializava o projeto artaudiano; neste novo realismo, a realidade já não é objeto de representação, mas espaço de vivência (...)” (SÁNCHEZ, 2007, p. 114)⁴.

As buscas de grupos como o Living Theatre pela atuação no lugar da interpretação – ou pela vivência no lugar da representação – podem ser vistas como precursoras de um teatro pós-dramático e performativo que viria a infiltrar-se em boa parte das encenações da segunda metade do século XX. Segundo Féral (2008), é justamente a noção de performatividade que se encontra no centro da dimensão pós-dramática, apontada por Lehmann como principal característica do teatro contemporâneo.

A autora estabelece uma distinção fundamental entre o teatro dramático e o performativo no que se refere à valorização do “fazer”, da ação propriamente dita, em detrimento ao discurso (visual ou verbal) proferido pelo drama. “Essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo” (2008, p. 201). Féral também relaciona a ascensão da performance na arte contemporânea e no teatro como um desejo “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” (FÉRAL, 2008, p. 200). Nesse sentido, é possível situar o teatro numa ampla corrente estética que perpassa diversas linguagens artísticas e visa aproximar arte e cotidiano nos trabalhos das últimas décadas.

No entanto, para Féral (2011), existiria uma diferença crucial nos motivos que levam a performance dos anos 1960 a romper com a representação e trazer o real para a cena e o que impulsiona essa mesma aproximação no teatro contemporâneo das últimas décadas.

⁴ Tradução nossa para “Mediante la reinvencción del realismo, el Living Theatre materializaba el proyecto artaudiano; en ese nuevo realismo, la realidad ya no es objeto de representación, sino espacio de vivencia (...)”.

Segundo a autora, no contexto da performance sessentista, o que estava em jogo era a restituição da presença, no intuito de “lutar contra o caráter de representação” que historicamente caracteriza o teatro. Já no teatro das últimas décadas, o real estaria posto em cena principalmente como uma maneira de provocar o espectador, ao quebrar o contrato de ficção postulado entre ator e público num evento teatral.

[...] o fato de colocar hoje o real em cena surge para provocar o público, suscitá-lo a ver o espetáculo de outro jeito, a reagir de outra forma. Se a performance dos anos 1960 estava centrada no *performer*, o teatro hoje está voltado para o espectador. Em descobrir como acordar um espectador que está dormindo a toda hora. Não é apenas o intuito de fazê-lo reagir só pelo prazer, mas fazê-lo reagir de forma inteligente, não só pela provocação (FÉRAL, 2011, p. 182).

A ideia do espectador situado no centro das ações teatrais na atualidade é também compartilhada por Lehmann (2007), ao conceituar o teatro pós-dramático. Numa comparação com o teatro épico desenvolvido por Brecht, o autor afirma ser justamente esse o ponto de contato entre uma vertente e outra. Para Lehmann, a chamada “arte de assistir”, que convoca o espectador a reagir de forma inteligente e entender as dimensões representativas de um espetáculo permanece no teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007, p. 51).

Por outro lado, a visão do autor sobre o impacto do real no público também coincide com a de Féral no que se refere à noção de “quebra” do contrato de ficção entre ator e espectador. Segundo o teórico, o que está em jogo nessa relação é o fator de ambiguidade gerado no público sobre os limites do real e do ficcional.

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 indecibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambigüidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência (LEHMANN, 2007, p. 165).

A existência de um campo de tensão entre o real e o ficcional no teatro contemporâneo, cuja ressonância se aplica à consciência do espectador, é também discutida por Fischer-Lichte (in BOROWSKI et SUGIERA, 2007). Ao analisar a forma

como os elos entre o real e o ficcional atuam sobre o público em um espetáculo, a autora identifica a existência de duas ordens distintas que operam sobre a percepção do público: a ordem da presença e a ordem da representação (2007, p.18).

A primeira seria aquela responsável por chamar a atenção do público para a materialidade em si de um fenômeno teatral, seja ela situada na singularidade do corpo do ator ou nos contornos do espaço físico onde ocorre uma encenação. A ordem da presença acentua a dimensão “real” que existe em qualquer manifestação artística. Já na ordem da representação, a referência estaria no personagem ficcional, nos espaços imaginários suscitados pela encenação, no mecanismo próprio da arte de gerar significados a partir de suas criações.

A autora explica que a ênfase numa determinada ordem se modifica em função dos objetivos almejados pelos artistas. Como exemplo, cita o teatro ilusionista, cuja premissa era suscitar no espectador o mecanismo de empatia pelo personagem. Para isso, a figura dramática deveria se sobressair de tal maneira que a ordem da presença se apagasse por completo. Já na perspectiva da *performance art*, os artistas buscavam uma atuação que fugisse da figura dramática – o personagem – para afirmar que estariam “performando” ações reais em tempos e espaços reais. Ou seja, prevalece, nesse caso, a ordem da presença.

No entanto, como afirma a autora, ainda que determinadas formas teatrais busquem estabilizar uma ou outra ordem de percepção, o espectador está sempre suscetível a focar, ainda que por alguns instantes, seu olhar na ordem não prevista. É o caso, por exemplo, da atenção voltada para o corpo singular da atriz no caso de uma representação ilusionista ou para uma perspectiva dramática que despontasse em sua imaginação ao observar um *performer* em ação, ainda que o artista não tivesse a intenção de construí-la.

Ao tomar como exemplo algumas criações cênicas atuais, a autora observa uma recorrência em relação ao embaralhamento intencional dessas duas ordens de percepção, motivado pelo hibridismo cada vez maior entre o real e o ficcional no teatro contemporâneo. Segundo Fichter-Lichte (2007), quando o espectador é confrontado com uma transição constante entre a ordem da presença e a ordem da representação

num espetáculo teatral, ele adentra em uma esfera de “multi-instabilidade perceptiva”⁵. Com isso, sua percepção passa a situar-se preferencialmente no estado que a autora chama de “in-between-ness”, que seria o lugar da passagem entre uma ordem e outra. Nesse estado, o espectador se tornaria mais ciente da impossibilidade de conceber, de forma dicotômica, os lugares do real e do ficcional.

Ao permitir que tais estruturas colidam, ao colocar a dicotomia em colapso, as performances que eu analisei transferem o espectador por todas as regras, normas e ordens fixadas. Então, eles estabelecem e afirmam um novo entendimento de uma experiência estética. [...] Irritação, colisão das estruturas, desestabilização da percepção e de si mesmo [...] provocam um estado de crise, que parece ser uma estratégia muito mais apropriada para o tempo presente (FICHTER-LICHTE in BOROWSKI et SUGIERA, 2007, p. 27)⁶.

Para a autora, esse tipo de experiência estética seria responsável por redimensionar o próprio entendimento do público quanto aos contornos da recepção em um espetáculo cênico, o que contribui para instaurar um novo patamar de exploração e reflexão sobre o real e o ficcional no teatro contemporâneo. Mais do que buscar fixar a percepção em uma ordem ou outra, como ocorria na tradição teatral dos dois últimos séculos, o que a autora percebe nas criações atuais é uma tentativa explícita – com reverberações éticas e estéticas – de diluir cada vez mais essas duas fronteiras.

1.2 – Dimensão relacional

A concepção teórica que situa a presença do real na cena contemporânea como forma de instaurar uma nova relação com o espectador, apontada por Féral (2011) e Lehmann (2007), está também fortemente vinculada ao conceito de “estética relacional”, desenvolvido por Bourriaud (2009). Na visão do autor, uma fatia bastante representativa das obras artísticas da atualidade seria criada em função de “noções

⁵ Em inglês, “perceptual multistability”.

⁶ Nossa tradução para “By letting such frames collide, by collapsing the dichotomy, the performances I have analysed transferred the spectator between all fixed rules, norms, and orders. Thus they established and affirmed a new understanding of an aesthetic experience (...) Irritation, collision of frames, desestabilization of perception and self (...) provoking a state of crisis, seems to be a much more appropriate strategy for the present times”.

interativas, conviviais e relacionais” (p. 11), tendo em vista uma arte dialógica com o público.

Para o autor, a busca pelo que denomina “utopias de proximidade” teria como motivação efetuar uma resistência à chamada sociedade do espetáculo conceituada por Debord (1997). Segundo Bourriaud, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado na atualidade e as relações não são mais “diretamente vividas” – pois se afastam em sua representação “espetacular” – surge na arte um papel antes relegado a segundo plano: o de gerar “relações no mundo”.

É aqui que se situa a problemática mais candente da arte atual: será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinada à representação delas? [...] hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço poupado à uniformização dos comportamentos. As obras esboçam várias utopias de proximidades (BOURRIAUD, 2009, p.12-13).

Em última instância, a reflexão sobre o caráter relacional da arte coloca em xeque a própria dimensão autônoma da esfera estética, a partir do atrito entre o artístico e o dialógico. Segundo Bourriaud, trata-se de uma arte que “toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (2009, p.19).

Em sua concepção, a estética relacional atestaria uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. Para Bourriaud, tal inversão deriva, também, do nascimento de uma cultura urbana mundial, que favoreceu um aumento de intercâmbios sociais e de uma maior mobilidade dos indivíduos. Consequentemente, a experiência da proximidade e do encontro seria propícia à criação de formas artísticas pautadas pela intersubjetividade. “A arte é o lugar de produção de uma socialidade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos ‘estados de encontro fortuito’ propostos pela Cidade” (BOURRIAUD, 2009, p.22).

Ao tomar como premissa a sociabilidade produzida pela geografia das cidades e sobrepor o caráter relacional da arte ao caráter simbólico/estético autônomo característico das obras modernas, o autor aponta para uma contaminação da arte por esferas antes presentes nela somente por indício. Mais do que um meio de reflexão

sobre as relações entre indivíduos e mundo, a arte relacional toma essa interação como objetivo máximo de sua criação. É nesse sentido que ela acentua a presença do real, pois trata de produzir relações externas ao campo da arte. “(...) relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo” (BOURRIAUD, 2009, p. 37). Ao transferir o lugar da obra de arte para a esfera das interações humanas, a arte relacional também evidencia seu projeto político modesto, porém concreto: recriar modos de sociabilidade.

O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram sociabilidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído (BOURRIAUD, 2009, p.62).

A dimensão política da arte que renuncia à espetacularidade em benefício do encontro é também discutida por Cornago (2008). O autor afirma que a atitude de comprometimento político das práticas cênicas contemporâneas se assemelha àquele instaurado nos anos 1960, no que se refere a uma “urgência de se voltar a definir a cena pela atitude perante o outro, ou seja, com base em uma perspectiva social e política do encontro” (p. 24). No entanto, ele ressalta que o horizonte de cada período é distinto.

Em outras palavras, diríamos que o ato teatral se torna uma ocasião para o encontro com o outro, porém um tipo de encontro que adquire algumas características particulares. Não consiste, como explica Toni Negri, em formar novos grupos, novas estruturas estáveis, ligados, por sua vez, a discursos ideológicos ou econômicos, mas sim em devir-grupo, recuperando a terminologia de Gilles Deleuze, em devir-social, em tornar o *social* um acontecimento aqui e agora (CORNAGO, 2008, p. 25).

Nesse contexto, o autor também remete à estética relacional de Bourriaud para apontar um deslocamento de perspectiva no teatro contemporâneo, no qual as “utopias revolucionárias” se tornaram “*utopias da proximidade*” (CORNAGO, 2008, p. 25). Isso porque a ideia de *distância* que estruturava a dimensão revolucionária no teatro parece perder sua eficácia tanto como discurso crítico quanto como estratégia de representação, uma vez que os discursos e as representações apontam para uma

perspectiva banalizante, decorrente de suas múltiplas manipulações. Sendo assim, o autor propõe uma reconstrução do fenômeno da representação baseado na proximidade entre o eu e o tu, uma proximidade concreta que comprometa, em primeiro lugar, o próprio corpo.

Desse modo, a cena não chega a formular um discurso político, tampouco um mecanismo de representação. Apenas permite vislumbrar uma postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu (CORNAGO, 2008, p. 25).

Quem também observa uma mudança de tratamento sobre a dimensão política das teatralidades do real é Diéguez (2008; 2011). Para a autora, a arte das últimas décadas deixa de ser espaço para a produção de um discurso sobre o político e passa a configurar-se num território político por si só. “A constituição da cena como tribuna de abstratas imagens ideológicas foi confrontada por uma teatralidade que opta por criar imagens com o material da própria vida” (DIÉGUEZ in RUBIO, 2008, p. 28)⁷.

Diéguez (2011) aponta para uma perspectiva de valorização da dimensão ética sobre a estética nas teatralidades contemporâneas que se aproxima também da ideia de uma predominância do *dialogico* sobre o *artístico*, a exemplo do que afirmam Sánchez e Bourriaud. Para a autora, o interessante nesse apelo ao real é problematizar a representação não apenas no domínio estético, mas em todas as suas formas.

Não é apenas a representação como dispositivo cênico aquilo que se problematiza, expande ou transgride, mas o *corpus* político de todas as formas de representação, incluindo o artista que irrompe nos espaços como *traço ético* – mais que como *traço estético* –, não apenas uma presença física, mas o *ser posto aí*, um sujeito e um *ethos* que se expõem diante de outros, muito além da pura fisicalidade (DIEGUEZ, 2011, p. 139).

⁷ Tradução nossa para “(...) la constitución de la escena como tribuna abstractas imágenes ideológicas há sido confrontada por una teatralidad que ha optado por crear imágenes con el material de la propia vida”.

1.3 – A crise das representações

Tanto na concepção de Bourriaud quanto na de Cornago, a busca por uma estética da proximidade estaria vinculada à tentativa de realizar caminho inverso ao da valorização dos discursos, seja como contraponto à dita sociedade do espetáculo ou no intuito de deslocar as utopias revolucionárias rumo às utopias relacionais. De certo modo, ambas as visões apontam para o diagnóstico de uma crise nas representações, percepção consonante com várias outras correntes do pensamento do século XX, que começa a se disseminar através da filosofia – via teóricos como Derrida, Lefebvre, Gruner – e atinge a política, a religião, a cultura e a arte.

No campo cultural, a crise das representações é facilmente reconhecível pela presença crescente de fenômenos muito distintos entre si como o *ready made*⁸ nas artes plásticas e os *reality shows* na televisão, que buscam se apresentar como “autênticas” realidades, ainda que ancorados por finalidades e princípios éticos bastante diversos entre si. A sede de realidade é igualmente visível no auge do gênero documental no cinema dos últimos anos, com bilheterias altíssimas capazes de competir até mesmo com os sucessos hollywoodianos, o que era impensável há tempos atrás, como afirma Cornago (2005).

No campo específico do teatro, a própria emergência da *performance art* na cena contemporânea pode ser vista como manifestação de resistência à representação. No entanto, a mera recuperação do corporal, valorizada na performance, não seria um meio suficiente para elaborar a complexa crise das representações. Esta é a visão de Diéguez (2010), que afirma, também em consonância com as ideias da estética relacional, ser a noção de “presença”, mais do que a fisicalidade do corpo, que asseguraria a saída das “simulações, repetições ou as perpetuações de uma ausência presentificada (e petrificada) por representações” (DIÉGUEZ, 2010, p.05)⁹.

⁸ Ready made é um termo criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, composto por artigos de uso cotidiano produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias).

⁹ Tradução nossa para “(...) simulaciones, las repeticiones o las perpetuaciones de una ausencia presentificada (y petrificada) por representaciones”.

Tais repetições e simulações diriam respeito justamente ao mecanismo de espetacularização da sociedade descrita por Debord (1997), que, por consequência, coloca em jogo a representação na arte. Para fugir dessa lógica, Diéguez (2011) aponta para a valorização da presença como traço que transcende o caráter puramente estético nas teatralidades contemporâneas. “A presença é mais que objetual ou corporal, abarca a esfera do *ethos* e da ética” (DIÉGUEZ, 2011, p. 139). Já para Cornago (2009), a noção de presença também aponta para a valorização do caráter testemunhal da arte contemporânea. “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).

Na opinião de Diéguez (2010; 2011), a crise das representações verificada no decorrer do século XX contribuiu para suscitar a expansão da arte contemporânea rumo a territórios que extrapolam seus próprios contornos. Dessa forma, o questionamento tão presente no século XX sobre as especificidades da linguagem teatral é substituído por uma noção expandida de teatralidade, que entrecruza esferas da arte e da vida e se interessa mais pelos corpos reais, os espaços comuns, do que pelas complexas “elaborações estéticas”.

De meu ponto de vista, refletir hoje sobre a teatralidade e a performatividade implica indagar sobre os problemas da re-presentação nas artes cênicas, indo além do teatro, nos desalojamentos tradicionais dos espaços cênicos, nos papéis testemunhais e documentais de seus praticantes, nas transformações do discurso e nas renovações discursivas que nascem da vida, dos imaginários sociais ou performatividades subversivas (DIEGUEZ, 2011, p. 136).

Como exemplo, a autora cita práticas que ocupam diversas cidades latino-americanas na atualidade e realizam caminho inverso ao observado em espetáculos tradicionais. No lugar de anexar fragmentos da realidade na ficção, é o próprio âmbito da teatralidade que transborda para a malha do cotidiano, produzindo o que Dieguez (2011) denomina “gestualidades simbólicas nos espaços do real”.

Tratam-se de situações extracotidianas nas quais se emprega dispositivos comunicacionais e representações utilizadas no campo artístico e que – como observou Finter ao analisar os painéis argentinos – falam-nos a partir de

“um outro lugar”, que “não é o das artes nem tampouco da realidade pura” (DIEGUEZ, 2011, p. 145).

Para Diéguez (2010), a noção de uma teatralidade expandida, que valoriza mais a presença do que o traço estético adjacente à arte, refere-se ainda a outro problema ligado à falência da representação: a crise dos representados. “Quem são os representados que os sistemas dominantes não só têm deixado de representar, como inclusive têm proibido representar, evidenciando um vazio representacional que também começa a ser preenchido pelos outros representáveis e atuantes?” (DIÉGUEZ, 2010, p.06)¹⁰.

Nessa outra ponta, o que estaria em jogo seriam as próprias ausências provocadas por uma representação hegemônica que omite determinados contextos, aos quais não interessa representar. É o caso, por exemplo, dos noticiários midiáticos que exploram de maneira espetacularizada determinados temas enquanto ignoram a existência de outros. No entanto, é justamente a saturação do bombardeamento de imagens existente na atualidade que impulsiona a valorização da presença e, por consequência, torna-se uma das motivações para a exploração do real na arte contemporânea. “Quando os imaginários perdem sua eficácia, os reais mais inimagináveis retornam dos subsolos da matéria amorfa e irrepresentável” (GRÜNER *apud* DIÉGUEZ, 2010, p.07)¹¹.

Como exemplo, a autora cita as famosas Mães da Praça de Maio, mulheres que se reúnem desde 1977 em praça homônima em Buenos Aires para exigir notícias dos filhos desaparecidos durante a Ditadura Militar na Argentina (1976-1983). Tais figuras são apontadas por Diéguez como “(re)representações (im)possíveis que evocam ausências e que tornam visíveis os corpos ausentes (re)presentados” (DIÉGUEZ, 2010, p.06)¹². Nesse contexto, a noção de testemunho, apontada também por Saison (1998) como um dos desdobramentos do que ela denomina “teatros do real”, teria como intuito o desmascaramento de certas vozes e corpos ocultos pela representação hegemônica.

¹⁰ Tradução nossa para “¿quiénes son los representados que los sistemas dominantes no solo han dejado de representar sino que incluso han prohibido representar, evidenciando un vacío representacional que también ha comenzado a ser llenado por los otros representables y actuantes?”

¹¹ Tradução nossa para “cuando los imaginarios pierden su eficacia, los reales más inimaginables retornan desde los subsuelos de la materia amorfa e irrepresentable”.

¹² Tradução nossa para “(...) (re)presentaciones (im)posibles que evocan ausencias y que hacen visibles los cuerpos ausentes (re)presentados”.

Como hoje em dia é possível fazer falar o mundo, mostrar a realidade, desmascarar aquilo que preferimos não ver? [...] Dois caminhos são particularmente marcantes: o primeiro consiste em colocar no palco certa representação do mundo, através de documentos elaborados fora do teatro; o segundo responde ao desejo de inscrever mais diretamente o teatro na realidade social para dar palavra àqueles que não tiveram acesso a ela (SAISON, 1998, p. 20-21)¹³.

Nas entrelinhas do que afirmam as autoras sobre o caráter testemunhal das teatralidades contemporâneas, o que transparece é outra importante função suscitada pela presença do real: a existência de espaços, nas esferas da arte e da cidadania, favoráveis para que sujeitos tornados invisíveis pela representação hegemônica possam construir a representação de si mesmos e afirmar seu lugar de enunciação.

1.4 – Paradoxos das representações contemporâneas

A crise representativa decorrente dos excessos de imagem e informação na sociedade espetacularizada coloca à arte contemporânea algumas questões paradoxais. No que se refere à relação estabelecida com o público, duas premissas contraditórias são elaboradas simultaneamente. Ao mesmo tempo em que os artistas da atualidade suscitam com frequência a participação da plateia, convocando-a a tecer relações com o mundo e transferindo-lhe o status de “parceiro participante (...) e não mais de mera testemunha exterior” (LEHMANN, 2007, p. 227), precisa lidar simultaneamente com o próprio apassivamento desse público, em decorrência a todos os excessos aos quais ele é submetido.

Nesse sentido, torna-se paradoxal o lugar da recepção no contexto estético contemporâneo. Pois embora ela tenha grande importância para a própria construção

¹³ Tradução nossa para “Comment aujourd’hui faire parler le monde, montrer la réalité, démasquer ce que l’on préférerait ne pas voir? Les tentatives sont très nombreuses: la volonté de dessiller les yeux associe de fait des propositions multiples et hétérogènes dans leur propos comme dans leur motivation. Deux voies sur scène, à travers des documents élaborés en dehors du théâtre une certaine représentation du monde; la seconde répond au souhait d’inscrire plus directement le théâtre dans la réalité sociale, pour donner la parole à ceux qui n’ont pu y accéder”.

de sentido da arte, também está inserida numa redoma anestesiante. Como afirma Didi-Huberman (in VALDÉS, 2008), esta seria uma época de “imaginação desgarrada” (p. 42).

Como a informação nos oferece *em demasia* através da proliferação das imagens, estamos predispostos a não crer em *nada* do que vemos e, finalmente, a não querer nem mirar o que está diante dos nossos olhos (DIDI-HUBERMAN in VALDÉS, 2008, p. 42)¹⁴.

A essa afirmação, o autor acrescenta ainda o fato de a imagem ser, hoje, objeto de intermináveis manipulações, o que a tornaria “definitivamente afetada pelo descrédito e, pior ainda, excluída de qualquer consideração crítica” (DIDI-HUBERMAN, p. 42)¹⁵. Portanto, chega a ser irônico que a obra de arte contemporânea exija tanto do receptor num contexto em que sua percepção torna-se cada vez mais anestesiada.

Para Féral (2011), o que estaria em jogo nessa contradição é a própria maneira como o real pode ser trazido à cena. Nesse sentido, ela aposta numa inversão do tratamento sobre a imagem. Se a sociedade importou da arte a noção do espetacular e nivelou as relações ao grau de “afirmação da aparência (...) de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência” (DEBORD, 1997, p. 16), caberia à arte, recuperar em cena, a urgência do real desprovido de espetacularização, numa inversão que aponta para um paradoxo das representações contemporâneas.

[...] podemos dizer que o real espetacularizado importado para a cena é menos espetacular do que na vida. Talvez seja a forma de reencontrar a intensidade do evento. Porque, muitas vezes, nós vemos mortes e cenas de violência na mídia, mas quando esses materiais são colocados no espetáculo, eles reconquistam uma intensidade real (FÉRAL, 2011, p. 184).

Outro exemplo dado pela autora (2011), parafraseando o escritor francês Alain Robbe-Grillet¹⁶, se refere ao quadro “Monalisa” (Gioconda), presente no Museu do

¹⁴ Tradução nossa para “Como la información nos ofrece demasiado a través de la proliferación de las imágenes, estamos predispuestos a no creer nada de lo que vemos y, finalmente, a no querer ni mirar lo que tenemos ante nuestros ojos”.

¹⁵ Tradução nossa para “(...) definitivamente afectada por el descrédito y, peor aún, excluída de cualquier consideración crítica”.

¹⁶ Alain Robbe-Grillet (1922-2008) é um escritor e roteirista francês e um dos principais nomes do movimento chamado Novo Romance (“nouveau roman”), ocorrido na França.

Louvre, em Paris. Uma vez que a famosa imagem da mulher de sorriso enigmático proliferou-se à enésima potência em sua reprodução – presente em objetos triviais, como xícaras, quebra-cabeças, camisetas e adesivos – a aspiração por encontrar a “aura” do primeiro contato na fruição do original da obra exposta no Louvre cai por terra. Em contraponto, Féral diz que, para redescobrirmos a autenticidade da pintura, é preciso retirar camadas.

É preciso escrever muito sobre a obra para reencontrarmos esse primeiro contato. [...] É uma inversão de certo pensamento comum de que podemos ter esse encontro primeiro com a Gioconda quando finalmente formos ao museu ver o quadro, apesar de termos tido inúmeros encontros anteriores em reproduções (FÉRAL, 2011, p. 185).

Ao levar essa lógica ao contexto do teatro, Féral (2011) se refere à transposição do real para a cena. “É preciso despir as camadas do espetáculo para reencontrar a urgência do momento. E aquilo que faz o artista é precisamente procurar o coração do real, dessa urgência” (p. 185). O perigo dessa transposição, para a autora, é o da cena apenas reforçar a lógica do espetacular, ao invés de desconstruí-la. “A questão talvez seja como tornar esse momento espetacular de um modo digno, (...) para que não busque o voyeurismo do espectador. Para que possamos ir além da imagem” (FÉRAL, 2011, p. 184).

1.5 – A irrepresentabilidade de experiências traumáticas

Na visão de autores que abordam o tema, outro aspecto relacionado à presença do real na cena contemporânea é a incapacidade de representar fatos por demais traumáticos ou violentos e, por isso, incapazes de serem simbolizados com a complexidade e potência do que significam. Nesse contexto, um dos textos referenciais sobre o assunto, até mesmo por ter sido um dos primeiros a tocar na questão, é a obra *The Return of the Real*, de Foster (1996), que aborda esse “retorno do real” no contexto da violência e do trauma, focado prioritariamente no âmbito das artes plásticas.

No texto, o autor questiona a leitura simulacral que teóricos como Barthes, Foucault, Deleuze e Baudrillard fazem da obra do artista americano Andy Warhol e propõe outra análise, com base na ideia do “real traumático” desenvolvida por Lacan. Segundo Foster (1996), Lacan cria uma concepção do real com referência no trauma, na qual o evento traumático seria uma espécie de encontro perdido com o real. Por conta desse desarranjo, o real traumático torna-se irrepresentável, o que irá motivar sua mera repetição no lugar de uma possível simbolização.

Ao transpor esse modelo para o contexto da arte, em específico para a obra de Warhol, Foster utiliza como exemplo trabalhos do artista que exploram desastres automobilísticos, como *White Burning Car* (1963) e *Ambulance Disaster* (1963). Em ambos, a estratégia não só de transpor a realidade em seu estado bruto para o contexto artístico, mas também de multiplicá-la e ampliá-la numa tentativa de representação hipernaturalista, coincide com a visão de Lacan sobre o realismo traumático. “(...) a repetição na obra de Warhol não é reprodução no sentido de representação (de um referente) ou simulação (de uma imagem pura, um significante objetivo). Preferencialmente, a repetição serve para *ocultar* o real entendido como traumático” (FOSTER, 1996, p. 132)¹⁷.

A análise da irrupção do real na cena contemporânea como incapacidade de simbolizar um real traumático encontra ressonância no pensamento de teóricos e artistas da América Latina. É o caso de Fernandes (2009), que observa o fenômeno da “teatralidade do real” como tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar sua anexação, ou melhor, ensaiar sua *presentação* (p.42).

Para exemplificar tais motivações, a autora utiliza como exemplo o espetáculo *Apocalypse 1,11*, do grupo Teatro da Vertigem¹⁸. Encenada em cadeias abandonadas, a montagem foi originada da mobilização do grupo quanto a dois episódios traumáticos

¹⁷ Tradução nossa para “(...) repetition in Warhol is not reproduction in the sense of representation (of referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to *screen* the real understood as traumatic”.

¹⁸ Teatro da Vertigem é um grupo paulista de destaque na cena brasileira, criado nos anos 1990 e encabeçado pelo encenador Antônio Araújo. Conhecido pela pesquisa e criação de espetáculos em espaços não convencionais, foi responsável pela encenação da Trilogia Bíblica (*O Paraíso Perdido* [1992], *O Livro de Jó* [1995], *Apocalypse 1,11* [2000]), que levou a igrejas, hospitais e cadeias espetáculos inspirados em episódios e personagens bíblicos.

da história recente brasileira: a queima de um índio pataxó, em Brasília, e o massacre de cento e onze detentos no presídio do Carandiru, em São Paulo.

No espetáculo, os fragmentos do real estão presentes não só espacialmente – pelo uso de uma cadeia abandonada como local das apresentações – mas também em certas passagens de violência brutal, como a cena de sexo explícito entre dois personagens que representam índios, a visão do ator crucificado, suspenso pelos pés de uma altura alarmante ou a de um ator que urina no corpo da outra atriz diante dos espectadores.



Figura 1 – Espetáculo *Apocalipse 1,11*, do Teatro da Vertigem
Fonte: Foto de Guilherme Bonfanti

Na análise de Fernandes (2009), o que parece evidente nesse movimento de explorar o real no teatro é a dificuldade em dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e,

por isso, entra em cena como resíduo, como presença intrusa na teatralidade, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização.

Era como se a violência dessa teatralidade espetacular, às vezes próxima do monstruoso, abrisse frestas para a infiltração de sintomas dessa realidade. O que definia o parentesco da experiência com alguns dos processos mais radicais da *performance* contemporânea, pelo enfrentamento dos limites de resistência física e emocional dos atores, pela resposta agressiva às questões políticas e sociais da atualidade brasileira e, especialmente, pela diluição do estatuto ficcional. Nesses momentos de intensa fisicalidade e auto-exposição, a representação parecia entrar em colapso, interceptada pelos circuitos reais de energia desses vários sujeitos (FERNANDES, 2009, p. 45).

Também para Sánchez (2007), o questionamento sobre a eficácia da representação na arte estaria relacionado à própria dificuldade de dar forma a uma realidade “inapreensível e caótica”, a um mundo que beira o irrepresentável, devido às suas múltiplas contradições e incoerências. “Devendo renunciar a uma realidade inapreensível e caótica, o teatro tentaria renovar-se mediante a introdução do real, renunciando a construir a realidade” (SÁNCHEZ, 2007, p. 140)¹⁹.

A dificuldade em lidar com uma realidade por demais complexa é também o que motiva o grupo peruano Yuyachkani²⁰ a questionar o sentido da representação em suas criações recentes. Diante de conflitos brutais, como os massacres realizados pelo grupo extremista Sendero Luminoso²¹ no país, na década de 1990, o diretor do Yuyachkani, Miguel Rubio se pergunta sobre a eficácia da ficção. “À raiz destes novos procedimentos, mais de uma vez nos perguntamos o que poderiam dizer nossos personagens da ficção frente à complexidade dos personagens colocados pela realidade diante de nós” (RUBIO, 2008, p. 38)²². Para o diretor, a busca pelo real na cena estaria relacionada à opção por uma teatralidade mais sóbria, em contraponto à espetacularização que tomou conta da sociedade contemporânea.

¹⁹ Tradução nossa para “(...) debiendo renunciar a una realidad inaprehensible y caótica, el teatro se intentaría renovarse mediante la introducción de lo real, renunciando a construir la realidad”.

²⁰ Yuyachkani é um grupo peruano criado em 1971, que se dedica a resgatar os valores da cultura popular peruana e reconstruir, em cena, episódios traumáticos da história do país.

²¹ Sendero Luminoso é uma organização terrorista de inspiração maoísta fundada na década de 1960 pelos corpos discentes e docentes de universidades do Peru.

²² Tradução nossa para “(...) a raíz de estos nuevos procedimientos, más de una vez nos hemos preguntado qué podían decir nuestros personajes de la ficción frente a la complejidad de los personajes puestos por la realidad ante nosotros”.

Temos observado com muita consciência como a sociedade tem se apropriado do conceito da representação. Como a classe política no poder manipula e desenvolve seu discurso com uma teatralidade francamente crua. Então sentimos que, no espaço cênico, precisamos caminhar justamente no sentido contrário, da sobriedade, porque todo o artifício já está na sociedade (RUBIO, 2010).

Segundo Sánchez (2007), a ruptura com a ideia de representação na tentativa de levar à cena realidades traumáticas é uma constante em outros grupos teatrais da América Latina. Além do Yuyachkani, coletivos como TEC, La Candelária e Escambray têm optado por tratar de conflitos sociais de seus países através de práticas que incluam a ativação de um diálogo com os próprios indivíduos envolvidos nesses conflitos, o que também se conecta com os princípios da estética relacional.

[...] práticas que rompem a ideia de representação e apostam em uma ativação do diálogo ou do conflito com os receptores. A superposição de história e memória, paralela à superposição do público e do privado, constitui um ponto de partida recorrente no trabalho cênico de numerosos coletivos latino-americanos [...] para quem a restituição do acontecido constitui em si mesmo um instrumento de intervenção social (SÁNCHEZ, 2007, p.18).²³

Para Fernandes (2009), o caráter de interrogação sobre os territórios da alteridade é uma das premissas centrais desse retorno ao real, que poderia ser definida como “a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país” (p. 37).

Ao dar exemplos de processos teatrais que estabelecem esse tipo de relação com o real, a autora afirma serem criações que, muitas vezes, se preocupam mais em explorar as investigações sobre o território do outro do que propriamente se prender à ideia do espetáculo como produto teatral acabado. Por outro lado, são projetos que deixam em segundo plano tanto as elaboradas pesquisas de linguagem quanto a militância explícita, para se envolver no patamar da experiência social. Trata-se de trabalhos que, segundo ela, aderem a uma “estética da imperfeição”.

²³ Tradução nossa para “(...) prácticas que rompen la Idea de representación y apuestan por una activación del diálogo o del conflicto con los receptores. La superposición de historia y memoria constituye un punto de partida recurrente en el trabajo escénico de numerosos colectivos latinoamericanos (...) para quienes la restitución de lo acontecido constituye en si mismo un instrumento de intervención social”.

Talvez se pudesse caracterizar essas breves criações apresentadas em ensaios públicos ou produzidas em workshops internos como teatralidades episódicas, inacabadas, contaminadas de *performatividade*, cujo caráter instável explicita uma recusa à formalização (FERNANDES, 2009, p. 40).

Como exemplo, ela cita o espetáculo *BR-3* do grupo Teatro da Vertigem (SP). Fruto de um processo de mais de dois anos, a montagem fez apenas uma curta temporada de dois meses no leito do rio Tietê²⁴, em São Paulo e algumas apresentações pontuais na baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Na visão de Fernandes, a brevidade da temporada em contraste com a extensão da pesquisa sinaliza uma mudança radical de foco,

[...] do produto para o processo criativo, do teatro-espetáculo para performances inacabadas, processuais, que se distanciam das formalizações canonizadas pela tradição crítica, como é o caso do épico, para dar vazão a uma teatralidade extrínseca e híbrida (FERNANDES, 2009, p. 43).

A noção de irrepresentabilidade de experiências traumáticas e violentas na cena contemporânea é também analisada por Féral²⁵ em um contexto que ela denomina “estética do choque”. O recorte feito pela autora coloca em evidência um aspecto singular da violência anexada à cena: a presença do instante específico de passagem da vida para a morte apresentado no interior de uma obra artística.

Para exemplificar sua concepção de estética do choque, Féral utiliza três exemplos de trabalhos artísticos: o espetáculo *Rwanda 94*, do coletivo Le Groupov²⁶, o documentário *A Batalha do Chile*, do cineasta Patricio Guzman²⁷, e a obra *Teatro do Mundo*, do artista visual francês de origem chinesa Huang Yong Ping²⁸.

²⁴ Tietê é um rio brasileiro que atravessa o estado de São Paulo, sobre o qual é despejada parte do esgoto da capital paulista.

²⁵ FERAL, Josette. *O real na arte: a estética do choque*. Conferencia proferida por Josette Feral durante o VI Congresso da Abrace. Gravação feita em duas fitas cassetes (120min.). São Paulo/SP, 10 nov. 2010.

²⁶ Le Groupov é um coletivo de artistas de diferentes áreas – teatro, vídeo, música etc – e nacionalidades, fundado em 1980 pelo francês Jacques Delcuvelierie

²⁷ Patricio Guzman (1941) é um documentarista chileno.

²⁸ Huang Yong Ping (1954) possui um trabalho que combina várias linguagens oriundas de diferentes culturas. Dentre suas várias influências, é possível destacar o Movimento Dadaísta e a numerologia chinesa.

Nos três casos, ocorrem cenas que mostram o instante da morte, porém, de maneiras distintas. Enquanto *Rwanda 94* utiliza trechos de imagens reais da execução de uma rebelde Tutsi no contexto do massacre ocorrido em Ruanda em 1994, o documentário chileno traz uma sequência também verídica do assassinato de um *câmera man* assistido de seu próprio ponto de vista – o *câmera* é baleado enquanto filma a contrarrevolução ocorrida no Chile em 1973, que levaria à ditadura de Pinochet. Já a obra de Ping é uma espécie de viveiro no qual são colocados insetos que digladiam entre si até a morte, numa referência às dinâmicas de poder na sociedade contemporânea.

Para Féral, tais aparições da morte real em cena ocorrem num tempo e lugar que não seriam mais o da representação, mas o de uma ação incômoda que se apresenta sem mediação. Nesse contexto, “seus sentidos (do espectador) são interpelados de maneira brutal, forçando a que ele se cole à ação sem que haja distância. Sem possibilidade de reconhecer uma dimensão estética naquilo que é apresentado ao seu olhar”²⁹.

Denominado pela autora como “estética do choque”, conceito presente inicialmente na obra de Ardenne (2006), tal mecanismo colocaria a ação fora do que denomina enquadramento cênico e, por isso, surpreenderia o público, por deslocá-lo do acordo tácito estabelecido pela arte que situa o espetáculo como espaço da ficção. Mais uma vez citando Ardenne, a autora questiona esse tipo de prática e observa que a questão colocada nesse contexto diz respeito a “como reler a imagem da atualidade brutal e o ganho que a arte pode ter sem obrigatoriamente cair numa desconsideração do sujeito”.

Para Féral (2011), o instante da morte trazido à cena suscita questionamentos de teor ético. Ela levanta a possível existência de uma dimensão obscena e gratuita em se transformar a violência do real em objeto de representação. Ao refletir sobre a pergunta, a autora novamente recorre aos exemplos artísticos citados anteriormente para falar sobre a necessidade de contextualizar e simbolizar o que é colocado em cena.

²⁹ FERAL, Josette. O Real na Arte: a estética do choque. Conferência proferida por Josette Feral durante o VI Congresso da Abrace. Gravação feita em duas fitas cassetes (120min.). São Paulo/SP, 10 nov. 2010.



Figura 2 – Público contempla a obra *Teatro do Mundo*, de Huang Yong Ping
Fonte: Arquivo da galeria Walker Art Center

[...] a violência tem que ser enquadrada de algum jeito para ter um sentido ou para nós conseguirmos dar um sentido a ela. Para poder ser gerenciada intelectualmente, senão estamos paralisados, não podemos gerar nada com isso (FÉRAL, 2011, p. 83)

A autora se refere a esse estado de paralisia que Ardenne chama de “fruição traumática”. Tal modo de recepção operaria de forma semelhante ao princípio da catarse antiga e permitiria a purgação das paixões, em especial, àquelas ligadas à morte. Na visão de Féral (2011), é, sobretudo, a obra de Ping que mais evidencia a ausência de enquadramento. Pois ao tentar projetar nela uma legitimidade artística diante do simbolismo social que o duelo de insetos suscita, a obra apagaria a violência real do fato.

Féral (2011) enxerga operação semelhante na banalização das imagens efetuada pela mídia. A ideia de reconhecer uma “performatividade” e uma “fotogenia” em catástrofes reais – como afirmou o compositor alemão Stockhausen a respeito do atentado das torres gêmeas em Nova York – minimizaria a violência inerente ao fato,

pois, ao tratar de vidas humanas, o músico estaria utilizando os mesmos referenciais de uma análise pictórica, como luz ou cor. “Consumidas como forma de arte, elas perdem muito de sua violência e de seu impacto”³⁰. Sendo assim, na reflexão levantada por Féral, o que estaria em jogo é a investigação sobre como tratar a violência na arte, no que tange à sua dimensão mais irrepresentável, sem cair no mero *voyerismo* ou na estetização que esvazie os valores inerentes àquela imagem.



Figura 3 – A luta entre insetos na obra *Teatro do Mundo*, de Huang Yong Ping
Fonte: Arquivo da galeria Walker Art Center

Nesse âmbito, a discussão sobre o real na arte contemporânea adquire uma forte conotação ética, uma vez que lida com realidades frágeis e complexas – como é o caso da exploração da violência – trazidas em estado bruto para o interior da obra artística. Sendo assim, duas noções sinalizam princípios potentes para lidar com a dimensão irrepresentável de certas realidades na arte, sem banalizá-las: a ideia de um

³⁰ FERAL, Josette. O Real na Arte: a estética do choque. Conferência proferida por Josette Feral durante o VI Congresso da Abrace. Gravação feita em duas fitas cassetes (120min.). São Paulo/SP, 10 nov. 2010.

enquadramento, desenvolvida por Féral (2011), responsável por conotar sentido crítico à anexação do real; e o mecanismo apontado por Fernandes (2009) de se relacionar com o real tendo como referência a investigação dos territórios da alteridade.

De modo geral, tais noções sinalizam a necessidade de uma depurada reflexão ética pelos artistas que exploram o real nos seus trabalhos, no que se refere a duas etapas de um processo criativo: a qualidade da aproximação inicial sobre uma dada realidade e a forma como ela será posteriormente anexada à cena.

2. PRÁTICAS DE EXPLORAÇÃO DO REAL NA ATUALIDADE

2.1 – Modos de ruptura com a ficção

Além de surgir em cena com diferentes significados, as instâncias do real presentes no teatro desta virada de século também assumem formas específicas, verificadas em inúmeras práticas cênicas elaboradas nas últimas décadas. Nessa dinâmica, um dos fatores em jogo são os níveis de ruptura com a ficção existentes em tais trabalhos. O real pode emergir da borradura entre as fronteiras do biográfico e do ficcional; pode surgir por meio de espaços físicos inicialmente destinados a outras funções ou através da participação de não-atores em cena, usualmente para reforçar a presença da realidade a ser tratada pela obra artística ou para dar voz direta a grupos que em outras instâncias, como a midiática, tornaram-se invisíveis.

Há também vertentes que tratam de recontar e reconstruir uma história real. É o caso do teatro documentário³¹ ou de trabalhos que se propõem a estabelecer um diálogo com determinado tipo de contexto social. Num hibridismo ainda maior entre as esferas da arte e da realidade está o chamado “ativismo”, prática usualmente realizada no espaço público que busca questionar a ocupação da cidade ou tornar visível alguma reivindicação política através de mecanismos artísticos. Nesse tipo de criação, tanto artistas quanto não-artistas podem atuar em pé de igualdade, através de intervenções que transcendem os contornos estéticos.

Ao referir-se a certos procedimentos de ruptura no âmbito da ilusão no teatro, Lehmann (2007) chama atenção para as relações de correspondência entre o “mostrar” e o “mostrado”. Segundo o autor, as formas ligadas à presença do real, ou ao que ele chama de “apresentação” teriam como característica a valorização do mostrar e a anulação ou obscurecimento do “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). Nessa balança entre o real e a ficção, as

³¹ Teatro documentário é uma prática cênica que utiliza na encenação dados não-ficcionais que tenham sido registrados diretamente na realidade. Ver item 2.5.

rupturas podem ocorrer em diversas esferas cênicas, como atuação, cenografia e dramaturgia.

Antes de partir para a identificação das formas mais recorrentes de aparição do real no teatro contemporâneo, é importante sublinhar que o presente trabalho não pretende esgotar as referências sobre o tema, nem tecer um mapa sobre todas as possibilidades de exploração do real em cena, o que seria inviável e intangível, mas apenas apresentar exemplos emblemáticos de criações atuais que trabalham nessa fronteira. É igualmente importante esclarecer que a divisão do capítulo baseada nas diferentes práticas de exploração do real não tem como objetivo fixar limites rígidos entre os contornos de cada uma delas, o que seria pouco interessante, pois numa mesma criação teatral é possível encontrar o cruzamento de várias dessas formas. A divisão serve antes como ferramenta de observação e análise de aspectos que seriam recorrentes nessas explorações do real pela arte contemporânea.

Como a escolha dos exemplos se pauta pela representatividade daquela obra para o contexto das questões apresentadas neste capítulo, alguns não foram diretamente presenciados por mim; nesses casos, materiais auxiliares como entrevistas, programas de espetáculos e textos teóricos serão utilizados para embasar a descrição dos trabalhos.

2.2 – O ficcional e o biográfico

A dimensão biográfica de uma determinada obra de arte é assunto que recorrentemente suscita discussões entre críticos, artistas e público, não só na esfera teatral, mas em todos os campos da arte. No entanto, alguns tratamentos recentes sobre tal recurso, que assumidamente brincam com a confusão gerada entre ficção e biografia para questionar a própria noção de representação, parecem ter dado novo fôlego à questão no âmbito de diversas linguagens artísticas. Para dar luz sob ângulos distintos a esse questionamento, o presente trabalho privilegia também exemplos de áreas como a literatura e o cinema.

2.2.1 - Biodrama

Na esfera teatral propriamente dita, o uso de situações biográficas reais no contexto cênico foi alvo de um projeto desenvolvido por Viviana Tellas³², diretora do Teatro Sarmiento, em Buenos Aires, denominado *Biodrama. Sobre la vida de las personas*. Iniciado em 2002, o projeto se estruturou a partir do convite a diversos diretores para realizar montagens teatrais baseadas em pessoas que vivem atualmente na Argentina. Ao contrário das biografias usualmente levadas à cena, que tratam de personalidades públicas, a maior parte das criações enfatizou a vida de pessoas ditas “comuns”.

A ideia de enfrentar, de maneira direta, as esferas do teatro e da vida através da ficção e da realidade, ganhou concepções distintas nos espetáculos decorrentes do projeto. Foram convidados diretores consagrados do país, como Daniel Veronese³³ e outros de gerações mais jovens e até de outros países, caso do suíço Stefan Kaegi³⁴. Embora tais esferas, em maior ou menor escala, sempre estivessem presentes numa obra teatral, o que singulariza o projeto argentino é a proposta de assumidamente questionar esses espaços através do biodrama.

Como explica Cornago (2005), a partir desse propósito, o biodrama levanta duas questões: de um lado, o efeito do olhar teatral sobre a realidade; de outro, o “comportamento” (p.07) do teatro a partir da introdução de elementos reais. Mais do que opor princípios de representação com princípios de não-representação, o que interessa ao autor em sua análise sobre os biodramas argentinos é o “efeito de atuação” e o “efeito de não-atuação” sobre o espectador.

O próprio mecanismo teatral, que só funciona segundo o modo como é percebido pelo espectador, faz com que esta classificação [a separação rígida entre realidade e ficção] possa ser problemática, já que uma representação

³² Viviana Tellas é diretora e atriz argentina.

³³ Daniel Veronese é um dos mais respeitados dramaturgos e diretores argentinos da atualidade. Fundador do grupo El Periférico de Objetos.

³⁴ Stefan Kaegi é um encenador suíço, fundador do grupo Rimini Protokoll e referência na área do teatro documentário internacional.

que não se apresente como tal, uma não-atuação, pode ser recebida pelo público como atuação, ou vice-versa (CORNAGO, 2005, p. 11)³⁵.

No leque de espetáculos apresentados nesse projeto, as instâncias da vida e da ficção foram abordadas de modos diversos. O ato de representar a história da própria família foi mote dos espetáculos *Nunca estuviste tan adorable*, de Javier Daulte³⁶ e *Mi mamá y mi tía*, da própria Viviana Tellas. Enquanto o primeiro recriou a memória familiar do diretor por meio da representação de atores profissionais, o último foi encenado pela própria mãe e tia da diretora, numa proposta denominada por Tellas como “teatro de família”.

Ao reativar a memória da família através de fotografias, recordações, vestidos e outros objetos que evocam o passado, o espetáculo se desenrola quase como um ato privado, o que é reforçado pela ausência de bilheteria e pelo uso de um espaço não-teatral para a representação. Ou, como atesta Cornago (2005), a criação estaria “na metade do caminho entre o teatro e a apresentação documental” (p. 18). Por outro lado, intervenções esporádicas da diretora, além da própria existência de um roteiro a ser executado e repetido a cada apresentação colocam o espetáculo no caminho da representação.

Já na montagem *¡Sentate!*, de Stefan Kaegi, a ideia de representação é confrontada em seu limite pela presença de animais reais em cena. A proximidade do teatro onde ocorreu o projeto com o zoológico de Buenos Aires motivou a proposta da encenação, que consistiu em convocar, através da imprensa, pessoas com seus animais de estimação para participar da montagem. Entre os participantes, estavam o dono de um cachorro, o de três tartarugas e o de 14 coelhos. Além de mostrar sua relação com os animais (e deles entre si), os donos também liam textos.

Segundo Cornago (2005), os animais garantiam um elemento de azar, imprevisibilidade e realidade “não-atuada” que serviam como estratégias de desestabilização das convenções cênicas. “Um animal em cena supõe uma espécie de

³⁵ Tradução nossa para “(...) el propio mecanismo teatral, que sólo funciona según el modo cómo es percibido por el espectador, hace que esta clasificación pueda ser problemática, puesto que una representación que no se presenta como tal, una no-actuación, puede ser recibida por el público de este modo, como actuación, o viceversa”.

³⁶ Javier Daulte é roteirista, dramaturgo e diretor de teatro. Fundador e integrante do já extinto grupo Caraja-ji, de Buenos Aires.

escândalo semiótico que questiona o funcionamento da *re-presentação* desde sua não-consciência teatral, desde sua inegável presença e carência total de distância sobre si mesmo” (p. 17)³⁷. Em maior ou menor grau, as outras produções decorrentes do projeto sobre o biodrama também trataram de criar, assim como em *¡Sentate!*, um jogo de tensões entre os dois espaços, o do teatro e aquele que escapa ao teatro, entre o previsível e o azar, a ficção e a realidade.

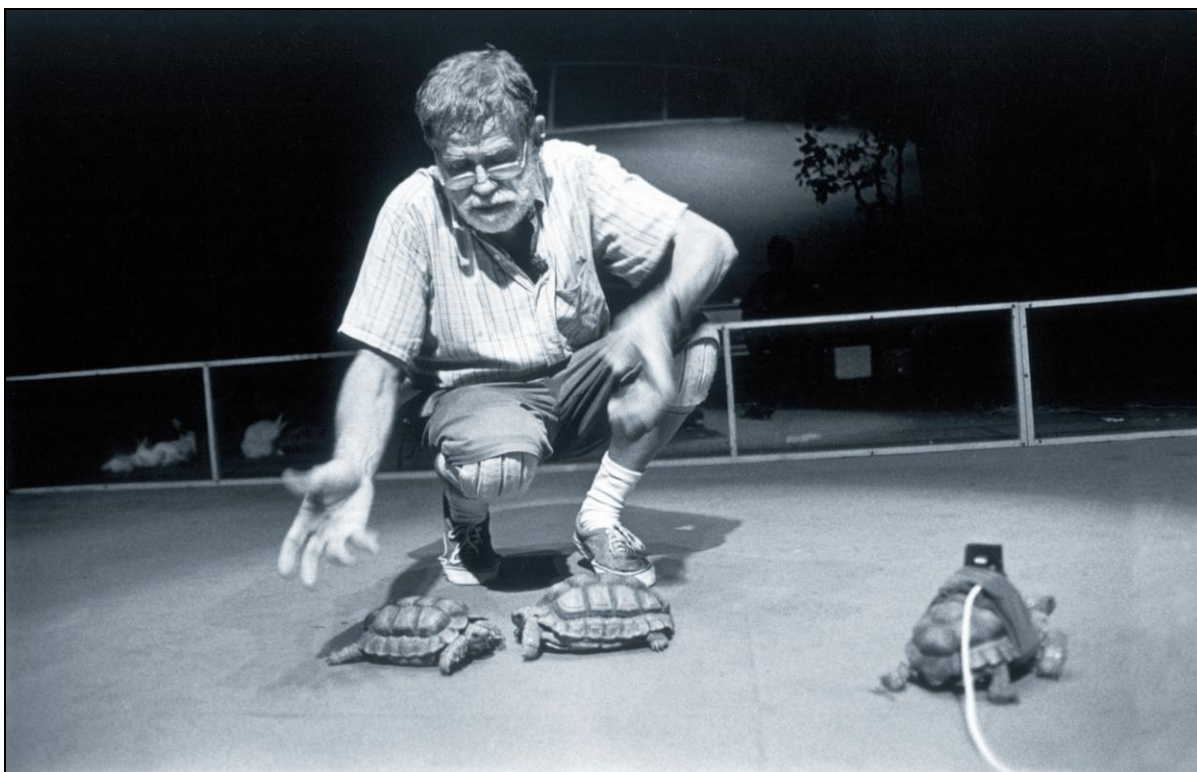


Figura 4 – Cena do espetáculo *¡Sentate!*, do Rimini Protokoll
Fonte: Arquivo Rimini Protokoll

2.2.2 – Os jogos de cena no cinema de Coutinho

Já no contexto do cinema brasileiro, o embaralhamento quanto à dimensão biográfica e ficcional da arte tem sido explorada por expressiva safra de documentários,

³⁷ Nossa tradução para “Un animal en escena supone una especie de escándalo semiótico que cuestiona el funcionamiento de la re-presentación desde su no conciencia teatral, desde su innegable presencia y carencia total de distancia sobre sí mismo”.

cujo expoente mais relevante é o cineasta Eduardo Coutinho³⁸. Seus dois longas-metragens mais recentes – *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009) – problematizam, de formas distintas, as relações entre o real e a ficção.

No primeiro, Coutinho expõe na tela mulheres, entre atrizes e não-atrizes, que relatam experiências pessoais para a câmera. Elas foram selecionadas pelo cineasta por meio de um anúncio de jornal, que convidava leitoras do público do sexo feminino a realizar o documentário, através do relato de suas vivências.

Porém, o “jogo de cena” instaurado no documentário ocorre pelo fato de Coutinho colocar no filme não só mulheres a dar seu depoimento biográfico, mas também atrizes conhecidas e não-conhecidas que interpretam o depoimento de pessoas reais, instaurando uma relação híbrida entre realidade e ficção. Assim como no biodrama desenvolvido pelo teatro argentino, existe um jogo com os “efeitos de atuação” e “de não-atuação” (CORNAGO, 2005, p.07) por meio da recepção do público, que, de fato, não consegue diferenciar em que momento a atriz fala dela mesma, ou seja, estaria fora da representação em sua forma clássica e quando interpreta a história de outra. Além disso, o que está implícito na proposta é o questionamento sobre a própria dimensão representativa do documentário, no lugar de uma postura já superada por muitos cineastas de tentar se chegar a uma suposta verdade por meio da exibição documental da realidade.

Já no seu mais recente trabalho, *Moscou*, Coutinho radicaliza o questionamento acerca da representação quando propõe aos atores do Grupo Galpão³⁹ que preparem, em duas semanas, um esboço de encenação da peça *As Três Irmãs*, do russo Anton Tchekhov (1860-1904). No filme, o espectador assiste aos ensaios da peça realizados pelo grupo, mas também fragmentos de workshops para a construção dos personagens e uma série de improvisações.

Nesse processo criativo, por vezes o relato dos atores também se confunde com o dos personagens da trama. Como afirma Cornago,

³⁸ Eduardo Coutinho é um cineasta e documentarista brasileiro, diretor de vários documentários, entre eles, *Cabra Marcado pra Morrer* e *Edifício Máster*.

³⁹ Grupo Galpão é um grupo belo-horizontino de teatro de grande destaque no cenário nacional, responsável por montagens como *Romeu e Julieta* (1992) e *Tio Vânia – aos que vierem depois de nós* (2011).

2.2.3 – Autoficção

De modo semelhante, a literatura também passou a questionar instâncias de autoria, verdade e representação ao desenvolver um conceito intitulado “autoficção”, cunhado inicialmente por Serge Doubrovsky⁴⁰ em 1977. Segundo Kingler (2008), a autoficção é um tipo de narrativa que explora dados autobiográficos, mas não se limita somente a estes. Pelo contrário, assim como nos exemplos anteriores, torna fluidas as fronteiras que separam o biográfico e o ficcional. Ao referir-se a escritores que trabalham com tema, ela cita os brasileiros Silviano Santiago e João Gilberto Noll, o cubano Pedro Juan Gutierrez, entre outros.

Na sua análise, Kingler enumera alguns exemplos de autoficção. Um primeiro caso ocorreria quando o autor coloca o seu nome no protagonista, ainda que o relato deste seja disparatado ou inverossímil com sua própria biografia. Em outros casos, os relatos têm índices referenciais mais concretos, de maior carga biográfica (como nas obras de João Gilberto Noll e Silviano Santiago), mas, em contraponto, podem vir acompanhado de dizeres como “os fatos e personagens são ficcionais e qualquer semelhança com a realidade é pura homonímia ou coincidência”. Há também alguns, como Fernando Vallejo⁴¹, que fazem precisamente o contrário, quando afirmam só contar a verdade em seus livros. Porém, trata-se de um conteúdo que explora todos os clichês “politicamente incorretos”, muitas vezes incoerentes com sua própria biografia, numa prática que também visa provocar o público quanto às relações de correspondências entre vida e obra.

Para Kingler (2008), a autoficção poderia ser pensada como um discurso ambivalente, que tanto faz parte da cultura do narcisismo da sociedade midiática contemporânea como também se coloca numa linha de continuidade com a crítica estruturalista do sujeito. “Dessa perspectiva, a autoficção seria uma das formas que assumem a literatura depois do fim do paradigma moderno” (p. 11).

⁴⁰ Serge Doubrovsky é escritor e teórico francês, autor de *Le Livre Brisé*.

⁴¹ Fernando Vallejo é escritor e cineasta nascido na Colômbia e naturalizado mexicano desde 2007. Autor de *Los caminos a Roma* e *Años de Indulgencia*.

No que se refere à cultura narcísica contemporânea, a autoficção aponta para um contraponto crítico à valorização excessiva do caráter autobiográfico na sociedade. Como mostra Kingler (2008), tal valorização pode ser vista em diferentes contextos, entre os quais, é possível destacar os grandes sucessos mercadológicos das memórias, biografias e autobiografias; o surto dos blogs na internet e a narração autorreferente visível em discussões teóricas e epistemológicas (p. 14). Nas obras de autoficção, busca-se quebrar “o caráter naturalizado da autobiografia numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona” (2008, p. 26).

Segundo Kingler, tal desnaturalização ocorre quando a literatura passa a questionar a própria existência desse sujeito prévio – no caso, o autor – no que se refere a uma “essência interior” solidamente edificada. É dessa forma que a autoficção dialoga também com a chamada crítica estruturalista do sujeito, desenvolvida por teóricos como Foucault e Barthes. Em última instância, ela pressupõe “o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (p. 19).

[...] 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 (KINGLER, 2008, p. 20).

Nas três referências utilizadas para exemplificar as fronteiras entre instâncias biográficas e ficcionais na arte contemporânea, um elemento recorrente é a postulação da dúvida sobre o espectador quanto a saber se o que aparece em cena é realidade ou ficção. Como vimos em cada exemplo, nas entrelinhas dessa valorização da dúvida, o que está em jogo é o questionamento junto ao público sobre determinados temas e conceitos, como o de “autor” na literatura, o de “verdade” no documentário e o de “representação” no teatro. São obras que colocam o receptor numa ordem de percepção fronteira entre a presença e a representação, ou no que Ficher-Lichte (2007) denominou “in-between-ness”. Como afirma Lehmann (2007), é o reforço da incerteza de cada uma dessas instâncias (real e ficcional) no teatro pós-dramático que potencializaria a percepção crítica do espectador, mais do que a mera afirmação do real em si. “É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência” (2007, p. 165).

2.3 – A ficcionalização de espaços reais

2.3.1 – *Relações com a Cidade*

No contexto de ocupação das cidades nesse último século, duas situações contrastantes têm contribuído para tornar cada vez mais complexas as relações entre os habitantes das grandes metrópoles. Se, por um lado, o nascimento de uma cultura mundial urbana favoreceu o aumento de intercâmbios sociais e da proximidade física entre indivíduos, por outro, tal proximidade, muitas vezes conflituosa e hostil, resultou também no desejo crescente de segregação, que coincide com a criação de micropolos de sociabilidade privada, caso dos condomínios e *shopping centers*.

Para enfrentar esse impasse, muitos artistas, cujo trabalho possui diálogo direto com o espaço público, têm criado mecanismos que visam ressignificar o próprio uso da cidade. No âmbito das relações construídas nesse espaço, o propósito de várias criações caminha no sentido de reconectar certas redes de sociabilidade pública adormecidas pelo anestesiamento proveniente do medo e do excesso de informação.

Também em contraponto ao comportamento de indiferença, há uma leva expressiva de artistas que almejam dar visibilidade a espaços abandonados, criando neles ressignificações a partir da intervenção criativa dos mesmos, numa exploração que valoriza a ficcionalização e simbolização de espaços reais.

No âmbito do teatro brasileiro contemporâneo, é amplamente reconhecido o expressivo número de coletivos paulistas que trabalham a apropriação do espaço público tanto em seus espetáculos quanto em seus processos de criação. Ao referir-se à exploração de espaços obscurecidos por sua subutilização, cabe destacar o Grupo XIX de Teatro⁴², que, desde 2004, realiza um trabalho de residência artística na Vila Maria Zélia, na zona leste de São Paulo, um conjunto arquitetônico concluído em 1917 e tombado pelo Patrimônio Histórico em 1992.

⁴² Grupo XIX de Teatro é um coletivo paulista formado em 2000, no Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - USP, a partir de pesquisas acadêmicas. Criados a partir de dramaturgias próprias, seus espetáculos adotam uma perspectiva histórica e social para pensar as relações humanas.



Figura 6 – Cenas de *Hygiene*, do Grupo XIX de Teatro
 Fonte: Acervo do Grupo XIX de Teatro

A partir da montagem do espetáculo *Hygiene*, que aborda o universo dos cortiços na virada do século XIX para XX, o grupo ocupou o galpão de um boticário fechado há décadas, que acabou por se tornar a sede física do coletivo. Vuelas, fachadas e o prédio esquecido de uma escola também foram incorporados como cenários para falar dos cortiços. Além de revitalizar e ressignificar espaços abandonados na Vila Maria Zélia, durante as apresentações de *Hygiene* realizadas fora da cidade de São Paulo, o Grupo XIX também buscou encontrar espaços que estivessem esquecidos ou abandonados pelos moradores daquelas cidades, com o objetivo de chamar atenção do público para tais localidades.

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.

Tal mecanismo de gerar significados mais complexos às instâncias do real e do ficcional em diálogo com a cidade, a partir de suas sobreposições, é também uma das premissas centrais no trabalho dos paulistas do Teatro da Vertigem. Embora os espaços escolhidos para a apresentação de sua Trilogia Bíblica não sejam públicos em seu sentido primário – ou seja, localizados a céu aberto – trata-se de territórios cuja ocupação é pública, como é o caso das igrejas, dos hospitais e das cadeias. Como observa Costa (2009), trata-se de ambientes carregados de “memória histórica e vivência coletiva” (p. 23).

Ao escolher igrejas, hospitais, presídios abandonados e até o rio Tietê como lócus de suas apresentações, o grupo alia à encenação um leque de significados potenciais que emanam justamente do fato de tais locais já possuírem um emaranhado de memórias por si só, memórias estas que são exteriores à ficção apresentada e se relacionam diretamente à dimensão real desses espaços.

Com isso, a história ficcional apresentada em seu interior ganha outros relevos aos olhos espectador pelo fato de acontecer nesses lugares. A representação numa igreja, num rio, num hospital ou numa cadeia contribui para ressignificar a própria concepção previamente estabelecida que o espectador possui de cada uma dessas localidades, ao vê-los sendo utilizados numa esfera de ficção.

Nesse contexto, Costa (2009) chama atenção, ainda, para a relação entre o espaço destinado à encenação e a temática abordada na ficção dramático-narrativa do

espetáculo *BR-3*⁴³, que foi apresentado nas margens do rio Tietê. Segundo o autor, a temática do espetáculo seria responsável por radicalizar a própria característica do rio, no que se refere à sua dimensão marginal e desprezível, por ser o lugar para onde escorre todo o esgoto da cidade. Isso porque também o drama narrado no Tietê fala de personagens pobres e marginais, vistos em lugares também marginalizados e violentos, à semelhança do que ocorre na relação entre dramaturgia e espaço no espetáculo *Hygiene*, do XIX.



Figura 7 – Cena de *BR-3*, do Teatro da Vertigem, em São Paulo
Fonte: Acervo do Teatro da Vertigem

Ou seja, nessa relação, não só o drama potencializa o real (como foi citado por Costa), mas também o espaço real serve para potencializar o drama, num balanço que certamente tem por objetivo dar luz às próprias questões da sociedade brasileira. Ao refletir sobre a dimensão política da prática denominada por ele como “irrupções do real”, Costa (2009) esclarece que essa dimensão não se limita a “conteúdos pedagógicos sobre o sofrimento e opressões coletivas”. No lugar de tal concepção, ele define a qualidade dessa relação política.

⁴³ *BR-3* é um espetáculo do Teatro da Vertigem criado a partir da residência do grupo em três cidades do país: Brasília, Brasilândia e Brasileira

[...] 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).

2.3.2 – O teatro nos espaços da intimidade

Em paralelo à utilização de espaços públicos ou de uso coletivo para práticas teatrais, observa-se também a emergência de produções que primam pela ocupação de espaços da esfera íntima, como salas, saguões e jardins de uma casa. A própria proximidade entre atores e público também parece suscitar não só uma atuação mais minimalista, como também o desejo de intensificar a própria intimidade no contato com o espectador.

Exemplo dessa prática é a montagem *Dizer Não e Pedir Segredo*, do paulista Teatro Kunyn⁴⁴, cuja estreia aconteceu em 2010. O espetáculo foi montado para ocorrer tanto na casa dos criadores como do próprio público, a partir de agendamento prévio, numa espécie de “teatro delivery”. O ponto de partida para a concepção do trabalho é o livro “Devassos no Paraíso”, de João Silvério Trevisan⁴⁵ e a montagem aborda o tema da homossexualidade masculina no contexto brasileiro. Mais do que simplesmente inverter a lógica da ocupação de um teatro convencional, a escolha da sala de estar de uma casa como espaço para as apresentações se relaciona ao próprio modo como a homossexualidade é historicamente tratada no país, num diálogo direto com a dramaturgia da peça.

A questão da homossexualidade no Brasil sempre esteve fora da esfera pública. As escolas ignoram, a igreja ignora, a constituição ignora... Então, a

⁴⁴ Teatro Kunin é um grupo de teatro, criado a partir do encontro entre os atores e o diretor Luiz Fernando Marques para realizar pesquisa sobre a questão de gênero no Brasil.

⁴⁵ João Silvério Trevisan é escritor, jornalista, dramaturgo, cineasta e ativista LGBT, autor de livros como *Troços e Destroços* e *Ana em Veneza*.

gente fez uma provocação de o teatro, como instituição, também ignorar (MARQUES, 2010).

No decorrer da encenação, o público também é convidado a prestar breves relatos sobre sua vida, além de ser inserido na redoma ficcional em algumas passagens. O desejo de instaurar “utopias da proximidade” através da escolha de um apartamento como lócus para a apresentação coloca o espetáculo em diálogo com os princípios da estética relacional definida por Bourriaud (2009). A cumplicidade construída com a plateia é, aliás, um dos princípios da encenação, como atesta um dos atores: “Acho que o nosso maior desafio é conseguir instaurar essa questão da intimidade” (ARCURI, 2010).

É na busca por recriar modos de sociabilidade na sala da casa – reduto historicamente reconhecido como o lugar da família e, por tabela, das normas e costumes padronizados – para falar de uma questão que necessita justamente do contrário, da aceitação aberta da diversidade, que se encontra também a dimensão política do espetáculo, a partir de uma inversão espacial. Ou em diálogo com Bourriaud (2009), trata-se de “experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa” (p. 62).

Outra experiência cênica recente que novamente trabalha com a dimensão relacional da arte no cruzamento entre o real e o fictício é o espetáculo *Não Tem nem Nome*, da Cia. das Inutilidades⁴⁶. Pensado para um público reduzido, o espetáculo se divide em duas partes. Na primeira, o espectador agenda uma conversa individual com o dramaturgo da peça, na qual conversa sobre sua vida, a partir de um relatório preparado pelo grupo. Na segunda parte, atores e públicos se encontram em um ambiente que também reconstrói a sala de uma casa e, lá, o espetáculo se desenrola a cada apresentação de acordo com o que foi relatado nas conversas individuais.

⁴⁶ Cia. das Inutilidades é um grupo carioca que tem como objetivo discutir questões pertinentes ao homem contemporâneo.



Figura 8 – Cenas de *Não Tem nem Nome*, da Cia. das Inutilidades
Fonte: Foto de Renato Mangolim

Sendo assim, relatos biográficos ou não dos atores, além de trechos literários, mesclam-se às histórias do público, numa construção dramatúrgica que visa a uma partilha coletiva das questões que afligem atores e espectadores. “Até onde conseguimos colocar em palavras as angústias que nos mobilizam? Quais angústias são só minhas e quais são de todos?”. Essas são algumas perguntas que serviram de mote para a criação do espetáculo, como mostra o site da montagem (www.naotemnemnome.com).

Embora o espetáculo ocorra usualmente em teatros, o grupo recria o ambiente de uma sala de estar para gerar o clima intimista necessário à apresentação. Além de novamente borrar as esferas da biografia e da ficção, a montagem também carrega em suas entrelinhas a própria pergunta sobre a função atual do teatro. Uma pista é dada pelo próprio diretor, quando afirma, no site, que não considera o trabalho como um espetáculo teatral acabado. “Não chega a ser uma peça. É um amontoado de coisas (...). São perguntas, na verdade. Muitas. Aquelas que a gente não consegue responder”.

A partir da fala do autor, se coloca a questão postulada por Sánchez (2007), a respeito da arte atual: “seria o artístico mais importante que o dialógico?” (p.304). Pela ausência do aparato estético de uma encenação convencional – iluminação, cenário, figurinos etc – pode-se inferir que o próprio sentido artístico da criação passa pela sua dimensão dialógica, pela troca íntima com o público a que a montagem se propõe e pela dramaturgia que sugere uma construção híbrida do enunciado cênico entre atores e espectadores.

Pelo desejo de tratar de questões que trafegam pelo universo da intimidade, é possível estabelecer uma conexão entre os trabalhos citados anteriormente com o chamado biodrama. Ambos almejam roçar o real como forma de minimizar a distância que os contextos virtuais da atualidade impõem ao espectador. É também uma maneira de afirmar o teatro como espaço privilegiado para o encontro entre pessoas, traço que garante sua singularidade em relação a outras linguagens, uma vez que a presença física de atores e público surge como elemento imprescindível. Como se a busca pelas especificidades da esfera cênica, que no início do século XX fomentou inúmeras renovações ao teatro, desaguasse hoje na urgência do encontro, da proximidade e da alteridade. E assim, muitas das criações que esbarram e assumem o real em cena tratam justamente de estabelecer novas e perdidas conexões entre pessoas, ressaltando a dimensão relacional apontada por Bourriaud (2009).

2.4 – Hipernaturalismo

Entre as formas pelas quais o real se manifesta na cena contemporânea, o hiper-realismo ou hipernaturalismo⁴⁷ é apontado por alguns autores como estratégia recorrente em trabalhos atuais. Embora tome como referencial as instâncias representativas tradicionais do teatro – como o naturalismo e o realismo – não se trata apenas de uma atualização de tais procedimentos, mas antes, de uma radicalização.

⁴⁷ Nomenclaturas extraídas do livro *Teatro Pós-Dramático*, de Hans-Thies Lehmann (2007).

O hiper-realismo da atualidade se manifesta através de práticas que buscam levar ao limite a proximidade entre o representante e o representado, tal como se operava no naturalismo clássico do século XIX. No entanto, a premissa já não é mais a de instaurar um “efeito de ilusão” no público e, sim, uma experiência concreta. No lugar do “realismo da representação”, o que está em jogo é o “realismo da experiência” (BOROWSKI *et* SUGIERA, 2007).

Nas encenações contemporâneas que exploram o hiper-realismo, a fisicalidade do corpo se manifesta como um dos elementos centrais. É o caso, por exemplo, da Cia. Hotel Pro Forma⁴⁸, que traz anões verdadeiros em sua adaptação da Branca de Neve ou na montagem *Inferno*, de Romeo Castellucci⁴⁹, na qual o próprio Castellucci é agredido por grandes cachorros de ataque na cena de abertura.

Para Sánchez (2007), o fenômeno dos hiper-realismos contemporâneos se diferencia do naturalismo e realismo tradicionais por partir de pressupostos diferentes. Enquanto estes buscavam uma verdade material e psicológica para instaurar o “efeito de crença” no espectador, o hiper-realismo aposta em uma “verdade corporal”, a que o autor relaciona à própria valorização da presença efetuada pelo teatro contemporâneo.

[...] 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”, senão pela centralidade do corpo, sua irrupção real em cena, o ritmo agressivo e a construção coreográfica (SÁNCHEZ, 2007, p. 93-94)⁵⁰.

⁴⁸ Cia. Hotel Pro Forma é uma companhia dinamarquesa de teatro experimental constituído pela artista visual Kirsten Dehlholm, o arquiteto Ralf Richardt Strobec e o produtor Bradley Allen.

⁴⁹ Romeo Castellucci é um diretor Italiano de teatro experimental. Dirigiu *Hey Girl!* (2006) e *Inferno* (2009), dentre outros.

⁵⁰ Tradução nossa para “(...) 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”.

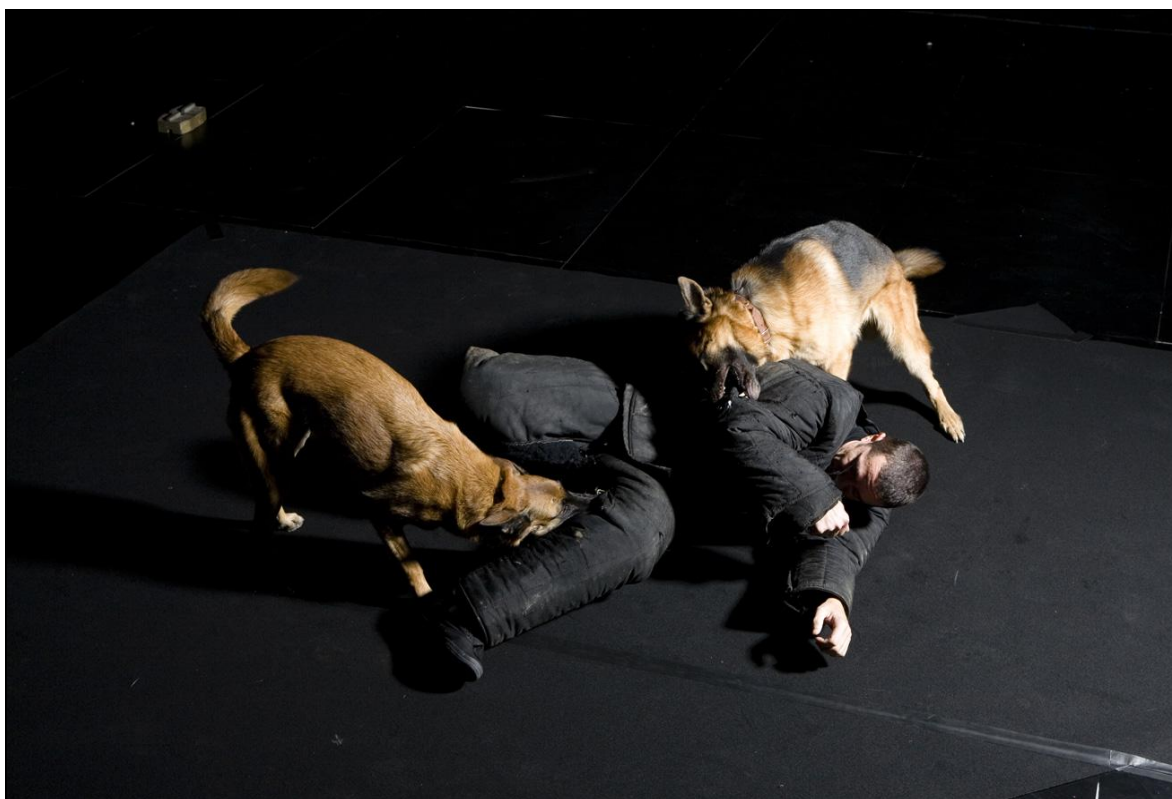


Figura 9 – Cena do espetáculo *Inferno*, de Romeo Castellucci
Fonte: Divulgação

Para discutir o hiper-realismo no teatro contemporâneo, Sánchez (2007) utiliza o exemplo do espetáculo *Amnésia de Fuga* (2004), de Roger Bernat⁵¹. Na montagem, descrita pelo diretor como um “experimento”, o tema abordado é a imigração e conta com a participação de dez indianos e paquistaneses residentes em Barcelona, que relatam sua viagem pela Europa. Tais depoimentos são mediados por alguns atores profissionais também presentes no espetáculo, entre eles o próprio diretor, e mesclados a situações ficcionais.

A encenação de Bernat reproduz um “locutório”, espaço muito comum na Espanha que alia cabines telefônicas a lan-house, usualmente gerenciado por paquistaneses e indianos. O espaço cênico é construído com a utilização de diversos objetos presentes nos locutórios, que visam reproduzir com o máximo de fidelidade esse ambiente.

⁵¹ Roger Bernat é um premiado diretor catalão, responsável por montagens como *10.000kg* e *Confort Domèstic*. Em 1997, fundou o já extinto Centro de Criação em Teatro e Dança General Elèctrica.

No decorrer do espetáculo, os imigrantes prestam depoimentos triviais sobre suas vidas, alguns em língua materna, outros em catalão e castelhano. Mais uma vez, a valorização do caráter artístico de uma criação teatral cede lugar à busca por dar visibilidade àquilo que passa despercebido no cotidiano do espectador. “A atenção ao insignificante e ao cotidiano (...) anima Bernat a construir um discurso do trivial que contribui a tornar visível e audível aquilo em que habitualmente não se presta atenção” (SANCHÉZ, 2007, p. 301-302).⁵²

Em consonância com a afirmação de Lehmann (2007) de que os hipernaturalismos contemporâneos se caracterizariam por levar à cena uma carga alta de realidade banal e trivial (p. 197), Sánchez afirma que a trivialidade no espetáculo é resultado de um despojamento, uma aparição bruta do real. O autor compara, então, a cenografia desenvolvida por Bernat em *Amnésia de Fuga* com cenários naturalistas que Antoine⁵³ utilizou na encenação de *La Hija Elisa* em 1890. Embora muito semelhantes na exposição de uma série de objetos que buscam reconstruir com fidelidade os espaços reais, a diferença se coloca justamente na opção de quebrar a quarta parede utilizada por Bernat, através de relato de não-atores direcionados para o público. “(...) o naturalismo foi substituído pela naturalidade dos atores de si mesmos e a fábula pelo relato da memória e da exposição da cotidianidade” (SANCHÉZ, 2007, p. 303)⁵⁴.

Através desse paralelo, o autor deixa claro alguns pontos que diferenciam o naturalismo do século XIX de algumas vertentes do hipernaturalismo exploradas neste início de século. E como veremos no próximo item, *Amnésia de Fuga* é também um expoente do Teatro Documentário, que muitas vezes se vale das características hiper-realistas apontadas por Sánchez para se aproximar da realidade.

⁵² Tradução nossa para “La atención a lo insignificante y lo cotidiano (...) anima a Bernat a plantear un discurso de lo trivial que contribuya a hacer visible y audible aquello a lo que habitualmente no se presta atención”.

⁵³ André Antoine (1858-1943) foi um diretor de teatro, cineasta e crítico francês, considerado o inventor da moderna *mise en scène* na França e um dos pais do naturalismo no cinema.

⁵⁴ Tradução nossa para “(...) el naturalismo ha sido sustituido por la naturalidade de los actores de sí mismos y la fábula por el relato de la memoria y la exposición de la cotidianidad”.



Figura 10 – Cena do espetáculo *Amnésia de Fuga*, de Roger Bernat
Fonte: Divulgação

2.5 – Teatro Documentário

2.5.1 – Definição e histórico

Objeto de leituras diversas no decorrer do último século, o Teatro Documentário é uma das vertentes a mirar os limites entre o real e a ficção que possui um dos mais expressivos legados práticos na história recente das artes cênicas. Segundo Pavis (1999, p. 387), as origens do Teatro Documentário datam do século XIX, através de dramaturgias como a do alemão Georg Buchner (1813-1837), que cita obras históricas em sua peça *A Morte de Danton* (1835). No entanto, como pontua Soler (2008, p.42), o exemplo dado por Pavis não poderia, a rigor, entrar na categoria de Teatro

Documentário, uma vez que o fato é recriado ficcionalmente sem compromisso histórico. “A intenção de criar uma ficção, mesmo que baseada em fatos reais, impera sobre o querer documentar” (p.42).

Para Soler (2008), o caráter documentário de uma obra relaciona-se com o tratamento prestado ao documento, à maneira como ele se insere na obra e o compromisso dos criadores com a realidade, o que não implica, contudo, em sua mera reprodução ou na total negação de elementos ficcionais. Já a noção de documento, ou do que ele registra como “dado não ficcional” (SOLER, 2008, p.39), seria qualquer tipo de fonte que se configura num testemunho captado ou gravado diretamente da realidade. “(...) o dado ficcional, em oposição, surge como representação de algo imaginado, mesmo que a partir de fatos reais, para a construção de uma ficção” (p.40).

Um dos principais encenadores do chamado teatro documentário foi o diretor alemão Erwin Piscator (1893-1966). Através de prática batizada por ele como Documentária, o diretor expunha fotografias e artigos de jornais em cena, além de recursos audiovisuais, o que viria a ser uma forte marca do seu teatro. “Mesmo numa época na qual a linguagem cinematográfica estava ainda se consolidando, o filme já carregava sobre os fatos narrados um ‘status de verdade’ muito maior que o relato de ordem oral ou escrita” (SOLER, 2008, p. 48).

Outro criador que também se propôs a debruçar sobre a prática do Teatro Documentário é dramaturgo alemão Peter Weiss (1916-1982). Autor de obras emblemáticas do teatro moderno, como *O Interrogatório* e *Marat-Sade*, Weiss construía suas peças fundamentadas em documentos históricos transpostos para o texto. Na obra *O Interrogatório*, o autor acompanha o processo que julgou criminosos de guerra de Auschwitz, conhecido como um dos maiores campos de concentração nazistas. Os depoimentos dos acusados são levados à cena, assim como os das testemunhas, numa reconstrução cênica da estrutura jurídica de um tribunal. No entanto, para imprimir um caráter universal aos fatos, Weiss opta por não mencionar palavras-chave do contexto retratado, como “nazista”, “judeu”, “Alemanha” e “Auschwitz”. Como observa Soler (2008), mais do que criar uma pretensa “verdade” sobre o que ocorreu, o objetivo do autor seria o de “explicitar vários pontos de vista de um mesmo

acontecimento (...) convidando o espectador a construir seu próprio ponto de vista” (p. 44), o que se relaciona ainda ao cunho dialético da obra de Weiss.

No Brasil, o principal representante do Teatro Documentário foi o diretor e teórico Augusto Boal (1931-2009), por meio da prática intitulada Teatro Jornal, precursora do Teatro do Oprimido⁵⁵. Desenvolvido junto a um núcleo do Teatro de Arena⁵⁶, em linhas gerais a prática consistia em traduzir cenicamente as notícias dos periódicos sob diversos pontos de vista. “Na proposta de Boal, fica claro o interesse pela análise crítica das fontes consideradas não ficcionais, ao partir de notícias de jornais para elaboração de jogos, observando que elas sempre se configuram em pontos de vistas específicos sobre a realidade” (SOLER, 2008, p. 52).

2.5.2 – Práticas atuais

Nos últimos anos, a vertente do Teatro Documentário ganhou novo fôlego através de criações que buscam resgatar a prática na esfera cênica. Dentre os criadores inseridos nesse grupo, vale destacar o coletivo Rimini Protokoll⁵⁷, por meio das propostas do artista suíço Stefan Kaegi e da diretora argentina Lola Arias. Apresentado pela primeira vez em 2007, nos escritórios abandonados do SESC da Avenida Paulista, em São Paulo, a montagem *Chácara Paraíso – Mostra de Arte Polícia* exemplifica uma criação que radicaliza o caráter documental do teatro, ao colocar não-atores em cena prestando seu depoimento ao público. Trata-se de uma criação que estabelece um olhar cênico-antropológico sobre o universo retratado.

O trabalho teve como ponto de partida a investigação do universo da Chácara Paraíso, local onde se encontra o maior centro de formação de soldados da Polícia

⁵⁵ Teatro do Oprimido é um método teatral e modelo de prática cênico-pedagógica sistematizados e desenvolvidos por Augusto Boal nos anos 1970. Possui características de militância e destina-se à mobilização do público.

⁵⁶ O Teatro de Arena foi fundado nos anos 1950 e tornou-se o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que dominou os palcos nos anos 1960, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social.

⁵⁷ Rimini Protokoll é um coletivo de artistas europeus com trabalhos em diversos países do mundo, cuja criação atua na fronteira entre realidade e ficção.

Militar da América Latina, no bairro de Pirituba, em São Paulo. Selecionados por meio de anúncios em jornais, os participantes do trabalho eram pessoas que, em algum momento de suas vidas, atravessaram o universo policial, como uma atendente do 190, um adestrador de cães da polícia e um músico da banda militar. Durante a intervenção *Chácara Paraíso*, essas pessoas prestavam depoimentos ao público sobre suas vivências na polícia, mostravam documentos, fotos e cartas, servindo como uma espécie de “guias do museu” de suas próprias vidas.

A pesquisa do Rimini Protokoll com o universo policial foi denominada por Ricardo Muniz Fernandes, no programa de *Chácara Paraíso*, como um “ready made teatral”. Com referência ao gesto de Marcel Duchamp, que colocou um urinol num museu para questionar o que é arte, Fernandes avalia a criação do Rimini Protokoll como um deslocamento de contexto de “minúsculas histórias narradas por pessoas comuns”.

Nenhuma regra de interpretação. Em cena, nem atores, nem dramaturgos, mas cada um “interpretando” sua própria vida. As certezas e os conhecimentos estabelecidos dos espectadores sobre o “sistema polícia” e o “sistema teatro” caem por terra. [...] Tudo circula no limite, estamos no território pleno do cotidiano, dos gestos comuns e banais, dos “urinois” [...] (FERNANDES, 2007, p. 54 -55).

Em *Chácara Paraíso*, a noção de Teatro Documentário se distancia ainda mais do sistema clássico de representação do teatro, pois elimina a figura do ator que representa outra pessoa. Embora na própria fala de Fernandes já exista uma referência clara a noção de “interpretação”, uma vez que os depoimentos dos policiais são ditos para uma plateia, construídos num contexto artístico, a instalação se configura a partir de pessoas que estão a falar de si, o que aproxima a prática da própria noção de documentário na esfera cinematográfica.



Figura 11 – Cena da intervenção *Chácara Paraíso*, do Rimini Protokoll
 Fonte: Foto de João Caldas, arquivo do Rimini Protokoll

Em outra ponta do Teatro Documentário, estão espetáculos nos quais os atores partem de material biográfico para encenar histórias reais. Nessa ampla vertente, podem aparecer criações que brincam com os limites da ficção em maior ou menor grau, como é o caso do espetáculo *Pequenos Milagres*, do Grupo Galpão – criado a partir de cartas enviadas ao grupo -; a montagem *Café com Queijo*, do Grupo Lume⁵⁸ - que explora a mimesis corpórea⁵⁹ para dar vida a personagens reais encontrados nas viagens do grupo pelo Brasil; ou *Otra Vez Marcelo*, espetáculo do grupo Teatro de Los Andes⁶⁰ que intenta abordar a biografia do revolucionário Marcelo Quiroga⁶¹.

⁵⁸ Lume é um grupo ligado à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), cuja pesquisa é centrada no treinamento do ator e nos princípios da antropologia teatral, criada e difundida por Eugênio Barba.

⁵⁹ Mimesis Corpórea é uma técnica desenvolvida pelo Grupo Lume que se pauta pela imitação de ações físicas e vocais de pessoas e objetos encontrados no cotidiano.

⁶⁰ Teatro de los Andes foi fundado em 1991 por Cesar Brie. O grupo boliviano usualmente aborda temáticas políticas em seus espetáculos, ligados à história do seu país.

⁶¹ Marcelo Quiroga (1931–1980) foi um político e escritor boliviano, líder do Partido Socialista. Foi preso, torturado e assassinado durante o governo de Luis García Meza.

Já no contexto belo-horizontino, um trabalho recente que se enquadra nas premissas do Teatro Documentário é o espetáculo *1961-2011*⁶², do grupo ZAP 18. Na montagem, fatos marcantes dos últimos cinquenta anos da história do Brasil são levados à cena, intercalados por relatos pessoais dos jovens atores do espetáculo, numa ótica de justaposição entre a macro e a micro-história. A prática do Teatro Documentário se revela não só pela representação de fatos e personagens reais emblemáticos do país (como os presidentes Lula e Jânio Quadros), mas, também, por meio de um telão instalado em cena, que projeta imagens históricas e depoimentos reais de outros jovens, cuja fala diz respeito à sua inserção na história do Brasil.

Seja através das fotografias de arquivo ou por meio desses depoimentos, a imagem introduzida no espaço cênico de *1961-2009* participa, juntamente com os atores e com o espectador, da construção de um olhar crítico sobre a história (LEANDRO, 2011, p. 47).

Para o grupo mineiro, o flerte com o Teatro Documentário dialoga com a pesquisa sobre teatro e realidade iniciada no espetáculo anterior, *Esta Noite Mãe Coragem*, que servirá como estudo de caso no terceiro capítulo desta dissertação. “Batizamos a pesquisa de Teatro Documentário, com o objetivo de dar sequência às investigações sobre teatro e realidade” (FALABELLA, 2011, p. 25).

A ideia de se aproximar de uma determinada realidade por meio dessa vertente alimenta um dos princípios centrais do grupo: o de refletir criticamente, junto ao público, sobre a realidade que os cerca. Não por acaso, a sede do grupo está situada no bairro Serrano, em área periférica do município, onde a ZAP estabelece uma permanente troca com a comunidade por meio de oficinas e apresentações.

Na periferia, o que mais se impôs como matéria bruta foi o confronto, contato, embate com a realidade. A necessidade de decifrar este mundo real que teimava em entrar no nosso galpão traduzida na questão da realidade em cena x espaço da periferia (e na periferia) foi nos conduzindo ao teatro épico (FALABELLA, 2006, p. 89).

⁶² O espetáculo *1961-2011* estreou como *1961-2009* e, anualmente, é rebatizado com o numeral do ano vigente, com o objetivo de se atualizar sempre em decorrência dos acontecimentos presentes.



Figura 12 – Cena do espetáculo *1961-2011*, da ZAP 18

Fonte: Foto de Tatiana Oliveira, arquivo da ZAP 18

O relato da diretora do grupo, Cida Falabella, evidencia ainda a proximidade da ZAP 18 com a própria tradição histórica do teatro documentário, que, por meio de artistas como Piscator e Weiss, buscava imprimir um cunho social e político ao teatro. A escolha pelo teatro épico como meio de elaborar a crítica social sobre a realidade aponta para uma das motivações que leva criadores contemporâneos a explorar o real em seus trabalhos: a motivação política, que deita suas raízes na própria conceituação brechtiana do épico como ruptura com o dramático/ilusionista e do distanciamento como ruptura com o ficcional. O intuito de mirar uma realidade extracênica com o objetivo de problematizá-la ao espectador é o que leva o grupo a se debruçar sobre a história recente do Brasil em *1961-2011*.

[...] a peça traz o homem como ser histórico, na tentativa de questionar o público e a equipe: o que eu tenho a ver com isso? E falar disso para o homem comum, alheio aos acontecimentos, engolido por eles. Ao nos debruçarmos sobre o nosso passado, tentávamos entender o presente. (FALABELLA, 2011, p. 30)

Ao contrário de *Chácara Paraíso*, no espetáculo da ZAP 18 a ideia de representação em seu sentido clássico é preservada, ao transpor em cena a história recente do país. No entanto, as passagens do espetáculo que valorizam o relato pessoal dos atores e de outros jovens se aproximam dos relatos policiais na intervenção do grupo Rimini Protokoll, pela sua dimensão autorreferencial, em sintonia com a ideia de “presentação”, apontada por Lehmann (2007).

A diferença fundamental entre um e outro está ligada ao lugar de enunciação dessas vozes autorreferentes. Enquanto, em *Chácara Paraíso*, um grupo específico – os policiais – fala de seu cotidiano, o que sinaliza um recorte quase antropológico da questão, na montagem *1961-2011*, é a visão do homem como ser histórico que norteia os relatos, o que aproxima o espetáculo à própria noção disseminada por Weiss do teatro documentário: a de explicitar vários pontos de vista sobre uma dada realidade, no intuito de provocar o espectador a também construir um olhar próprio sobre a questão.

Como se vê nos dois exemplos, tanto a micro quanto a macro-história podem ser objeto do Teatro Documentário. Seu principal referencial é a anexação da realidade, porém, com contornos específicos em cada caso, o que pode reverberar até mesmo na presença de não-atores, a exemplo do que ocorre no documentário cinematográfico clássico.

2.6 – Ativismo

As relações entre o real e o ficcional estão vinculadas ainda à realização de intervenções urbanas e ações performativas no espaço público, através de uma prática realizada nas bordas da arte e do ativismo social que ganha a alcunha de “ativismo”. Ao contrário dos exemplos mencionados anteriormente, tais ações transcendem a esfera própria do teatro para adentrar territórios da performance e de atos de cidadania que buscam se apropriar do estético com fins políticos e sociais.

Para Diéguez (2009), tais ações performativas buscam uma forma de política lúdica, que pode ou não se configurar dentro das especificidades da esfera artística. É o

caso, por exemplo, de cidadãos e criadores que utilizam dispositivos estéticos para a elaboração de novos discursos no âmbito do protesto público, mas sem necessariamente buscar legitimar suas ações como produções artísticas.

Por outro lado, o trabalho feito por artistas sob o prisma dos dramas vividos pela sociedade civil também colocam em xeque o próprio estado habitual da teatralidade tradicional, a partir de uma aproximação da esfera cotidiana e de uma dimensão ritualística dessas experiências, configurando-se numa ação híbrida que Diéguez denomina como “teatralidades liminais” (2009, p. 03).

O estudo em torno da liminaridade se desenvolve em dois sentidos: no das representações realizadas por artistas com referenciais artísticos, mas cujos fins transcendem este marco e se projetam como ação política; e no das práticas políticas executadas por cidadãos comuns e por criadores, estranhando o discurso e encenando imaginários e desejos coletivos nos espaços públicos (DIÉGUEZ, 2009, p. 02)⁶³.

Portanto, a partir de uma conduta performativa que entende a teatralidade como um campo expandido, como “instinto de transfiguração capaz de criar um ‘ambiente’ diferente do cotidiano” (DIÉGUEZ, 2009, p. 03), são produzidas intervenções situadas tanto como “dramas estéticos” quanto “dramas sociais”, tendo como norte a construção de significados coletivos. Sobre essa prática, Diéguez a batizou com o sugestivo nome de “happenings cidadãos”. “A partir da experiência cidadã, que entrecruza arte e vida, a noção de teatralidade necessita ser entendida em modo mais aberto e para além do efeito buscado na recepção” (2011, p. 135).

Nesse contexto, as ações artistas estariam menos conectadas à noção de *performance art* derivada das artes plásticas e mais ao conceito antropológico de performance desenvolvido por Turner (*apud* DIÉGUEZ, 2009, p. 15): “uma sequência de atos simbólicos que busca novos significados mediante as ações públicas”⁶⁴. Fora do marco disciplinar do teatro, essa outra teatralidade se configura como um espaço

⁶³ Nossa tradução para “El estudio en torno a la liminalidad lo he desarrollado en dos sentidos: en el de las re-presentaciones realizadas por artistas en marcos artísticos pero cuyos fines trascienden este marco y se proyectan como acción política; y en el de las prácticas políticas ejecutadas por ciudadanos comunes y por creadores, extrañando el discurso y escenificando imaginarios y deseos colectivos en los espacios públicos”.

⁶⁴ Nossa tradução para “(...) una secuencia de actos simbólicos que busca nuevos significados mediante las acciones públicas”.

demarcado não pela arte, mas por uma percepção capaz de reconfigurar mundos e desatar outros imaginários (p. 15).

A prática de ações artivistas tem sido cada vez mais comum em países da América Latina. Tendo como um de seus grandes marcos as ações iniciadas em 1977 pelas Mães da Praça de Maio, em Buenos Aires, na Argentina e seu desdobramento com os H.I.J.O.S⁶⁵, a partir da década de 1990, tais práticas aparecem também em performances cidadãos da Resistência Civil, no México, nas cerimônias de exumação e re-enterramento dos restos de Salvador Allende⁶⁶ realizada em Santiago (Chile) na mesma década, além das aparições públicas das Damas de Branco⁶⁷, em Havana (Cuba).

Já no contexto de Belo Horizonte, a criação de um decreto que restringiu a ocupação de um dos principais espaços públicos da cidade – a Praça da Estação – pela atual Prefeitura motivou, em 2010, o surgimento de um movimento lúdico e bem-humorado de protesto contra as restrições, batizado como Praia da Estação. Formado por moradores jovens da cidade, o movimento prega a ocupação criativa do espaço público, além de protestar contra as atuais cobranças de taxa⁶⁸ para o uso da praça estabelecidas pelo governo municipal.

Durante as manifestações, os participantes recriam um ambiente praiano na extensa plataforma de cimento que caracteriza a Praça da Estação, vestindo trajes de banho, munidos de guarda-sóis, raquetes de frescobol e outros artigos típicos do lazer litorâneo, para criar um tom bem-humorado e carnavalizado ao protesto. Como observa Diéguez (2009), trata-se de uma prática que busca suspender as regras reguladoras de uma sociedade e executar ações lúdicas que invertem as condutas sociais estabelecidas.

⁶⁵ H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) é uma agrupação criada em 1995 por filhos e netos das Mães da Praça de Maio, a partir da necessidade de reivindicar a luta iniciada por elas.

⁶⁶ Salvador Allende (1908-1973) foi um político marxista chileno. Fundador do Partido Socialista, governou seu país de 1970 a 1973, quando foi deposto por um golpe de estado liderado por seu chefe das Forças Armadas, Augusto Pinochet.

⁶⁷ Damas de Branco é um grupo opositor do regime socialista cubano. É composto por familiares e esposas de cidadãos presos pelo cometimento de crimes contra a independência e a integridade territorial de Cuba. O movimento surgiu em 2003, após a chamada Primavera Negra de Cuba e possui como tradição a vestimenta branca utilizada nos protestos.

⁶⁸ O decreto da Prefeitura de Belo Horizonte que atualmente regula o uso da Praça da Estação estipula o pagamento de valores entre R\$ 9.600 a R\$ 19.200 para a realização de eventos no local.



Figura 13 – Imagem do movimento Praia da Estação, na Praça da Estação
Fonte: Foto de Bárbara Magri

Ainda que não tenham sido produzidas como arte, não se percebem como acontecimentos comuns: são gestualidades simbólicas nos espaços do real. Tratam-se de situações extracotidianas nas quais se emprega dispositivos comunicacionais e representações utilizadas no campo artístico e que [...] falam-nos a partir de “um outro lugar”, que “não é o das artes nem tampouco da realidade pura” (DIEGUEZ, 2011, p.145).

Também em Belo Horizonte, o trabalho do coletivo Obscena – agrupamento independente de pesquisa cênica – situa-se na fronteira entre a arte e o ativismo social. Através de intervenções urbanas que vão além dos limites específicos do teatro para adentrar o terreno da performance, o coletivo questiona as construções de gênero da sociedade atual – em especial, os contornos das representações do feminino.

Práticas de *cross-dressing* (termo usado para se referir a pessoas que utilizam roupas e objetos associados ao sexo oposto) e performances de “mulheres-painel”⁶⁹, revestidas por notícias de jornal, além da presença de mulheres-bonecas⁷⁰, são algumas das intervenções realizadas pelo coletivo, que visam intervir no cotidiano da cidade, utilizando espaços de grande fluxo humano para a realização de seus trabalhos.

A dimensão ativista do trabalho da Obscena transparece não só pelo próprio acento de crítica e estranhamento sobre as construções do feminino na atualidade – que passam pela naturalização do tratamento da mulher como objeto – mas também através de uma criação que lança perguntas diretamente aos transeuntes do centro da cidade sobre tais representações, como ocorre na intervenção *Baby Dolls – uma exposição de bonecas*. Além disso, o coletivo estabelece um diálogo constante com o movimento feminista da Marcha Mundial das Mulheres, através do qual realiza intervenções em passeatas e manifestos, se aproximando dos exemplos citados anteriormente sobre ações políticas e cidadãs da América Latina. Para Clóvis (2010), a ruptura com o conceito de mimesis caracteriza esse tipo de ação, situada como intervenção urbana.

Não era uma representação, no sentido de imitação do real, pelo contrário, era uma ação real acontecendo em meio ao fluxo da cidade, o que é outra característica da Marcha com o projeto do Obscena: a intervenção urbana. Não podemos também deixar de destacar o caráter coletivo da manifestação. Essas seriam algumas aproximações temáticas e interventivas entre esses dois agrupamentos (CLOVIS, 2010, p. 92).

⁶⁹ Mulheres-painel surgiram de uma intervenção urbana do coletivo Obscena, na qual várias atrizes revestiram seus corpos com recortes de notícias de jornal, fotos de partes do corpo feminino e escritos pessoais, e saíram pela cidade com objetivo de provocar interrupções no fluxo cotidiano.

⁷⁰ Mulheres-boneca estão presentes na intervenção urbana *Baby Dolls – uma exposição de bonecas*, do coletivo Obscena e fazem referência ao tratamento da mulher como objeto na sociedade atual



Figura 14 – Cena da intervenção *Baby Dolls*, do agrupamento Obscena
Fonte: Foto de João Alberto Azevedo, arquivo do agrupamento Obscena

Nas práticas de ativismo, o que transparece é a inversão da relação entre real e ficção estabelecida num espetáculo convencional. Mais do que anexar realidades exteriores ao teatro na criação cênica, tais ações se caracterizam pela contaminação de simbologias e imaginários próprios ao terreno da ficção no cotidiano prosaico da cidade, numa aproximação entre arte e vida que dilata os conceitos de performatividade e teatralidade para além da esfera artística.

3. AS TEATRALIDADES DO REAL NO ESPETÁCULO *ESTA NOITE MÃE CORAGEM*

3.1 – Introdução

Como foi visto no primeiro capítulo desta dissertação, a presença do real na cena contemporânea sinaliza diferentes significados e intenções. Ela pode apontar para o intuito de estreitar e radicalizar o contato entre artistas e público, além de reforçar o caráter dialógico da arte, por meio da estética relacional; pode indicar o desejo de romper o contrato de ficção postulado com o espectador a fim de ativá-lo criticamente; pode ser vista como sintoma da crise das representações identificada em diversas esferas artísticas a partir do século XX; ou pode ainda ser analisada como um elemento de linguagem que tenta lidar com uma realidade incapaz de ser totalmente simbolizada, entre outros significados.

A escolha do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem* para se tornar o estudo de caso desta dissertação está diretamente vinculada a um dos eixos da pesquisa do grupo belo-horizontino ZAP 18: as relações entre teatro e realidade. Por ter como premissa esse duplo olhar em sua atividade artística, o grupo constantemente explora a contaminação de um universo sobre o outro, o que sugere algumas leituras sob a ótica da exploração do real.

No entanto, é preciso pontuar a existência de uma nítida diferença entre o marco teórico convocado para essa análise e a referência conceitual que norteia os trabalhos teatrais da ZAP 18. Mais do que colocar em atrito as esferas do real e do ficcional no teatro, a investigação do grupo se pauta pela atualização do teatro épico desenvolvido por Bertolt Brecht. Sendo assim, parece interessante tecer uma análise que estabeleça um diálogo entre as duas vertentes teóricas, a fim de identificar os pontos de relação entre ambas e os efeitos suscitados a partir dessa junção.

Portanto, o capítulo será dividido em três diferentes partes: a contextualização do espetáculo no âmbito da apropriação dramatúrgica da peça de Brecht, *Mãe Coragem e seus Filhos*; a identificação de elementos que dialogam com o eixo conceitual da

montagem sobre a metáfora da *derrubada do muro*; e, por fim, a análise do espetáculo sob a ótica do marco teórico das chamadas teatralidades do real.

Para embasar a análise, foram feitas entrevistas com seis integrantes da equipe do espetáculo: a diretora e cofundadora da ZAP 18, Cida Falabella, o dramaturgo Antônio Hildebrando, a atriz e cofundadora da ZAP 18, Elisa Santana, o ator Carlos Felipe, a atriz Júlia Branco e a cozinheira e moradora do bairro Serrano, Rose Macedo, que também participa do espetáculo. As três edições já publicadas da revista do grupo também serviram de material para o estudo.

3.2 – Das trincheiras europeias para as periferias brasileiras

Apresentado pela primeira vez em novembro de 2006, o espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, do grupo ZAP 18, é livremente inspirado na peça *Mãe Coragem e seus Filhos*, emblemática obra de Bertolt Brecht. Na versão original, escrita em 1939, a personagem cujo apelido dá nome ao texto é Anna Fierling, uma vendedora itinerante que acompanha exércitos durante o período histórico da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Com objetivo de garantir o próprio sustento e de sua família, a protagonista comercializa produtos para os soldados e, assim, se beneficia da escassez material que caracteriza o contexto bélico. No entanto, o preço cobrado pelo seu lucro é a vida dos três filhos, que morrem em função da guerra. Tal contradição é sintetizada pela frase mais conhecida da peça: “quem da guerra quiser se aproveitar, alguma coisa em troca tem que dar” (BRECHT, 1976).

Na versão belo-horizontina da ZAP 18, dirigida por Cida Falabella⁷¹, a história da Mãe Coragem é ambientada no contexto das periferias urbanas do Brasil. A guerra em questão já não é mais aquela travada entre católicos e protestantes explorada no original de Brecht e, sim, a guerra do tráfico de drogas existente em inúmeras cidades

⁷¹ Cida Falabella é atriz, diretora da ZAP 18 e mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Entre seus trabalhos de direção, estão *A Hora da Estrela*, 1961-2011, *Não Desperdice sua Única Vida* e o infantil *A Menina e o Vento*. Considerada uma das mais importantes diretoras da cidade, foi também presidente do Movimento Teatro de Grupo de Belo Horizonte (MTG-BH).

do país. Num exercício de distanciamento que dialoga com os próprios preceitos brechtianos, o espetáculo se passa no hipotético ano de 2020. A personagem Anna Fierling é aqui batizada de Ana Filinto e, na trama, possui dois filhos: Catarina e Manteiga. Por circular com tranquilidade dentro e fora da comunidade onde vive, a Mãe Coragem da ZAP 18 comercializa seus produtos para os próprios traficantes, além de lucrar também com a venda de drogas.

Embora a dramaturgia construída pela ZAP 18 inclua situações diferentes daquelas presentes no texto de Brecht, o conflito central sobre a contradição existente em se aproveitar da guerra e ter como consequência a perda dos filhos permanece em *Esta Noite Mãe Coragem*. Na montagem, é o filho mais novo que se envolve com o tráfico e assume uma dívida com o chefe do comércio de drogas da comunidade onde reside. Ao recusar quitar a dívida do filho, Ana Filinto o encontra assassinado.

Na dramaturgia do espetáculo, assinada por Antônio Hildebrando⁷², as situações que extrapolam a versão original buscam valorizar justamente o novo contexto em que a história está inserida. Assim, são as contradições existentes acerca da violência urbana que ganham relevo na montagem. Não por acaso, outra referência primordial para o trabalho é o livro *Cabeça de Porco*⁷³, que descreve e analisa a presença do tráfico de drogas em comunidades periféricas do Brasil, além das relações entre violência e preconceito. “A fonte de inspiração do espetáculo sai dessa leitura cruzada do Brecht com o ‘Cabeça de Porco’”, aponta Hildebrando (2011).

A montagem é dividida em dois atos, que surgem intercalados por um entreto “lírico-musical”. No primeiro, o enredo de *Esta Noite Mãe Coragem* segue uma estrutura que o dramaturgo convencionou chamar de “novelão”, em referência à presença de uma fábula linear facilmente apreensível (HILDEBRANDO, 2010, p. 16). Logo no início do espetáculo, o texto original de Brecht é explorado em cena, através de uma apresentação realizada por um grupo de teatro na comunidade onde se passa a história. O recurso da metalinguagem, tão caro a Brecht e também ao teatro

⁷² Antonio Hildebrando é ator, diretor, autor teatral e professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Entre os seus trabalhos para teatro, estão a dramaturgia e a direção de *O Lustre*, *O Guesa Errante* e o infantil *Quem Pergunta Quer Resposta*; dramaturgia de *Esta Noite Mãe Coragem* e 1961-2011.

⁷³ *Cabeça de Porco* foi escrito pelo antropólogo Luis Eduardo Soares, pelo rapper MV Bill e por Celso Athayde, empresário do hip-hop e um dos fundadores da CUFA (Central Única das Favelas).

contemporâneo, é uma tônica que perpassa toda a encenação. Com a inserção da peça original, explicita-se ao público a ponte intertextual entre uma obra e outra.

No decorrer do primeiro ato, várias cenas surgem entrecortadas por canções épicas, que distanciam o espectador dos acontecimentos para suscitar, através das letras e melodias, uma reflexão sobre a ficção encenada. Tal recurso está presente também no texto de Brecht, porém, a maior parte das canções e das letras foi originalmente composta para a versão da ZAP 18, por Maurílio Rocha⁷⁴ em parceria com Antônio Hildebrando. A presença de um telão, por onde são projetados textos e fotografias, também indica um diálogo com o distanciamento brechtiano.

Todo o interior do galpão que abriga a sede do grupo é explorado na encenação – como a área central, o mezanino e as escadas que dão acesso a ele. Até mesmo a cozinha do espaço foi reformada para ser inserida cenicamente no espetáculo e funcionar como um estabelecimento gastronômico, batizado de “Bar da Rose”. Este será um dos elementos da montagem que receberá uma análise específica no contexto deste estudo, já que possui dupla função: serve tanto como o bar onde são realizadas algumas cenas do espetáculo quanto como um bar real, que serve refrigerante, cerveja, feijão tropeiro e salgados aos espectadores.

Outro aspecto importante relacionado ao bar é o fato dele ser comandado por uma moradora do bairro Serrano, a cozinheira Rose Macedo. No espetáculo, ela aparece não como personagem fictício e, sim, representando a si mesma. Mãe do ator Thiago Macedo, também morador da comunidade onde fica a sede da ZAP e ex-aluno de oficinas teatrais oferecida pelo grupo, Rose foi convidada a integrar a montagem tanto pela proximidade que já possuía com a ZAP, por meio do filho, quanto por já ter a experiência de administrar um bar, o “Casa Rosê”⁷⁵, que funcionou durante alguns anos próximo à sede do grupo.

O consumo dos produtos do bar acontece antes mesmo do início do espetáculo. Nesse momento, os atores exercem a função de garçons, atendendo ao público nas arquibancadas e entregando seus pedidos. Já no segundo ato da montagem, após o

⁷⁴ Maurílio Rocha é cantor, compositor e professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Entre os seus trabalhos para teatro, estão a trilha sonora original dos espetáculos *O Nariz*, *Esta Noite Mãe Coragem*, *A Hora da Estrela* e do infantil *Anjos e Abacates*.

⁷⁵ Informação concedida através de entrevista à Rose Macedo em 12.05.2011

entreato, parte do público é convidada a ocupar as mesas do bar e assistir ao espetáculo não mais das arquibancadas, mas inseridos no próprio espaço da encenação. Dessa forma, passa a adotar uma tripla função: a de espectadores, de consumidores do bar e de personagens fictícios num enredo dramático.



Figura 15 – Espaço de encenação de *Esta Noite Mãe Coragem*, da ZAP 18
Fonte: Arquivo do grupo ZAP 18

Tal opção cênica é posteriormente justificada no desenrolar do segundo ato, quando o público é convidado a participar do espetáculo. Mas antes disso, outro recurso metalinguístico é explorado pela dramaturgia: a peça propõe um desfecho para a história de Ana Filinto diferente daquele apresentado ao público no primeiro ato. Enquanto, na primeira versão, a Mãe Coragem da história se recusa a entregar suas mercadorias para pagar a dívida do filho e, conseqüentemente, o encontra morto, no segundo ato, a personagem toma outra atitude: salva a vida do filho em troca de sua mercadoria e constrói um enredo menos trágico para si.

O mesmo ocorre com o destino do personagem Grandão, chefe do tráfico local. Se, no primeiro ato, o traficante é assassinado por policiais, na segunda versão, é

capturado e preso. Embora o final alternativo apresentado no segundo ato não indique nenhuma mudança estrutural ao contexto da violência urbana, pode ser lido como valorização do direito à vida, um discurso que também perpassa o livro *Cabeça de Porco*.

Nessa mesma segunda metade do espetáculo, os acontecimentos ficcionais aparecem intercalados a depoimentos reais dos próprios atores, que apresentam um comentário ou relato sobre a temática da violência cotidiana, direcionado diretamente aos espectadores. Nessa passagem, o público, agora dividido entre o espaço das arquibancadas e as mesas do bar, é estimulado a também prestar um livre depoimento sobre o assunto, em diálogo com as falas dos atores e da própria abordagem do espetáculo sobre o tema da violência.

Dessa forma, uma reflexão coletiva é instaurada no interior do espaço cênico ao fim do espetáculo. E, no intuito de estender a discussão, o grupo usualmente conclui a peça convidando a plateia a permanecer no bar, que mantém seu funcionamento para além do espetáculo. Ali, as reflexões instauradas pela montagem continuam a ser debatidas por quem permanece no espaço, além de outras conversas de qualquer natureza, como é comum ocorrer num ambiente de bar.

3.3 - A metáfora do muro

Dentre as várias situações propostas pela dramaturgia na adaptação de *Esta Noite Mãe Coragem* ao contexto das periferias urbanas, uma delas se estrutura como questionamento central do espetáculo. Trata-se da metáfora sobre a existência de um muro construído entre o “centro” e as “periferias” da cidade. Uma metáfora que aparece não somente no enredo da peça, mas, também, na própria configuração do elenco e no espaço físico escolhido para a encenação, a sede do grupo, localizada no bairro Serrano, em região periférica de Belo Horizonte.

Na camada dramatúrgica do enredo, uma das situações colocadas é a presença de um muro que será construído na comunidade onde se passa a história. Idealizado

pelo Estado, o muro teria a função estratégica de controlar a entrada e saída dos moradores no local, tendo como objetivo a identificação dos indivíduos que possuem ficha na polícia. A ideia implícita na construção desse muro é expor a crescente segregação entre as distintas geografias espaciais e sociais que constituem uma cidade.

Para chamar atenção do espectador quanto ao caráter simbólico e metafórico existente na situação colocada na trama, os atores do espetáculo, em um dado momento, circulam pelo espaço cênico munidos de faixas que trazem estampadas a seguinte pergunta: “Há um muro. Como derrubá-lo?”. Tal recurso dialoga diretamente com os preceitos épicos brechtianos do efeito de distanciamento, uma vez que a pergunta já não se refere somente ao muro presente na história, mas ao muro que caracteriza a própria segregação social existente em diversas esferas da vida pública brasileira. Já no intervalo entre o primeiro e o segundo ato, os atores convidam os espectadores a ajudá-los a desconstruir o muro erguido cenicamente, feito de sacos de pano, o que também aponta para a dimensão extracênica do muro presente no enredo.

Nesse contexto, cabe analisar algumas opções exploradas pela ZAP 18 que traçam um diálogo direto com a noção de “derrubada” simbólica do muro. Embora, no espetáculo, tal metáfora seja explorada principalmente para se referir às dicotomias existentes entre “centro” e “periferia”, ela também abre possibilidade de outras leituras relacionadas à ideia mais geral de uma barreira que distancia universos distintos.



Figura 16 – Cena do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*

Fonte: Arquivo do grupo ZAP 18

No que se refere ao elenco de *Esta Noite Mãe Coragem*, composto por onze atores, três músicos e uma moradora da comunidade, uma importante característica que o singulariza é a diversidade de origem social, econômica, formação e de idade do elenco. Como explica a diretora Cida Falabella, uma das riquezas do espetáculo seria justamente essa multiplicidade de referências.

As pessoas do elenco saíram de lugares diferentes e nós convivemos aqui com essas várias realidades. De gente que mora na zona sul e é filho de professor universitário, como a Julia, ou como o Carlos, que é de outra comunidade. Ou o Thiago, que mora aqui no bairro e a Rose, uma mulher batalhadora, viúva, que criou três filhos. E, também, eu e Elisa, que somos de outra geração de teatro. Enfim, são tantos mundos... E, ao mesmo tempo, pensamos que a riqueza é essa (FALABELLA, 2011).

Além da convivência entre esses diferentes “mundos” ser um desafio para questões básicas de um processo de criação – como chegar a um consenso sobre qual aquecimento seria adotado por todo o elenco⁷⁶ – ele foi fator preponderante na

⁷⁶ Depoimento da atriz Júlia Branco, entrevistada em 12.05.2011.

construção da dramaturgia do trabalho. Segundo o ator Gustavo Falabella (2010), “(...) a riqueza do espetáculo também se deu (dá) pela contraposição de ideias e pelo estabelecimento do debate, adotado como uma prática antes mesmo da estreia da peça” (p. 62). Ou como afirma o ator Carlos Felipe, “o elenco possui pessoas de diferentes classes, então, ali dentro, a gente vive a sociedade em si” (FELIPE, 2011).

O mecanismo de confrontar visões/apreensões da realidade entre diferentes interlocutores é também apontado por Hildebrando (2009) como um dos eixos centrais não só do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, mas de outros trabalhos que realiza junto à ZAP⁷⁷. Segundo o dramaturgo, esta seria uma chave potente para se questionar criticamente a realidade.

[...] buscar modos de fazer dialogar/atritar a minha fala com a dos outros membros da equipe e com a dos espectadores, dentro do tempo/espço do espetáculo, e não como apêndice em questionários e entrevistas ou em debates [...] tem sido, em minha opinião, a estratégia dramática mais difícil e, também, a mais interessante (HILDEBRANDO, 2009, p. 17).

Em sua fala, Hildebrando chama atenção, ainda, para a inclusão do público na construção dramática do espetáculo. Isso ocorre quando o espectador é convidado a prestar seu próprio relato na cena final da montagem, a partir da fala dos atores. O dramaturgo pontua uma diferença nítida entre essa estratégia e outros tipos de diálogos com o público mais comumente explorados no teatro, como a realização de debates ou resposta a questionários. No caso de *Esta Noite Mãe Coragem*, a visão do público deixa de ser um “apêndice” externo a obra teatral para se inserir em uma construção de sentido estabelecida coletivamente dentro da própria ficção.

Nas entrelinhas dessa estratégia, estão presentes duas intenções: eliminar a ideia de uma suposta verdade, que estaria presente no discurso do espetáculo ou na fala dos atores e oferecer à temática da violência um tratamento à altura de sua complexidade.

O esperado era justamente que o público refletisse e tivesse a oportunidade de perceber que essas questões são muito mais complexas do que ‘prende’, ‘mata’ ou ‘não prende’, ‘não mata’. E perceber que tais questões não são resolvidas numa peça de teatro, mas que uma peça pode ser o momento para

⁷⁷ Como é o caso do espetáculo *1961-2011*.

você conhecer outras pessoas e ouvir espectadores que possuem um ponto de vista completamente diverso do seu (HILDEBRANDO, 2011).

A existência de uma estrutura dramatúrgica que permita o atrito de pontos de vista no interior da própria criação teatral – seja no processo da montagem ou no espetáculo em si – chama atenção, ainda, para uma perspectiva processual de construção dessa dramaturgia. Uma construção que ocorre justamente nas cenas finais do espetáculo, momento considerado crucial numa peça, pela clássica noção de “desfecho”.

Tal perspectiva se relaciona não só à fala do público, que é diferente a cada noite, mas, também, às sucessivas mudanças de relato sobre a violência que, de tempos em tempos, os atores adotam. “Se alguma coisa me toca muito, eu a insiro no espetáculo, pois penso que um dos elementos que faz o trabalho ficar vivo são essas situações que nos tocam diariamente”, afirma a atriz Elisa Santana (2011).

Sendo assim, a estratégia de criar uma instância dramatúrgica que incorpore o relato pessoal, autorreferencial e, portanto, extraficcional de público e atores contribui tanto para estabelecer uma reflexão coletivamente construída como para atualizar constantemente a temática da violência no espetáculo, a partir de informações e vivências extraídas diretamente da realidade. E a montagem também se torna processual à medida que busca incorporar novas discussões sobre a violência decorrente dos fatos ocorridos no contexto de cada apresentação.

Para retomar a metáfora do muro que embasa o discurso crítico de *Esta Noite Mãe Coragem*, é possível dizer que, pelo viés dos relatos, não somente o muro inicial entre “centro” e “periferias” é derrubado. A estratégia de ruptura transborda ainda para a relação travada entre atores e público no teatro – usualmente mediada pela distância que exime o espectador da participação – e pelo muro temporal que, muitas vezes, enfraquece o discurso de um espetáculo por torná-lo ultrapassado diante da própria sucessão de acontecimentos cotidianos. Nesse sentido, a ideia de atualização da temática por meio de relatos extraficcionais torna-se um elemento que garante também a longevidade da montagem.

3.3.1 – O muro geográfico

Outra instância que merece ser refletida em relação às derrubadas simbólicas de muro no espetáculo diz respeito à escolha da ZAP 18 por fincar suas raízes em um bairro periférico de Belo Horizonte e elegê-lo como o local das apresentações de *Esta Noite Mãe Coragem*. Em primeiro lugar, é preciso contextualizar a própria transformação pela qual passa o grupo a partir da mudança de endereço.

Como explica a diretora Cida Falabella (2006), a opção por estabelecer a sede da ZAP no bairro Serrano se vincula à própria construção de identidade do grupo. A nova residência trouxe um peso tão forte na forma como a ZAP via e queria fazer teatro, que marcou inclusive, a mudança no nome do coletivo. Antes batizado como Sonho & Drama, ele passa a se chamar Zona de Arte da Periferia – ZAP 18. “Quando conseguimos enfim realizar o sonho da sede própria, sabíamos que este novo lugar iria mudar a nossa relação com o *fazer teatro*. E isso vem sendo amadurecido nesses quase quatro anos de trabalho” (FALABELLA, 2006, p. 76).

Segundo Falabella (2006), nas entrelinhas do novo nome, estavam implícitos alguns desejos com a criação da sede. O primeiro deles era uma mudança de foco nas atividades do grupo, que englobassem não só a produção de espetáculos, como também “a formação e o viés social” (p. 79). A essa mudança, se sobrepunha a ideia de uma arte *da* periferia, aberta a se contaminar pelas experiências suscitadas naquele lugar.

No nosso caso, foi intencionalmente provocativo o uso da palavra periferia, ganhando uma dimensão *simbólica* de um outro lugar, nas beiradas da grande cidade, onde pode se fazer teatro de outro modo. Assinalando ainda que o termo é *da* periferia e não *na* periferia (FALABELLA, 2006, p.79).

A experiência de se relacionar com uma comunidade pelo viés da arte-educação vinha de um projeto anterior que o grupo havia realizado na cidade de Santa Luzia, próxima à Belo Horizonte, onde possuiu uma sede temporária. Um preceito básico foi transposto para o novo endereço: o de evitar uma ótica “colonizadora” no diálogo com a comunidade, ao estabelecer relações que partissem de uma escuta sobre as

necessidades dos moradores daquela região, como atesta a atriz e cofundadora da ZAP, Elisa Santana.

Na época, chamamos pessoas e grupos culturais que existiam ali para se reunir com a gente. Apareceram grupos de teatro, de música, várias vertentes da cultura de lá. Então, conversamos para nos apresentar e dizer que queríamos fazer uma parceria, deixar explícito nosso desejo por um processo de troca (SANTANA, 2011).

Segundo Santana, a partir desse contato inicial, o grupo percebeu que, embora existissem diversas manifestações culturais na região, elas não se interligavam. E que, embora não se tratasse de uma comunidade totalmente desprovida de bens econômicos, havia uma ausência de atividades culturais na vida de grande parte da população.

Percebemos que era uma região muito populosa, não tão exatamente pobre de matéria, mas pobre culturalmente, no sentido de que as pessoas lá têm casas, algumas têm carro na garagem, os pais trabalham fora, mas os meninos estão na rua, os adolescentes estão vivendo sem pai nem mãe. E quando os pais têm dinheiro, levam os filhos para o shopping [...]. Não existe um programa cultural, não se pensa nisso (SANTANA, 2011).

Diante de tais constatações, o grupo optou por realizar um teatro de cunho mais crítico, referenciado em preceitos da linguagem épica brechtiana, o que apareceu tanto nas oficinas oferecidas para a comunidade quanto nos espetáculos. Portanto, desde o início da história da ZAP, a relação estreita entre teatro e realidade se estabeleceu como premissa básica. “Mais do que plantar um lugar onde se fizesse um ator virtuoso, queríamos fazer um teatro em que as pessoas participassem, pensassem, um teatro que fosse crítico”, conta Elisa Santana (2011).

A ideia de relacionar a peça *Mãe Coragem e seus Filhos*, de Brecht, ao contexto de violência urbana também surge a partir das oficinas realizadas na sede do grupo. “Quando pedíamos para os alunos improvisar, surgiam histórias de pais drogados, pessoas alcoolizadas... Daí começamos a pensar sobre qual linguagem usar para falar disso, para não virar novela das 8”, relata Cida Falabella (2011), justificando também a escolha pela linguagem épica brechtiana.

Diante de tantas referências presentes no espetáculo ao universo da região do Serrano, a escolha por também eleger a própria sede como espaço das apresentações surge do desejo de se estabelecer uma unidade “estética, ética e técnica” à montagem.

A gente optou por uma linguagem, tivemos um espaço que traduziu essa linguagem e era um espaço na periferia, que também era o nosso espaço. O Hilde [Antônio Hildebrando] fala [...] que a peça tem muita coerência. E o fato de fazer aqui na ZAP dava essa coerência. A gente não estava falando dos pobres lá no teatro Dom Silvério⁷⁸, não estava fazendo um drama burguês para falar do tráfico de drogas. O tema exigia um tipo de tratamento em que você não poderia ficar na superfície da coisa [...] aquilo era parte de algo muito mais complexo e, por isso, também, a escolha da linguagem épica (FALABELLA, 2011).

O próprio deslocamento do público rumo a um espaço que se distancia do centro da cidade, onde fica a grande maioria dos teatros em Belo Horizonte, pode ser visto também como parte do processo de construção de sentido do espetáculo, como elemento concreto que embasa a metáfora sobre a derrubada do muro, social e geográfico. Até mesmo porque uma parte dos espectadores de *Esta Noite Mãe Coragem* é usualmente formada por moradores da comunidade onde fica a sede, o que novamente simboliza o cruzamento de universos socioeconômicos distintos, a exemplo do que ocorre na formação do elenco.

Para Cida Falabella, o fato de o espetáculo ocorrer na sede do grupo, acrescido de uma série de outros elementos presentes na montagem, acaba por redimensionar a fruição do espectador rumo a uma experiência de encontro.

Quando o público chega, o espetáculo já começou, eles podem se servir no bar. Muitas vezes, estendemos o bar com um samba depois, tocado por alguns senhores daqui da comunidade, cantado pela Rose, Julia e Elisa, que são do elenco. Então, o público acaba participando de um encontro, vira uma grande celebração, na qual se discute coisas pesadas. Mas existe também uma ideia de afeto, de afetar, não transformar o público em alguém que só senta na cadeira, consome aquilo e vai embora, mas que ele seja também participante (FALABELLA, 2011).

⁷⁸ Teatro Dom Silvério é um teatro localizado na região centro-sul de Belo Horizonte, que faz parte de colégio homônimo, dedicado ao ensino médio e fundamental e vinculado à congregação marista.

3.4 – A presença de um teatro-bar

A inclusão de um bar no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem* é um fator que se relaciona diretamente ao intuito de inserir o público de maneira diferente no teatro. Ao ocupar as mesas do Bar da Rose – que é simultaneamente um espaço real onde se comercializa produtos e um espaço cênico, inserido no enredo da peça – o público adquire, como foi dito anteriormente, uma tripla função: a de espectadores, de consumidores do bar e de personagens ficcionais num enredo dramático.

Segundo Hildebrando (2010), a ideia de incluir um bar na encenação não veio, propriamente, do desejo de “rasurar a fronteira entre realidade e ficção” (p. 17), mas, antes, de uma própria “recomendação” sugerida por Brecht⁷⁹. Para o autor alemão, parecia interessante contrapor a tendência de se transformar o teatro em templo, ou num lugar onde os espectadores, “em seus melhores trajes (...) assistissem, como se olhassem por buracos de fechadura, a representação de verdades inquestionáveis” (HILDEBRANDO, 2010, p. 17).

No lugar disso, Brecht propunha uma encenação que levasse os espectadores a reagir como se estivessem num circo, pois assim, ficariam à vontade para externar suas opiniões e assumir uma posição crítica frente aos acontecimentos da peça. “Posicionando-se desta maneira em relação ao espetáculo, os espectadores ‘vão lembrar-se das suas próprias lutas da manhã do mesmo dia’” (HILDEBRANDO, 2010, p. 17).

Por meio de uma transposição que dialoga não só com a realidade da comunidade do Serrano, mas com um costume cultural muito característico de toda a capital belo-horizontina – a ideia do bar como ambiente de convívio, como ágora contemporânea onde se debatem os mais diversos temas – o “teatro-circo” de Brecht se transforma em “teatro-bar” no espetáculo.

Na análise de Hildebrando, o “teatro-bar” cumpre sua função na medida em que consegue, de fato, suscitar a participação do público no momento dos depoimentos

⁷⁹ No texto *Das Theater als sportliche Anstalt* (o teatro como instituição esportiva), escrito por Brecht em 1920 e citado por Hildebrando (2010).

finais. É bom lembrar que, embora esse tipo de participação seja recorrentemente explorado em espetáculos teatrais, muitas vezes resulta numa recusa por parte do espectador, que se sente constrangido ou intimidado em se expor publicamente.

Na visão de Elisa Santana, é justamente a sobreposição de funções vivenciadas pelo público ao entrar em contato com o bar que garante sua disposição a participar do espetáculo.

O bar dá esse tempo às pessoas, um tempo para a ficha cair. A pessoa senta, toma uma coisa, encontra um amigo, ri, depois volta para a peça. Aí, às vezes, tem um grande *insight* e inclusive é onde ela começa a se liberar para depois falar. [...] Porque o bar é justamente isso, o lugar do prazer, da descontração, onde você pode relaxar e falar. E, muitas vezes, as pessoas ficam tensas ao assistir a um teatro, como se houvesse um “papel” de espectador pré-definido a ser seguido (SANTANA, 2011).

Como explica a atriz, é justamente a borradura entre universos – do teatro e do bar – que contribui para deixar o público à vontade. Outro aspecto relacionado às instâncias do real e do ficcional no bar do espetáculo é o fato dele ser comandado por uma moradora do Serrano, a cozinheira Rose Macedo. Como explica Cida Falabella (2011), embora a participação de Rose na montagem tenha ocorrido de forma espontânea, sem planejamento ou intenções pré-estabelecidas, ela acabou adquirindo a função de elo entre a ZAP e a comunidade do Serrano durante as apresentações. “Acho que ela traz uma alteridade para o espetáculo, por ser uma pessoa daqui, da comunidade e de já conhecer a ZAP há muito tempo” (FALABELLA, 2011).



Figura 17 – Cena da cozinheira Rose Macedo cantando no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*
 Fonte: Foto de Guto Muniz, acervo do grupo ZAP 18

Além disso, tanto a presença de Rose quanto a de um bar no espetáculo contribuem para atrair os moradores da comunidade nas apresentações, uma vez que o ambiente do teatro se torna mais familiar pela existência desses dois elementos. Segundo Rose, muitos moradores já chegaram a ir ao espetáculo em busca não exatamente de uma peça de teatro, mas dos atrativos de um bar. “Muitos que já viram a peça voltam a assistir e falam assim: ‘eu vim pra comer o tropeiro da Rose’”, conta Macedo (2011).

Para a cozinheira, embora no decorrer das temporadas algumas técnicas de atuação fossem descobertas e repetidas, numa lógica que se aproxima da representação, não existe a ideia de personagem na figura que comanda o bar da encenação. “Percebi, ao longo das temporadas, que estou desempenhando meu próprio papel no espetáculo” (MACEDO, 2011). Todos esses elementos contribuem para estreitar as relações entre teatro e realidade na montagem da ZAP.

3.5 – O real e o ficcional em *Esta Noite Mãe Coragem*

3.5.1 - *A ficção interrompida: elos entre o real e o distanciamento*

A partir do mapeamento das estratégias de linguagem adotadas pela ZAP 18 em *Esta Noite Mãe Coragem*, tendo como referência o norte simbólico e dramatúrgico da derrubada do muro, é possível estabelecer algumas conexões com a teoria sobre as teatralidades do real levantada nos capítulos 1 e 2 desta dissertação.

Como foi dito anteriormente, é preciso pontuar a existência de uma nítida diferença entre o marco teórico convocado para essa análise e a referência conceitual que norteia os trabalhos teatrais da ZAP 18, centrada na proposta de atualizar o teatro épico de Brecht. Sendo assim, parece interessante identificar, a priori, pontos de contato entre as motivações brechtianas que culminaram no desenvolvimento de seu teatro épico e algumas das motivações levantadas no estudo sobre as teatralidades do real.

Em um patamar mais abrangente, é possível dizer que o desejo de romper com a ilusão cênica torna-se um ponto inicial de contato entre as duas vertentes. Embora esse pensamento reverberasse também na prática de diversos encenadores teatrais do século XX, foi Brecht quem desenvolveu um conjunto mais completo de técnicas que estivesse a serviço dessa ruptura.

Através do seu teatro, o autor buscou subverter a relação de identificação característica da representação ilusionista para imprimir uma linguagem que pudesse suscitar uma postura mais analítica e crítica do espectador perante o mundo. No intuito de estabelecer essa ruptura, o dramaturgo alemão explorou o chamado *efeito de distanciamento*. Para atingi-lo, os atores deveriam adotar uma postura de estranhamento sobre a própria ficção encenada, mostrar ao público que, de fato, representavam, deixando evidente a separação entre ator e personagem (BRECHT, 1978).

Em última instância, interessava a Brecht, ao adotar uma fruição distanciada da ficção, que o público mirasse a própria realidade circunscrita ao seu redor com olhos de

estranhamento, para conseguir identificar o caráter histórico e transitório da sociedade, portanto, passível de modificação. Através desse mecanismo, Brecht se torna um dos primeiros encenadores modernos a trabalhar numa lógica de ruptura com a ficção.

Para Lehmann, dois aspectos teriam sido herdados do teatro épico de Brecht pelo teatro pós-dramático: a “consciência do processo de representação” e a existência de “uma arte de assistir” (2007, p. 51). Nas entrelinhas de ambos, aparece o desejo de se estabelecer uma nova relação com o público. O autor pontua aproximações e diferenças no que se refere aos índices da quebra de ilusão proposta pelo teatro épico e pelo teatro contemporâneo.

Ao mencionar a introdução de uma fratura entre o representado e o processo de representação nas formas teatrais anti-ilusionistas e épicas, Lehmann afirma ser esta uma estratégia para trazer uma “medida de real” a mais para o teatro e construir uma consciência maior do processo de representação, antes ocultada pela perspectiva ilusionista.

No entanto, o autor devolve o próprio argumento da “falta de realidade” ao teatro épico, sob a justificativa de que, nessa forma teatral, a dinâmica entre palco e público permanecia inalterada. “Ainda que o público seja provocado, sacudido, mobilizado socialmente, politizado, encontra-se ‘diante’ do palco” (LEHMANN, 2007, p. 226). Ou seja, a plateia ainda mantinha sua função de espectador e não de participante.

Segundo Lehmann, é com a performance que a experiência do público se transforma em elemento central de um evento cênico, o que estaria relacionado a essa “medida de real” mais intensa presente no teatro pós-dramático e na performance.

Se o que apresenta valor não é a obra “objetivamente” apreciável, mas um procedimento com o público, tal valor depende de uma experiência dos próprios participantes, portanto de um dado altamente efêmero e subjetivo em comparação com a obra fixada de modo duradouro (LEHMANN, 2007, p.227).

Assim, o autor enxerga nas estratégias da performance uma radicalização dos preceitos brechtianos no que se refere ao desejo de romper com a ilusão teatral. E nessa radicalização, o que estaria em jogo é o estabelecimento de um novo lugar para o público, na condição agora de “parceiro participante e não mais de mera testemunha exterior” (LEHMANN, 2007, p.227).

No contexto dessas rupturas, uma importante distinção é pontuada por Féral (2011) em relação às performances executadas nos anos 1960 e as formas de teatro das últimas décadas que exploram a presença do real em cena. Segundo a autora, no contexto da performance sessentista, o que estava em jogo era a restituição da presença, no intuito de “lutar contra o caráter de representação” que historicamente caracteriza o teatro. Já no teatro das últimas décadas, o real estaria posto em cena principalmente como uma maneira de provocar o espectador, ao quebrar o contrato de ficção postulado entre ator e público num evento teatral.

O fato de colocar hoje o real em cena surge para provocar o espectador, suscitá-lo a ver o espetáculo de outro jeito, a reagir de outra forma. Para resumir, diria que se a performance dos anos 1960 estava centrada no *performer*, o teatro hoje está voltado para o espectador. Em descobrir como acordar um espectador que está dormindo a toda hora. Não é apenas o intuito de fazê-lo reagir só pelo prazer, mas fazê-lo reagir de forma inteligente, não só pela provocação (FÉRAL, 2011, p. 182).

Ao comparar as colocações de Lehmann (2007) e Féral (2011) acerca da performance e do teatro atual no que tange ao seu caráter de ruptura com a ficção (ou com a ideia de representação), é possível perceber que os diferentes níveis dessas rupturas se relacionam aos próprios objetivos suscitados por cada uma das correntes teatrais citadas. Nesse sentido, a colocação de Féral sobre o que leva o teatro de hoje a romper o contrato de ficção e inserir elementos reais em cena aponta para uma aproximação maior do distanciamento brechtiano. Em ambos os casos, o que está em jogo é a provocação crítica destinada ao espectador.

Porém, enquanto, no distanciamento, a ruptura com o contrato de ficção ocorre via o mecanismo do estranhamento (seja na atuação, na dramaturgia ou em outras esferas representativas), nas teatralidades contemporâneas é a própria anexação do real em cena que promove essa quebra com a ficção. Novamente, trata-se de uma radicalização da fratura estabelecida no processo de representação.

Ao transpor essa noção para *Esta Noite Mãe Coragem*, é possível perceber que a encenação recorre a elementos de ruptura com a ficção que ora se aproximam de Brecht, ora se aproximam das teatralidades contemporâneas. Tal constatação dialoga,

inclusive, com o entendimento da diretora Cida Falabella sobre o que define a linguagem do espetáculo.

No meu ponto de vista, que nem é exatamente o da ZAP, se tivesse que eleger duas maneiras para tratar a realidade como possibilidade ficcional, esses seriam dois caminhos que me agradariam: o teatro épico, porque ele constrói e desconstrói a sociedade para mostrar o seu funcionamento, do ponto de vista da luta de classes, da questão do capitalismo etc. [...] e a performance, que estaria ligada à questão da micropolítica. Porque, nesse caso, você tem um pequeno discurso ou pequena intervenção individual ou em grupo sobre questões que te afligem e vai usar seu corpo como veículo. [...] E, talvez, do cruzamento dessas duas nasça uma terceira coisa e é isso que aparece no *Esta Noite Mãe Coragem* (FALABELLA, 2011)

No decorrer da encenação, é possível encontrar exemplos desse cruzamento. Durante o primeiro ato, vários recursos sinalizam para uma aproximação mais tradicional do teatro épico brechtiano. É o caso das canções que interrompem as cenas, das imagens e textos projetados no telão e das faixas carregadas pelos atores com questionamentos direcionados ao público. Alguns breves comentários dos atores a respeito de seus personagens também apontam para o efeito de distanciamento explorado ao modo como propunha Brecht.

Esse recurso aparece, por exemplo, numa passagem em que as duas companheiras do personagem que representa o chefe do tráfico na trama se distanciam das figuras que interpretam para comentar, diretamente ao público, sobre os motivos que levam jovens garotas a querer namorar um traficante. Em outra cena, outro traficante do enredo, após avisar a Ana Filinto que seu filho corre risco caso não ela não quite a dívida travada com o tráfico, se distancia do personagem para relatar ao público a frase central da peça: “quem da guerra quiser se aproveitar, alguma coisa em troca tem que dar”.



Figura 18 – Detalhe da encenação de *Esta Noite Mãe Coragem*
 Fonte: Arquivo do grupo ZAP 18

Já em outras passagens, especialmente aquelas presentes no segundo ato da montagem, as cenas apontam para uma ruptura mais radical com a ficção, como é o caso do momento dos relatos. Nessa cena, os atores têm a oportunidade de prestar um relato ao público de cunho altamente pessoal. Ali, ocorre uma nítida transição do personagem para a *persona* de cada ator e a representação se torna autorreferencial. Muitas vezes, o depoimento inclusive possui um traço biográfico, pois fala de situações ocorridas com familiares e amigos dos integrantes do elenco.

No entanto, o ápice da ruptura com a ficção no espetáculo ocorre quando o público é convocado a dar o seu depoimento sobre a temática da violência. Embora seja inegável que o próprio ato de falar no contexto de uma apresentação – com luzes, plateia e microfone⁸⁰ – já signifique adotar um grau a mais de *representação*, no sentido de agir de forma diferente do cotidiano, o relato dado pelo público no espetáculo raramente surge de uma elaboração prévia. Normalmente, é construído de improviso,

⁸⁰ No espetáculo, o público pode optar por falar ao microfone ou não.

naquele momento, o que o distancia ainda mais de qualquer tipo de elaboração ficcional.

Ao retomar a fala da diretora Cida Falabella a respeito da linguagem de *Esta Noite Mãe Coragem*, pode-se inferir que é exatamente desse cruzamento entre sua abordagem do teatro épico e da performance que surge, na montagem, uma forma peculiar de exploração das teatralidades do real. Forma essa que estabelece não só um processo particular de tratamento da realidade como, também, de apropriação da teoria brechtiana.

Nessa apropriação, embora haja o desejo de desenvolver uma postura crítica e dialética diante da realidade, essa postura já não acompanha mais a existência de uma resposta prévia ou de uma síntese, como havia no teatro épico brechtiano, influenciado pela teoria marxista e pelos ideais socialistas de seu período.

Como afirma Falabella (2011), no caso da ZAP, a proposta de se elaborar uma resposta pré-concebida acerca de determinadas questões sociais cedeu lugar para o desejo de formular e partilhar perguntas com o público. “Acho que o espetáculo é como uma grande pergunta que estamos respondendo há cinco anos. (...) O teatro que a gente faz está mais para formular perguntas do que para dar respostas” (FALABELLA, 2011). Segundo a diretora, a própria opção de deixar a palavra final com o público seria uma estratégia para garantir ao espectador sua construção particular de sentido.

Aqui, não trabalhamos dentro de uma estrutura tão ortodoxa. Exemplo disso é que o pessoal mais engajado acha até que abrimos demais o discurso no final. Mas consideramos importante que as pessoas elaborem essa resposta a partir do ponto de vista delas. Acho que está bem claro de qual lado nos colocamos. A gente faz uma análise crítica da situação, em hora nenhuma queremos ser ingênuos, isso é uma ideia geral. Mas, individualmente, cada um é afetado de formas diferentes pela violência [...] (FALABELLA, 2011).

3.5.2 – O dispositivo relacional como estética da alteridade

A apropriação não-ortodoxa dos preceitos brechtianos destacada pela diretora da ZAP 18 joga luz, ainda, para a noção de *utopias da proximidade* apontada por Cornago (2008) ao discutir a dimensão ideológica do teatro contemporâneo. Como explica o

autor, no âmago das aspirações políticas da cena atual, estaria presente o vislumbre de uma “postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu” (p. 25).

Esse desejo ético de promover uma aproximação entre diferentes contextos sociais e pontos de vista em *Esta Noite Mãe Coragem* – dentro da lógica conceitual de derrubada do muro e da lógica dramatúrgica de confronto entre apreensões da realidade – tangencia a dimensão relacional que perpassa a presença do real na cena contemporânea. A ideia de *encontro*, aqui conectado à noção de alteridade, é um dos motes que atravessa várias instâncias do espetáculo, uma vez que dialoga diretamente com as estratégias de “derrubada do muro”.

O dispositivo relacional pode ser identificado na configuração do elenco, que agrega pessoas de diferentes origens; nas relações travadas com a comunidade, presente em diversas camadas espetáculo e na decisão de se apresentar no bairro Serrano. Além disso, a própria existência de uma cena final construída coletivamente entre atores e público a cada noite contribui para potencializar ainda mais esse dispositivo no espetáculo. Todas essas instâncias, em maior ou menor grau, são práticas que favorecem o entendimento sobre a estética relacional descrita por Bourriaud (2009).

Outro elemento que alimenta a dimensão relacional do espetáculo é a presença do “teatro-bar”. Como foi apontado anteriormente, a borradura entre os universos do teatro e do bar favorece a desconstrução de uma postura engessada do espectador, o que facilita sua participação no espetáculo. Assim, ele estabelece com os atores o confronto entre diferentes visões/apreensões de realidade.

O mecanismo do teatro-bar aponta para uma oscilação do público entre duas instâncias perceptivas no espetáculo – a ordem da representação e a ordem da presença (Fischer-Lichte in Borowski et Sugiera, 2007). Quando utiliza o bar como um estabelecimento comercial – ao comprar uma cerveja, comer um feijão tropeiro e sentar numa de suas mesas junto a outras pessoas – ele adentra a ordem da presença. Quando percebe o bar como espaço ficcional do enredo, está na ordem da representação. A sobreposição das ordens, rumo ao estado fronteiro batizado por

Fischer-Lichte como “in-between-ness”, pode ser um elemento que favoreça a participação do público na medida em que ele já não se encontra mais nem só no lugar do espectador tradicional, nem somente no de um mero frequentador de bar. O trânsito pelos dois polos é elemento que pode favorecer o despojamento necessário para o espectador prestar seu depoimento.

As oscilações entre as esferas perceptivas da presença e da representação por parte do público no espetáculo sugerem, ainda, uma proximidade com outro princípio da estética relacional: a valorização do caráter “diológico” da arte em detrimento à sua esfera puramente “artística”. Como afirma Bourriaud (2009), trata-se de uma estética que “toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p.19).

A ênfase no caráter “diológico” e nas “interações humanas” é ressaltada pela opção do grupo por prorrogar o funcionamento do Bar da Rose para além das apresentações. Ao convidar músicos da região para tocar no local e convocar o público a estender as discussões suscitadas pela peça no bar, o espetáculo favorece a transição do campo artístico para o diológico. Tal transição já começa a ser instaurada na cena final da montagem, durante os relatos dos atores e dos espectadores. E, embora apenas uma parte do público aceite o convite de permanecer no espaço após os aplausos finais, existe uma linha de continuidade no propósito de manter o bar em funcionamento que também se conecta à noção de derrubada do muro.

Ao analisar o conjunto de dispositivos de encontro explorados pela ZAP no espetáculo, é possível perceber que a abordagem do grupo ajuda a construir um sentido peculiar à noção de estética relacional. Trata-se de uma abordagem que mira o tratamento social da temática da violência, porém, através do encontro entre pessoas heterogêneas, entre universos distintos, promovendo, através da arte, cruzamentos de pontos de vista cada vez mais raros no cotidiano daqueles espectadores.

Através desse mecanismo, o grupo desenha a possibilidade de uma dimensão política ao teatro contemporâneo ligada, em última instância, a uma ética – e uma estética – da alteridade. Trata-se de uma estratégia que explora o real em cena para imprimir seu gesto político no contexto que Fernandes (2009) define como “a

investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país” (p. 37).

3.5.3 – A anexação do real em cena na abordagem da violência

Por outro lado, a estratégia de criar um espaço no espetáculo para que, a cada noite, ocorra um novo depoimento por parte do público – e, de tempos em tempos, por parte dos atores – sugere um diálogo com outra motivação observada na exploração do real em cena, ligada à crise das representações descrita no primeiro capítulo.

Como aponta Sánchez (2007), o questionamento sobre a eficácia da representação na arte estaria relacionado à própria dificuldade em dar forma a um mundo que beira o irrepresentável, devido às suas múltiplas contradições e incoerências. “Devendo renunciar a uma realidade inapreensível e caótica, o teatro tentaria renovar-se mediante a introdução do real, renunciando a construir a realidade” (SÁNCHEZ, 2009, p. 140).

A ideia de uma realidade “inapreensível e caótica”, cuja complexidade parece desautorizar as tentativas mais elaboradas de representação simbólica, alcança um nível ainda maior quando o tema a ser tratado artisticamente diz respeito ao contexto de violência urbana no Brasil. Seja pelos jogos de poder enviesados entre criminosos e autoridades, seja pela teia imbricada de relações que caracteriza o comércio de drogas ou pela crescente banalização da vida circunscrita nesse universo, o fato é que muitas tentativas de interpretação e simbolização desse contexto resultam em abordagens limitadas.

Diante dessa “impotência para conectar teatro e realidade” (SÁNCHEZ, 2007, p. 140), alguns artistas optam por escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar sua anexação, ou melhor, ensaiar sua *presentação* (FERNANDES, 2009, p.42). Tais recursos podem ser vistos em criações de grupos distintos da América Latina, como o Teatro da Vertigem, no Brasil ou o Yuyachkani, no Peru, como foi visto nos capítulos anteriores.

Já no trabalho da ZAP 18, até mesmo pelo fato de a temática da montagem estar diretamente relacionada à localização geográfica da sede do grupo, a existência de um campo de tensão entre teatro e realidade é um aspecto que perpassa todas as temporadas e, de tempos em tempos, deságua no próprio espetáculo, principalmente através dos depoimentos dos atores.

Segundo relato dos criadores, por diversas vezes, situações ocorridas no campo exterior à esfera cênica contribuíram para ressignificar a ficção encenada e suscitar novos sentidos às questões tratadas na montagem. Isso era possível justamente pela existência de um espaço, na estrutura da peça, para que o real pudesse ser anexado à ficção. Tais anexações favoreceram o surgimento de novas camadas dramatúrgicas no decorrer das temporadas, numa lógica de redimensionamento constante entre as instâncias do simbólico e do real no tratamento temático da violência.

Um exemplo emblemático desse campo de tensão entre teatro e realidade ocorreu logo nas primeiras temporadas da montagem, em 2007. Na época, uma carta⁸¹ endereçada ao grupo foi entregue na sede da ZAP. Tratava-se do depoimento de Raquel, uma espectadora que assistiu ao espetáculo e identificou na própria avó uma Mãe Coragem dos tempos atuais. Na carta, ela descreve o envolvimento de sua família com o tráfico, a reação da avó diante da perda de parentes e o medo de Raquel quanto à possibilidade de seus próprios filhos tornarem-se bandidos, como mostra um trecho:

Um dia, a avó deles, mãe do meu ex-marido veio nos visitar. Começaram a soltar um montão de foguetes e minha sogra ficou assustada. Meu filho chegou perto dela e disse: “Vovó não é tiro, não! É foguete. Tiro tem barulho diferente”. Ele tem 4 anos e na época tinha 3 anos. Eu adoraria que existisse um manual com o título “Como criar filhos sem que eles virem bandidos” (RAQUEL, 2010, p. 07)⁸².

Já em outra passagem, a espectadora identifica na relação da avó com o tráfico a contradição central existente na peça de Brecht sobre o preço a se pagar por quem lucra com a guerra. Ela afirma que os filhos honestos jamais conseguiram dar à avó as

⁸¹ O conteúdo da carta na íntegra está anexado a esta dissertação no anexo 1.

⁸² A carta de Raquel foi escaneada nas páginas iniciais do Caderno da ZAP 18 sobre *Esta Noite Mãe Coragem*. Na publicação, não aparece o sobrenome de Raquel.

mesmas condições de vida proporcionadas pelo tráfico. “Casa reformada, casa sendo mobiliada, mesa com fartura – o tráfico paga tudo” (RAQUEL, 2010, p. 07).

A carta evidencia, ainda, contornos de uma violência brutal que perpassa o universo do tráfico e dificilmente consegue ser recuperada por meio da representação, dada à sua dimensão traumática. Outro aspecto presente no relato de Raquel é a existência de paradoxos responsáveis por tornar ainda mais complexa aquela dada realidade.

[...] Ranys foi assassinado brutalmente: teve o rosto todo apunhalado, orelha cortada, foi queimado com cigarro e teve seus órgãos sexuais cortados e só depois atiraram na nuca, o que vazou seu olho. Quando minha vó soube, precisavam ver sua face dura, não derramou nenhuma lágrima, parecia uma rocha de tão forte. Mas todos nós soubemos que ela morria por dentro, porque ele era seu filho mais carinhoso, amigo e a todo momento a beijava e falava “eu te amo mãe” (RAQUEL, 2010, p. 07).

Embora a existência de crimes violentos ligados ao tráfico seja uma informação amplamente divulgada na sociedade brasileira – seja por meio de noticiários, documentários ou mesmo através de narrativas literárias que abordam esse universo – o ato de expor os detalhes desse crime através de um depoimento real e emocionalmente envolvido com aquele contexto parece garantir um caráter de legitimidade e impacto a mais para a representação, ligado ainda à noção de testemunho desenvolvida por Saison (1998) e Diéguez (2010).

Tal afirmativa é ainda partilhada por Cornago (2009), ao discutir o ato confessional como estratégia cênica na arte da atualidade.

O que importa não é a palavra da testemunha, mas sim a presença desse corpo que esteve ali e agora está aqui, uma ‘ponte’ entre o que foi e o que é, o mito de uma recuperação ‘real’ do passado em tempo presente, a garantia física de uma verdade (CORNAGO, 2009, p. 102).

O relato de Raquel foi incorporado ao espetáculo durante algumas temporadas através do depoimento da atriz Elisa Santana. Embora a espectadora não aparecesse de corpo presente em cena, sua escrita estava atravessada pela fisicalidade da experiência, o que garantia o impacto discutido por Cornago (2009) a respeito da narrativa confessional.

Lida em cena, a carta tinha a função de se sobrepor às diversas vozes já presentes na montagem, o que contribuía para dar à questão da violência um novo redimensionamento quanto à sua complexidade, principalmente no que se refere aos paradoxos presentes no contexto do tráfico de drogas. Um redimensionamento que dialoga ainda com os intuitos almejados pela dramaturgia da peça, no que se refere à estratégia de confrontar pontos de vista.

Outro episódio que também suscitou novas equações entre o campo do real e do simbólico no espetáculo ocorreu no primeiro semestre de 2011. Pela quinta vez, a sede da ZAP 18 foi assaltada. O autor do assalto era um dependente químico que desejava trocar os produtos roubados por droga. A peculiaridade do ocorrido diz respeito justamente à relação irônica que ele suscita entre os polos do teatro e da realidade.

Por um lado, a ficção sugere que os muros sejam, na medida do possível, rompidos, o que aparece, de modo implícito, em uma das canções do espetáculo, responsável por refletir criticamente sobre a existência de vários aparatos de segregação social nas comunidades urbanas atuais. “Cerca elétrica, caco de vidro, arame farpado... / Uns não entram, outros não saem / Quem, afinal, está cercado? / Foguetes, pipas, barreiras, olheiros... / Uns não entram, outros não saem”.

Por outro lado, a realidade obriga o grupo a estabelecer uma lógica inversa em sua sede física, sob o risco de ser novamente assaltado. Colocar grades nas janelas e vigias noturnos foram opções encontradas pelos integrantes para tentar conter os assaltos. Ao perceber as contradições suscitadas pelo episódio, alguns atores optaram por anexá-lo à cena por meio de novos relatos, que tentavam elaborar a complexidade da questão.

Os dois exemplos citados jogam luz a uma forma de exploração do real que tem como premissa o fator *atualização*. Para dar conta da realidade “caótica e inapreensível” que permeia o contexto da violência, a estratégia adotada pela ZAP 18 mira a existência de territórios flutuantes na peça, que seguem a lógica da não-repetição (caso dos depoimentos do público), ou de uma repetição provisória (depoimentos dos atores).

Tal recurso favorece uma constante atualização da temática no espetáculo, o que dialoga, inclusive, com a valorização da efemeridade do acontecimento teatral e da

dimensão “convocatória” inerente à atividade cênica. Para Saison (1998), o ato em si de convocar o público a confrontar sua presença com a dos atores no teatro já teria, nele mesmo, uma “dimensão fundamentalmente cívica e política”, ressaltada no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem* pelo depoimento partilhado entre atores e público na cena final.

Pela recondução “do gesto inteiro da convocação”, [...] o teatro se faz emblema da conexão essencial da arte e do político; o peso da convocação teatral torna a temática da obra ou da proposição cênica como secundários, em relação a essa dimensão ontologicamente política, na qual a política é o modo do teatro (SAISON, 1998, p. 08)⁸³.

3.6 – A potencialidade crítica da ficção interrompida

[...] a questão fundamental consiste em encontrar os meios artísticos através dos quais nós, os autores teatrais, possamos conseguir que o nosso público seja ativo no terreno social, que possamos proporcionar-lhe um impulso. Temos a obrigação de experimentar todos os meios, novos ou velhos, que nos possam conduzir a esse objetivo (BRECHT in HILDEBRANDO, 2011, p. 13).

Presente em um artigo que discute a dramaturgia de *Esta Noite Mãe Coragem*, a frase de Brecht destacada acima sintetiza bem a maneira como a ZAP 18 usualmente se apropria da teoria do autor alemão. A ideia de experimentar diferentes meios, “novos ou velhos”, que ativem o público no terreno social, pode ser traduzida pela própria linguagem adotada no espetáculo que, como foi visto anteriormente, ora se aproxima do épico, ora do performativo e, por isso, possibilita uma releitura particular das questões acerca da presença do real no teatro contemporâneo.

É interessante notar que a pesquisa da ZAP sobre as relações entre teatro e realidade desaguou na existência de diversos polos semânticos na encenação do

⁸³ Nossa tradução para “Par la reconduction ‘du geste entier de la convocation’, (...) le théâtre se fait l’emblème de l’ajointement essentiel de l’art et du politique; le poids de cette ‘convocation théâtrale’ fait alors immédiatement apparaître la thématique de l’oeuvre ou de la proposition scénique comme secondaire, par rapport à cette dimension ontologiquement politique, dans laquelle la politique est le mode du théâtre”.

espetáculo, cuja tensão busca contribuir justamente para gerar o “impulso” no espectador almejado por Brecht. É o caso, por exemplo, das tensões entre o artístico e o dialógico na montagem, que se aproximam da estética relacional; entre o real e o simbólico, no tratamento da violência; e entre as ordens da presença e da representação que atuam sobre o espectador, seja por meio do teatro-bar, seja pelo convite à participação. Todos esses elementos podem ser pensados como contrapontos à chamada crise das representações que se instaurou na esfera artística ao longo do século XX.

Como este estudo não adentra o campo da recepção propriamente dita, é impossível medir até que ponto esses campos de tensão seriam capazes de ativar criticamente o público. Mas a própria adesão dos espectadores à cena final da peça, através da sua participação com depoimentos – uma constante em todas as temporadas da montagem – já indica a eficácia de um impulso suscitado pelo espetáculo quanto ao seu potencial de reflexão sobre o público.

Sendo assim, a ativação crítica da plateia por meio de sucessivas rupturas com a ficção, ainda que não tenha sido um intuito prévio do grupo, se mostra como elemento potente do espetáculo. Tal fator sugere, ainda, uma linha de continuidade entre o teatro brechtiano e as teatralidades do real. Como afirma Costa (2009), é nos entrelaçamentos entre o real e o ficcional que se encontra uma importante dimensão política do teatro contemporâneo.

[...] 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)

No caso específico de *Esta Noite Mãe Coragem*, esse enquadramento acompanha, ainda, a valorização da noção de alteridade, uma vez que o eixo conceitual da peça diz respeito à derrubada metafórica de muros entre distintas realidades sociais. Ao distanciar-se da ficção, o espetáculo cria dispositivos relacionais que convergem para a premissa do encontro, numa estética da alteridade que também aponta para a dimensão política da montagem.

Diante de todas essas constatações, é possível dizer que, embora a estratégia de oscilar entre as esferas do real e do ficcional não fosse uma premissa do grupo ao criar o espetáculo, ela se mostra como um dos elementos mais potentes da montagem, inclusive no que se refere à atualização das premissas brechtianas. Com isso, abre-se um caminho frutífero de investigação sobre as possibilidades de se realizar um teatro político na atualidade, sem deixar de lado o legado teórico do século XX, mas em diálogo com as questões mais latentes do teatro contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É impossível elaborar um pensamento sintetizador sobre este estudo sem conectar, inicialmente, as pontas que o constituem. De um lado, a pergunta estruturante da pesquisa sobre as apropriações contemporâneas do distanciamento brechtiano – ou as investigações sobre como despertar criticamente o público no teatro atual; de outro, o aprofundamento sobre as chamadas teatralidades do real.

No decorrer de dois anos do mestrado, muitas foram as tentativas de aproximar esses dois polos. Pensar as teatralidades do real como forma contemporânea de elaborar o clássico efeito de distanciamento se mostrou uma investigação coerente, porém, limitadora. A percepção de que ambas as práticas seriam campos representacionais autônomos e particulares provocou um deslizamento da pesquisa rumo ao recorte particular sobre motivações e efeitos provocados pela irrupção do real em cena, aqui entendido como elemento que transcende o universo ficcional numa criação artística.

No entanto, é facilmente perceptível, no trajeto deste estudo, a contaminação que a leitura sobre as teatralidades do real sofreu em função da pergunta inicial levantada no projeto. Buscou-se, assim, não só compreender a presença do real na cena contemporânea, mas ter como recorte, em especial no capítulo 3, as possibilidades de explorá-la tendo em vista uma representação crítica da sociedade, em diálogo com o público.

Num redimensionamento da questão, é interessante pensar na importância que a figura do espectador possui não só para esta pesquisa, como também para a arte contemporânea de modo geral. Embora em momento algum o trabalho percorra o campo teórico dos estudos de recepção, uma constante desta investigação foi a tentativa de compreender os possíveis significados das teatralidades do real em diálogo com os efeitos almejados sobre o público.

Falar de um espectador contemporâneo bombardeado pelo excesso de informação é como discorrer sobre uma de suas mais triviais condições. Pensar nas camadas de mediação crescentes do sujeito com o mundo que decorrem desse

excesso é tema antecipado por Debord (1997) já no final dos anos 1960, quando anteviu, de forma visionária, a espetacularização vertiginosa da sociedade rumo ao que ele chama de “afirmação da vida humana (...) como simples aparência” (p. 16). No entanto, pensar o lugar da arte – e sua histórica função representacional – diante de tal reconfiguração nas noções de representação presentes na esfera social, constitui em um interessante desafio não só para o teatro, mas para toda a cena artística contemporânea.

Como foi dito no capítulo 1, o lugar da recepção no atual contexto estético encontra-se numa encruzilhada paradoxal. Se, por um lado, para navegar na contramão do anestesiamento do público, a arte busca colocá-lo no patamar de “parceiro participante” (LEHMANN, 2007, p. 227), de agente coconstrutor de sentido da obra, por outro, essa mesma arte lida com um público que, como diria Féral (2011), “está dormindo a toda hora”. Ou, na visão de Didi-Huberman (in VALDÉS, 2008), se encontra numa época “de imaginação desgarrada”.

Como foi dito antes, chega a ser irônico que a obra de arte contemporânea exija tanto do receptor num contexto em que sua percepção torna-se cada vez mais anestesiada. Nesse sentido, um aspecto interessante sobre as teatralidades do real é o fato de ela elaborar, simultaneamente, tanto questões relativas à abordagem crítica do teatro contemporâneo como também problematizar a própria esfera da representação, ao optar pela anexação do real em cena. Nesse sentido, é interessante a colocação de Saison (1998), quando diz que os teatros do real podem ser vistos como “um convite a reconsiderar ao mesmo tempo no mundo contemporâneo, os lugares do político e os problemas do realismo, através do exame das questões da representação” (p. 09)⁸⁴.

De acordo com a abordagem do capítulo 1, no que se refere ao campo da representação, as teatralidades do real são vistas por alguns autores como um recurso potente para elaborar um contraponto à espetacularização da sociedade. A partir de uma lógica inversa, caberia à arte importar o real para a cena no intuito de despi-lo das camadas de representação e fomentar no público uma relação mais direta e genuína com o mundo, ainda que limitada ao tempo de uma obra artística.

⁸⁴ Nossa tradução para “C’est une invite à reconsidérer em même temps, dans le monde contemporain, les lieux du politique e les problèmes du réalisme, à travers um examen des enjeux de la représentation”.

Por outro lado, a presença do real na cena contemporânea aponta também para outra questão ligada à crise das representações: a incapacidade de simbolizar certas realidades inapreensíveis, caóticas ou por demais traumáticas. Diante dessa limitação, o teatro passa a investir na anexação do real, que surge em cena como presença intrusa, como sintoma de uma realidade já irrecuperável pelo viés simbólico.

Como foi visto no capítulo 3, a anexação do real em cena na tentativa de lidar com uma realidade por demais complexa pode servir também para alimentar o campo de tensão entre teatro e realidade dentro de um espetáculo. Nesse caso, a presença do real favorece a atualização das questões temáticas de uma montagem, ao expor situações ligadas aos acontecimentos do presente, como ocorre na peça *Esta Noite Mãe Coragem*, da ZAP 18. Em última instância, trata-se de uma atualização que busca valorizar no teatro um dos elementos que o singularizam em relação às outras artes: sua efemeridade, pela necessidade de ser feito a cada apresentação.

Ao tangenciar o irrepresentável e recusar parcialmente o simbólico numa encenação, os teatros do real inauguram um circuito cada vez mais aberto de relações com o mundo, o que sinaliza também uma aproximação com a chamada estética relacional, desenvolvida por Bourriaud (2009). Tendo como premissa a ideia de que “a arte contemporânea (...) desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (p. 23), o autor questiona o campo autônomo da estética na arte atual para propor uma valorização cada vez maior do caráter dialógico da arte.

Enquanto na estética relacional o foco da arte recai sobre o seu caráter dialógico, no campo específico das teatralidades do real, muitas vezes o que parece estar em jogo é outro fator: a existência de um território híbrido, ambíguo, que busca situar-se entre polos opostos da realidade e da ficção. Aqui, não só as transições entre o artístico e dialógico são estabelecidas, mas também entre o simbólico e o real, entre as ordens da presença e da representação, entre o evento e a dramaturgia, entre a teatralidade e a performatividade.

Como afirma Fischter-Lichte (in Borowski et Sugiera 2007), ao proporcionar um fluxo contínuo do espectador entre esses polos, o espetáculo acaba por suscitar no público um outro patamar de consciência sobre a ficção e a realidade abordadas

naquela encenação. Este é um ponto importante sobre as teatralidades do real, uma vez que sua eficácia crítica parece estar diretamente relacionada à maneira como a obra artística lida com esses lugares, à forma como insere o espectador nesse jogo de tensão entre o real e o ficcional.

Outro aspecto interessante da relação descrita acima é o fato de que ela não somente lida com a percepção intelectual do espectador, mas também atua sobre o campo dos seus sentidos, experimentados no próprio corpo. Segundo Féral (2011), o processo de romper o contrato de ficção postulado com o espectador para inserir elementos reais em cena é responsável por criar um impacto sensorial no público.

Ao falar especificamente da presença de eventos violentos no interior de uma obra artística, Féral (2011) chama atenção para a qualidade desse impacto suscitado pela presença do real, o que pode ser visto como importante chave para se entender seu potencial crítico sobre o público. Segundo a autora, a força da anexação da violência real em cena estaria relacionada ao modo individual como ela atua sobre o corpo do receptor.

[...] a violência real traz uma sensação diferente porque a sentimos no próprio corpo. Talvez seja a manifestação do nosso individualismo engrandecido. Porque ela nos faz reagir por intermédio do nosso corpo e não do nosso intelecto. E o corpo é o que a gente tem de mais individual, de mais pessoal. A violência simbólica cria uma ligação coletiva, mas a violência real manifestada na cena entra na gente. Ela não se divide, nós a recebemos individualmente. Pode ser uma possível interpretação, não sei (FÉRAL, 2011, p. 181).

De fato, ao se pensar no contexto anestesiante que caracteriza a produção de imagens da atualidade, é bastante coerente pensar na necessidade de uma representação que busque estabelecer uma reação no público ligada à sua experiência concreta e irredutível, sentida no próprio corpo. Sendo assim, é como se a reflexão crítica e elaboração intelectual de um determinado tema na contemporaneidade dependesse, em última instância, de uma relação que perpassasse o campo cognitivo dos sentidos.

No entanto, justamente por causar um impacto sensorial sobre o espectador, existe também um perigo latente em se explorar o real na arte, como aponta Féral (2011). Este perigo diz respeito aos contextos em que esse tipo de representação é

elaborado. Muitas vezes, a anexação do real pode servir apenas para provocar os sentidos do espectador, estabelecer o choque pelo choque ao romper com o contrato ficcional previamente estabelecido.

Nesse caso, o real não só perde sua capacidade de exercer uma reflexão crítica sobre o espectador, como também se aproxima da mesma lógica da sociedade espetacular descrita por Debord (1997). Um exemplo análogo desse “choque pelo choque” seria os tabloides populares, que buscam impressionar o leitor com notícias violentas e sensacionalistas e, assim, manter uma cadeia constante de vendas.

Outro aspecto que também problematiza as chamadas teatralidades do real e coloca questionamentos éticos a essa prática é o fato dela lidar com pessoas, lugares, testemunhos e documentos existentes fora do universo ficcional. Sendo assim, o tratamento cênico dado a eles necessita de cuidado especial, sob o risco de colocar no patamar de objeto algo que diz respeito a um contexto humano e social.

Nesse sentido, a noção de “enquadramento” dado aos elementos extraficcionais seria um fator responsável por garantir a dimensão ética e o tratamento crítico à presença do real em cena. Um enquadramento necessário para que tais elementos possam ser gerenciados intelectualmente pelo público, para que faça sentido e desperte a capacidade crítica do espectador.

Pensar na função do enquadramento nas teatralidades do real é, ainda, um modo de resgatar a importância do simbólico e da construção dramatúrgica numa criação cênica. Por isso, a dosagem entre o simbólico e o real num espetáculo que explora esse tipo de representação torna-se questão crucial dessa prática na atualidade.

Talvez essa equação seja o maior desafio aos criadores que se propõem a explorar a presença do real no teatro, pois a maneira como ele é inserido em cena pode mudar completamente seus significados, seja no sentido de torná-lo banal, seja para conferir a ele dimensão ética e potencial crítico. Assim, é possível inferir também que a irrupção do real na cena contemporânea não se trata de uma fórmula ou recurso facilmente encaixável a qualquer encenação. Pelo contrário, a presença por si só de uma instância extraficcional pode servir, como foi constatado anteriormente, para reforçar a lógica espetacular.

Sendo assim, a existência de uma clara articulação ética nos projetos cênicos que se propõem a investigar o real em cena é uma premissa crucial para lidar com esse tipo de linguagem. Não por acaso, um dos principais focos de análise do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, no capítulo 3, recai sobre a coerência ética, técnica e estética existente na investigação entre teatro e realidade travada pela ZAP 18.

No que se refere especificamente ao espetáculo, é interessante notar ainda outro aspecto que emerge da análise do trabalho sob a ótica das teatralidades do real: a possibilidade de se estabelecer uma estética da alteridade. Uma estética que perpassa não só a relação do público com o espetáculo, mas também dos artistas entre si, dos artistas com seu objeto de pesquisa e, por consequência, do público com a realidade mirada pelo trabalho.

Tendo em vista certa urgência para se repensar as relações estabelecidas na sociedade contemporânea em função da crescente segregação social – algo abordado em *Esta Noite Mãe Coragem* pelo viés da metáfora do muro – a dimensão de alteridade que perpassa as teatralidades do real torna-se um de seus aspectos mais cruciais. Trata-se de uma reflexão que, a meu ver, merece um estudo aprofundado, o que não foi possível nesta dissertação, dado o próprio alcance limitado de uma pesquisa com duração de dois anos.

Em um patamar mais abrangente, o desenvolvimento posterior apontado pela pesquisa diz respeito a uma investigação mais esmiuçada sobre o profundo caráter político das teatralidades do real. Uma investigação que ganha importantes apontamentos nos livros *Les Théâtres du Réel*, de Maryvonne Saison e *Prácticas de lo Real em la Escena Contemporánea*, de José Sánchez, mas que merece ainda uma abordagem vertical. Especialmente no contexto brasileiro, a presença de escassa bibliografia sobre o assunto aponta para um fértil campo teórico a ser explorado, até mesmo para alimentar uma prática teatral que, cada vez mais, recorre a esse tipo de representação.

REFERÊNCIAS

ARCURI, Paulo. **Teatro Delivery**. São Paulo: Programa Metrópolis – TV Cultura, 16 nov. de 2010. Entrevista concedida a Adriana Couto.

ARDENNE, Paul. **Extrême: Esthétiques de la Limite Dépassée**. Paris: Flammarion, 2006.

BOROWSKI, Mateusz; SUGIERA, Malgorzata (org). **Fictional Realities/Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007 (tradução nossa).

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

BRANCO, Júlia. **Júlia Branco: depoimento**. Belo Horizonte, 12 mai. 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro de Bertolt Brecht (volume I)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

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, (Fall 2005), p. 5-27 (tradução nossa).

_____. Teatralidade e Ética. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). **Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p.20-31.

DA COSTA, José. Irrupções do Real no Teatro Contemporâneo. **Revista Subtexto**, Belo Horizonte, n.06, dez. 2009. p. 13-26.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, George. La Emocion no Dice “Yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: VALDÉS, Adriana (ed). **La Política de las Imágenes**. Santiago: Ed. Metales pesados, 2008, p. 39-67 (tradução nossa).

DIÉGUEZ, Ileana. De Malestares Teatrales y Vacíos Representacionales: el Teatro Trascendido (2010). **Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE)**. Disponível em:

<http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf?PHPSESSID=azhwlexmmzvpjee>. Acesso em: 28 fev. 2012 (tradução nossa).

_____. Escenarios y Teatralidades Liminales. Prácticas Artísticas y Socioestética (2009). **Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE)**. Disponível em: <http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/297/malestaresteatrales_idieguez.pdf?PHPSESSID=6f3605eb533eb7b43c67f713364f8c5e>. Acesso em: 28 fev. 2012 (tradução nossa).

_____. Cenários expandidos. (Re)apresentações, Teatralidades e Performatividades. **Revista Urdimento**, Florianópolis, ano 14, v. 15, 2011. p. 135-147.

FALABELLA, Cida. **De Sonho & Drama a ZAP 18: a construção de uma identidade**. 2006. 168f. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

_____. Caderno de Protocolo. **Caderno da ZAP: Teatro e Sociedade**. Belo Horizonte, 2011, v. 3, 2011. p. 25-31.

_____. **Cida Falabella: depoimento**. Belo Horizonte, 03 mai. 2011.. Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes.

FALABELLA, Gustavo. E se Eu Tivesse que Falar Hoje? **Caderno da ZAP: Esta Noite Mãe Coragem**. Belo Horizonte, v. 3, 2010. p. 62-67.

FELIPE, Carlos. **Calos Felipe: depoimento**. Belo Horizonte, 10 mai. 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes.

FÉRAL, Josette. Entrevista com Josette Féral: depoimento. Florianópolis: **Revista Urdimento**, Junho, 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro da Silva Acácio.

_____. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 8, 2008. p. 191-210.

FERNANDES, Ricardo Muniz. Pode Ser um Ready-made Teatral. In: **Chácara Paraíso Mostra de Arte Polícia**. São Paulo, 2007.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Teatralidades do Real. **Revista Subtexto**, Belo Horizonte, n.06, dez. 2009. p. 37-50.

FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and Fiction in Contemporary Theatre. In: BOROWSKI, Mateusz; SUGIERA, Malgorzata (org). **Fictional Realities/Real Fictions**: Contemporary

Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 13-28 (tradução nossa).

FOSTER, Hal. **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century.** Cambridge: MIT Press, 1999 (tradução nossa).

HILDEBRANDO, Antônio. De Brecht à ZAP: breves apontamentos sobre uma dramaturgia compartilhada. **Caderno da ZAP: Esta Noite Mãe Coragem**, Belo Horizonte, n. 2, 2010. p. 13-21.

_____. Teatro e Realidade: um diálogo possível? **Caderno da ZAP: Teatro Imediato: Teatro x Realidade**. Belo Horizonte, n. 1, 2009. p. 14 a 19.

_____. **Antônio Hildebrando: depoimento.** Belo Horizonte, 29 abr. 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes.

KINGLER, Diana. Escrita de Si como Performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, 2008. p. 11-30.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na Pós-modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

LEANDRO, Anita. Imagens em Cena. **Caderno da ZAP: Teatro e Sociedade**. Belo Horizonte, n. 3, 2011. p. 47-52.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACEDO, Rose. **Rose Macedo: depoimento.** Belo Horizonte, 29 abr. 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes.

MARQUES, Luiz Fernando. **Teatro Delivery.** São Paulo: Programa Metrópolis – TV Cultura, 16 nov. 2010. Entrevista concedida a Adriana Couto.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral - 1880-1980.** Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

RUBIO, Miguel. **El cuerpo ausente (performance política).** Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006.

_____. **Uma trajetória de Resistência Teatral.** Salvador, 12 set. 2010. Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes .

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea**. Madrid: Visor, 2007 (tradução nossa).

SAISON, Maryvonne, **Les Théâtres du Réel**. Pratiques de la Représentation dans le Théâtre Contemporain. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998 (tradução nossa).

SANTANA, Elisa. **Elisa Santana: depoimento**. Belo Horizonte, 06 mai. 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes.

SANTOS, Clóvis Domingos dos. **A Cena Invertida e a Cena Expandida: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do ator**. 2010. 152 f. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção**. 2008. 156 f. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção. In: **VI Congresso da Abrace**, 6, 2010, São Paulo. Disponível em: < <http://portalabrace.org/memoria1/?p=1377>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

ANEXO 1 – CARTA DA RAQUEL

Belo Horizonte, 27 de março de 2007

Olá pessoal do grupo ZAP 18,

Fui assistir vocês e adorei a peça. Para falar a verdade me senti em casa. Eu sou moradora de uma vila e tenho em minha família chefes do tráfico. E na minha família também existe uma “Mãe Coragem” – minha Vó. Ela já perdeu filhos e netos para o tráfico e ainda corre o risco de perder pelo menos mais dois, que são meus tios.

Gostaria de estar relatando esta história de outra forma e quem sabe dizendo que na família que minha “vó” paterna construiu não existe nenhum bandido, pois de 12 filhos só 3 foram para o “lado ruim”.

Primeiro foi o filho adotivo, que, na verdade, era neto dela. Minha madrinha e tia se culpa até hoje pela malandragem dele. Começou com um tênis roubado de um vizinho. Minha madrinha comprou um novo e o fez devolver. A partir desse dia ele passou de um ladrãozinho a chefe do tráfico. Ele delegava as ordens e os outros obedeciam. E ele foi iniciando os outros que se deslumbraram com a “vida fácil” que ele tinha. Formou uma quadrilha e reinava, até que trouxeram para cá a Vila Esperança. São casinhas construídas para os desabrigados pela chuva. Só que junto deles vieram outros chefes do tráfico. Aí virou um inferno: armas, tiros, estupros, assaltos e barbáries cometidas uns contra os outros. Então, o Ranyz era odiado pelos rivais e pelos policiais.

Lembro-me de noites em que ele passava acordado assistindo filmes que ele alugava só para não dormir, pois era perigoso. Então ele dormia de dia porque tinha mais gente para tomar conta dele e mesmo assim ele já tinha fugido por lugares impossíveis de alguém fugir para escapar da polícia.

Ranyz foi o segundo filho da minha vó a morrer, o primeiro foi meu pai. Esse era trabalhador e morreu doente. Mas Ranyz foi assassinado brutalmente: teve o rosto todo apunhalado, orelha cortada, foi queimado com cigarro e teve seus órgãos sexuais cortados e só depois atiraram na nuca, o que vazou seu olho.

Quando minha vó soube, precisavam ver sua face dura, não derramou nenhuma lágrima, parecia uma rocha de tão forte. Mas todos nós soubemos que ela morria por dentro, porque ele era seu filho mais carinhoso, amigo e a todo momento a beijava e falava “eu te amo mãe”. Acho que ela não acreditava naquilo. E ele não era só carinhoso com a “vó”, era com todos nós da família. Quando ele morreu, demoramos a nos acostumar com sua ausência.

No enterro, havia muitos curiosos, dois ônibus lotados. Lá sim minha “vó” desabou. Depois da morte do meu pai nunca vi um dia tão triste. E lá também juras de vingança. E aí minha “vó” foi perdendo filhos e netos.

O último que morreu foi meu irmão Reg. Morreu com 18 anos. Ele não era muito inteligente para ser bandido, dava sopa pela rua afora e foi assim que ele foi morto: na rua, alvejado por 6 tiros pela gang rival. O Reg entrou nessa vida por não saber viver com pouco. Com a morte do meu pai, ele viu que as

coisas iriam ficar mais difíceis para todos nós. Ele começou como usuário, depois entrou para o tráfico e acabou morto. A minha “vó” foi a nocaute, mas superou. Hoje parece que ela vive a espera de mais uma notícia ruim.

Outra coisa interessante é que mesmo a maioria dos outros filhos, de minha vó, sendo honesta e trabalhadora, jamais nenhum deles deu a ela a vida que ela tem hoje financiada pelo tráfico, é claro! Casa reformada, casa sendo mobiliada, mesa com fatura – o tráfico paga tudo.

Outro dia fomos comemorar o aniversário de 70 anos dela. Estávamos todos lá: netos, bisnetos, filhos, bandidos e não-bandidos. Mas ali éramos todos a família dela. Ela estava feliz com o churrasco, com aquele coral cantando parabéns, tudo sangue dela. Por mais estranho que possa parecer, nós todos nos amamos como qualquer outra família. Sabemos que meus tios são maus, perversos e ruins, mas eles também são da nossa família e nós os amamos.

O aniversário foi maravilhoso e isso não foi financiado pelo tráfico. Foi meu tio que está nos Estados Unidos há pouco tempo que proporcionou a ela essa felicidade.

Outro fato que me chamou atenção é o das mulheres dos chefes do tráfico. Elas não são tão bem tratadas por eles não. Costumam ter um filho atrás do outro. Aqui na minha família é assim: todos são pais ou já foram antes de morrer, é claro. Mas tem filhos que aparecem até depois deles estarem mortos.

E por falar em filhos, tenho dois, um casal. Moramos nós três no mesmo lote que todos eles. Um dia a avó deles, mãe do meu ex-marido, veio nos visitar. Começaram a soltar um montão de foguetes e minha sogra ficou assustada. Meu filho chegou perto dela e disse: “Vovó Não é tiro, não! É foguete. Tiro tem barulho diferente. Ele tem 4 anos hoje e na época tinha 3 anos. Eu adoraria que existisse um manual com o título “Como criar filhos sem que eles virem bandidos”.

Lembrei-me de outro fato. Meu tio adorava brincar com meus filhos, porém ele nunca podia andar desarmado e eu tinha medo dos meus filhos verem ou acontecer algum acidente. Até que um dia eu criei coragem e disse:

- Eu gostaria que você não brincasse com eles armado. Se isso dispara, eu nem sei do que sou capaz.

E ele me respondeu:

- Você pegaria a arma e descarregaria ela toda em mim, porque isto está no sangue.

E é verdade, eu tenho o mesmo sangue. Depois disso ele não brincou mais com meus filhos e quando brinca ele levanta a blusa e diz: “estou limpo policial”.

Então é isso. Gostaria de parabenizar a todos pela qualidade do teatro apresentado. Por várias vezes me lembrei e me emocionei com a peça.

Parabéns, sorte e fiquem todos vocês com Deus.

Raquel

ANEXO 2 – DVD

DVD de apoio à leitura desta dissertação

Obs: as imagens contidas neste DVD foram cedidas pelo grupo ZAP 18 para fins exclusivamente acadêmicos, ligados à realização desta pesquisa. Sua reprodução é terminantemente proibida sem autorização expressa e por escrito das respectivas produções.