

Universidade Federal de Minas Gerais

Performances do corpo:

o corpo político no espaço (auto)biográfico



Dayane Lucinda Queiroz  
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Dayane Lacerda Queiroz

PERFORMANCES DO CORPO:  
o corpo poético no espaço (auto) biográfico

Belo Horizonte  
2017

Dayane Lacerda Queiroz

PERFORMANCES DO CORPO:  
o corpo poético no espaço (auto)biográfico

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: Artes da Cena

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Mônica Medeiros Ribeiro

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2017

**Ficha Catalográfica**  
**(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)**


--




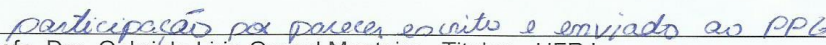
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **DAYANE LACERDA QUEIROZ**  
Número de Registro **2015656108**

Título: “**Performances do corpo: o corpo poético no espaço (auto) biográfico**”

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Monica Medeiros Ribeiro – Orientadora – EBA/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – Titular – EBA/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcos Antonio Alexandre – Titular – LETRAS/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Gabriela Lirio Gurgel Monteiro – Titular – UFRJ

Belo Horizonte, 23 de Fevereiro de 2017.

## DEDICATÓRIA

Gostaria de dedicar este trabalho ao Governo Federal (anterior ao golpe) que, através dos programas sociais, me possibilitou o ingresso e a permanência na graduação em Teatro e, posteriormente, na pós-graduação em artes na Universidade Federal de Minas Gerais. Às lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, negros e, principalmente, às mulheres, que resistem ao machismo e ao patriarcado, que lutam por justiça e igualdade de gênero, que amam, apesar de. Não foi Deus, não foram meus pais. “A arte e a revolta só morrerão com o último homem” (Albert Camus).

*Amar sem temer.*

Dito popular

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

À Capes, bolsa 2015/2016.

À Mônica Medeiros Ribeiro, pela amizade, incentivo, parceria, apoio, afeto e, principalmente, por acreditar em mim.

Aos professores Élcio Cornelsen, Mabe Bethônico, Eduardo de Jesus, Mariana Muniz, Maurilio Rocha e Mônica Ribeiro, pelas aulas no curso de Pós-Graduação da UFMG.

Aos professores Antônio Hildebrando, Fernando Mencarelli, Marcos Alexandre, Mariana Muniz, Carla Andréa e Gabriela Lírio, pelas provocações na qualificação e por estarem presentes na finalização e defesa deste trabalho.

À Cida Falabella, pelo carinho, conversas e abertura do processo de *Domingo*.

À Denise Pedron, por me permitir adentrar com ela na casa amarela.

Ao Marcos Alexandre, pelo apoio e afeto em meu Trabalho de Conclusão de Curso/UFMG 2014, o qual desencadeou esta pesquisa.

À Lucia Ferreira, por ter me acolhido e me abraçado quando cheguei em Belo Horizonte.

Ao Galpão Cine Horto e todos os funcionários, em especial aos meus amigos, Reginaldo Santos, Fabiano Lana e Mariana Blanco, do Projeto Conexão.

À Lydia Del Picchia e Chico Pelúcio, por acreditarem em mim.

Aos Grupo Galpão, Grupo Oficcina Multimédia e Primeira Campanha, pela parceria e aprendizagem.

Ao Byron O'Neill, pela amizade, carinho e madrugadas em Santa Tereza.

Aos meus amigos Carlos Willian, Daniele Fernanda (clã), Gabriela Mendes (clã), Sheila Evangelista, Led Marques, Samuel Sudré, Priscila Caligiorne, Ana Júlia, Nina Áragon, Mariana Blanco e Daniele Sendin, por estarem sempre comigo e por serem minha família, amo vocês.

Às divas, Raul, Cris e Gabo, por serem presenças delicadas em meio ao turbilhão da vida.

Às crianças Benjamin, Laisa e Alice, por alegrarem meus finais de semana e meu coração. Por serem a parcela de esperança que bombardeia o desejo por uma vida mais amorosa e intensa.

À Nina Aragón, por ser sempre afeto, provocação, inspiração e, é claro, pelo trabalho com as imagens nesta pesquisa, pelas leituras dos textos e pelo companheirismo na arte e na vida.

Ao Leo Bianchi (Editora Diacritico) pela impressão das imagens.

À Ana Júlia, por suportar meu mau humor matinal, pelos cafés na varanda, pela amizade e revisão do texto.

Ao Carlos Porfírio, por aparecer assim, tão inesperadamente, e por dar à vida uma parcela doce de diversão, amor e carinho.

Às Paty Teles e Sara Marques, por estarem sempre presentes e por me dedicarem tantos afetos revolucionários.

Ao Zuza Zapata, pelo carinho e incentivo.

Ao Fabiano Lana, por me salvar nos desesperos cotidianos e por me divertir quando o assunto é a falta de fé.

Ao Triunfo das Porcas, por todos os encontros adocicados, aliçados e artísticos. Sem vocês os dias seriam mais cinzas.

À Amanda Macedônio, pelo carinho de sempre.

Aos meus pais e irmãos, pelas presenças e ausências que me fizeram mais forte.

À Denise Lopes, pela lealdade e amor, sem você nada disso seria possível.

Às mulheres da minha vida que respigam dores e amores em resistências diárias.

À Maria Romana de Carvalho, por ter estado de forma tão forte e poética nas minhas memórias e imaginários.

*Há tanta literatura nas dores mais soluçadas!*

Florbela Espanca

## RESUMO

A utilização de elementos autobiográficos nas criações teatrais performativas têm sido recorrente nas produções artísticas da atualidade. O corpo como instância que performa afetos e memórias permeia as discussões presentes na problemática autobiográfica. Buscou-se refletir, a partir do acontecimento teatral performativo de *Domingo*, entrevistas com a atriz Cida Falabella e revisão bibliográfica, como o corpo-poético performa tais elementos no processo criativo do ator. A autobiografia abrange noções sobre *eu*, memória, emoções e sentimentos a partir de propulsores como a auto-objetivação e sua inserção no espaço (auto) biográfico. O trânsito entre o *eu-para-mim* e o *eu-outro*, mediado pelo estado poético e corpo afetado, constitui-se performance do corpo em *Domingo*, de Cida Falabella. No espaço (auto) biográfico, a criação de corpos poéticos proporciona a invenção de imagens dissidentes daquelas vivenciadas pela sociedade espetacular, além de proporcionar novas análises micropolíticas dos corpos-sujeitos e suas respectivas ações.

Palavras-chave: Autobiografia. Corpo poético. Espaço (auto) biográfico. *Domingo*. Teatro Performativo.

## ABSTRACT

The use of autobiographical elements in performative theatrical creations has been recurrent in today's artistic productions. The body as an instance that performs affections and memories permeates the discussions that are present in the autobiographical subject. It was sought to reflect, from the performative theatrical event of *Domingo*, interviews with the actress Cida Falabella and bibliographical revision, how the poetic-body performs such elements in the creative process of the actor. The autobiography comprises notions about self, memory, emotions and feelings from propellers such as self-objectivization and its insertion in (auto) biographical space. The transit between the *self-to-me* and the *self-other*, mediated by the poetic state and the affected body, constitutes the body performance on *Domingo* by Cida Falabella. In the (auto) biographical space, the creation of poetic bodies provides the invention of dissident images of those experienced by the spectacular society, besides to providing new micropolitical analyzes of the subject bodies and their respective actions.

Keywords: Autobiography. Poetic body. (Auto) biographical space. *Domingo*. Performative Theater.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 – Desenho da tia .....	46
Fotografia 2 – Cida desenterra recordações.....	78
Fotografia 3 – Os cacos de Cida.....	79
Fotografia 4 – Tormenta.....	80
Fotografia 5 – Objetos da tormenta.....	82
Fotografia 6 – A casa de <i>Domingo</i> .....	82
Fotografia 7 – <i>Senhora Alegria</i> bebendo cerveja.....	83
Fotografia 8 – <i>Senhora Tristeza</i> fumando um cigarro.....	84
Fotografia 9 – I-Ching e objetos de Cida.....	89
Fotografia 10 – Registro de ensaio.....	91

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>PRIMEIRA PARTE: Dona Maria e os corpos inauditos</b>	<b>22</b>
<b>1 Autobiografia, autoficção e espaço (auto) biográfico: fissuras nas construções corporais cênicas</b>	<b>24</b>
1.1 Autobiografia: esquecimento, verdades e invenções	25
1.2 Autoficção: invenção intersubjetiva das experiências pessoais	32
1.3 Espaço (auto) biográfico: a autobiografia como espaço de hibridização das dicotomias ficção/realidade, público/privado, razão/emoção	37
<b>SEGUNDA PARTE: Dona Maria e minha memória inventada</b>	<b>46</b>
<b>2 Performance autobiográfica: a invenção do <i>eu</i> como mote de criação</b>	<b>48</b>
2.1 Memória: a recordação como recriação do vivido	49
2.2 Corpo poético: as potências de presença do corpo no espaço (auto) biográfico	53
2.3 As ambiguidades dos corpos como potência do Teatro Performativo	58
<b>TERCEIRA PARTE: Dona Maria, a mulher da dor e do amor</b>	<b>66</b>
<b>3 Autobiografia em <i>Domingo</i>: a louca sou eu, um acontecimento teatral performativo</b>	<b>68</b>
3.1 Cida Falabella e a Zap 18	70
3.2 A louca sou eu - ( <i>Domingo</i> , por Dayane Lacerda)	75
3.3 Performances do corpo: uma análise micropolítica dos corpos	88
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>99</b>
<b>5 REFERÊNCIAS</b>	<b>104</b>
<b>6 APÊNDICE</b>	<b>109</b>
<b>7 ANEXOS</b>	<b>135</b>

## INTRODUÇÃO

O desejo de adentrar nas esferas autobiográficas surgiu da necessidade de compreender o impacto que as memórias, e seus respectivos afetos, têm sobre o corpo do ator em um processo de criação autobiográfica.

Após fruir e participar de espetáculos que se atentavam às criações pautadas no real e no material pessoal, percebi que o vínculo entre arte e vida se tornou, no século XXI, o provocador de poéticas corporais e dos seus respectivos processos criativos. As montagens vinculadas à autobiografia – *Luis Antonio-Gabriela* (São Paulo), estreou em 2011 e discorre sobre a relação do diretor do espetáculo com sua irmã; *As rosas no jardim de Zula* (Belo Horizonte), conta a história da mãe de uma das atrizes e teve sua estreia em 2012; *Ficções* (São Paulo), narra diversas histórias dos atores da Cia Hiato, borrando as fronteiras entre ficção/realidade, a peça teve sua estreia no ano de 2012; *Festa de Separação* (São Paulo), estreou em 2009 e relata o fim do casamento dos dois atores do espetáculo; dentre outros – atestam a efervescência de narrativas em primeira pessoa nos palcos e aguçam questões em torno do trabalho do ator que tem como mote de criação suas histórias pessoais.

Ao longo dos anos me interessei pelas obras de vários artistas que acirravam o elo entre arte e vida, dentre eles: Frida Kahlo (1907-1954), Louise Bourgeois (1911-2010), Florbela Espanca (1894-1930), Sylvia Plath (1932-1994), Sarah Kane (1971-1999), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Marina Abramovic (1946), Camille Claudel (1864-1943), Ana Cristina César (1952-1983) dentre outros.

No trabalho desses artistas, são percebidas características autobiográficas e uma poética que emerge junto à invenção de subjetividades. No entanto, como a arte afeta um indivíduo e como sua subjetividade afeta suas criações? Essa era uma questão que iria perdurar no meu corpo por um longo tempo, levando-me a aprofundar em trabalhos em que vida e obra se confundiam, irremediavelmente.

Tais dúvidas se tornaram, posteriormente, o impulso para a criação de duas cenas curtas e dois espetáculos teatrais, e na pesquisa de iniciação científica realizada entre os anos de 2012 e 2013.

Em 2010, participei como atriz da criação da cena *Sobre-viventes* e, subsequentemente, do espetáculo *Sobre-viventes: reeditados e dispersos*, ambos pautados no conto *Sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu, e em materiais autobiográficos. Utilizando o relato pessoal como fonte de criação, comecei a me questionar sobre qual a influência dos

meus sentimentos, memórias e emoções nos processos criativos e como se dava sua interseção com a criação de um corpo cênico. Nesse período iniciei uma pesquisa de iniciação científica com a professora Mônica Medeiros Ribeiro, intitulada *A emoção no corpo do ator*.

Paralelamente à pesquisa, trabalhei na criação da cena *Caretas*, com o grupo *Primeira Campanha*, a qual, basicamente, foi direcionada por uma dramaturgia preestabelecida e com a união de depoimentos pessoais. Passando por esses trabalhos, que me marcaram pela erupção de questionamentos acerca do material autobiográfico em diálogo com o estado cênico e a subjetividade do ator, decidi retomar o fio condutor que me inseriu nesse turbilhão poético-criativo.

Em 2014, realizei meu trabalho de conclusão de curso (TCC) na Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Meu TCC teve como tema de pesquisa a autobiografia e a ficção como norteadores do processo de criação do espetáculo *Uma carta para Vincent*. O processo de criação, baseado nas minhas memórias e nas cartas do pintor Vincent Van Gogh, desembocou na minha pesquisa de mestrado e verticalizou meu interesse pelo corpo e os elementos autobiográficos.

Em 2015, dirigi o espetáculo *Felizes para sempre*, com a atriz Iara Torres. A montagem, trabalho de conclusão da atriz no curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, teve como mote de criação a utilização de elementos autobiográficos na construção dramaturgica e nos treinamentos corporais. Nesse processo, busquei provocar e dirigir a atriz a partir de suas confissões, fato que inflamou ainda mais minhas dúvidas e questionamentos sobre o trabalho do ator em montagens autobiográficas.

As produções artísticas têm se deslocado das tendências tradicionais<sup>1</sup> para a autonomia no discurso e na estética, tornando o sujeito ator, autor, narrador e personagem principal de sua própria história performada na cena. Segundo Sánchez (2007), o teatro tradicional<sup>2</sup> implica a subordinação ao discurso, o que gera, no teatro contemporâneo, o afloramento da necessidade de um espaço em que o ator possa reivindicar sua autonomia como criador, dando vazão às suas subjetividades e experiências individuais. A vida como experiência estética provoca emoção e reflexão nas fronteiras que relacionam arte e vida (RIBEIRO, 2012). O desejo de coabitar arte e cotidiano parece surgir não somente como uma resposta político-social à descentralização dos discursos hegemônicos da cena, mas também como forma de experienciar emoções, subjetividades e novos agenciamentos do *eu*.

---

<sup>1</sup> Tendências que se vinculam à representação, à construção de personagens e a textos pré-fixados.

<sup>2</sup> Teatro tradicional, nesse contexto, considera as criações pautadas, basicamente, em uma vertente realista-naturalista do teatro.

Os mundos autobiográficos se desmancham paralelamente à sua construção, impossibilitando uma cartografia fixa na sua utilização. As instabilidades autobiográficas denotam problemáticas diante dos artistas que as tomam como provocadoras do seu processo criativo. Logo, viu-se necessário compreender como vem sendo estudada a noção autobiográfica e o modo como a mesma se correlaciona ao acontecimento teatral.

Para iniciar a pesquisa sobre a influência de elementos autobiográficos nas construções dos estados do corpo do ator, tornou-se imprescindível analisar, primeiramente, as reflexões sobre instâncias autobiográficas e, posteriormente, correlacioná-las aos processos corporais do ator-performer.

Nas pesquisas feitas no campo das ciências humanas, parece ser inevitável recorrer a um certo tipo de “invenção metodológica” que seja capaz de incluir, na sua travessia, os afetos, as impossibilidades e as intuições. Pesquisar, na arte, é compreender que poesia, instabilidade e efemeridade comprometem o objeto e desestabilizam seus terrenos de verdades e certezas. “A ciência moderna é feita da negação da arte, da desqualificação da emoção. Pode-se até refletir acerca da imprescindibilidade da emoção que, negada, concede origem à ciência que se imagina apenas feita de razão” (HISSA, 2013, p. 21). Os afetos que motivam e compõem a pesquisa em arte influenciam os métodos e, conseqüentemente, os caminhos traçados para tal empreendimento. Logo, nesta pesquisa, buscou-se partir da premissa de que ciência e arte estão interligadas, e que o caminho traçado nesse processo inclui procedimentos inventivos.

Ao tratar de autobiografia, supõe-se a aproximação com noções corporais que envolvem a memória, os afetos e a performatividade do corpo-sujeito em ação. A narrativa pessoal, nesta pesquisa, apresenta um circuito que interconecta corpo, autobiografia e *poíesis*. O mapa traçado pelo cruzamento entre corpo e criação cênica foi realizado por via de uma metodologia composta por uma revisão da literatura, utilizando como suporte de pesquisa os descritores: corpo poético, autobiografia e memória; um estudo de caso com observação não participativa no espetáculo *Domingo*, da atriz Cida Falabella, no qual se trabalhou com registro em diário de bordo buscando analisar a relação entre as narrativas em primeira pessoa e as construções corporais da atriz. O objetivo era compreender, a partir dos ensaios e apresentações, como se dava a criação do corpo em uma cena autobiográfica e o modo como a performance desse corpo afetava o acontecimento teatral. Juntamente ao estudo de caso, foram realizadas entrevistas não estruturadas com a artista. Após a realização da primeira entrevista, percebeu-se que a relação entrevistador e entrevistado afetava os relatos da artista em torno do seu processo criativo de *Domingo*. Logo, decidiu-se por outro aparato

metodológico, a troca de cartas<sup>3</sup>. Durante o processo de pesquisa, eu e a atriz Cida Falabella enviamos-nos três cartas (total de seis cartas), as quais continham escritos afetivos sobre minha observação do espetáculo, perguntas sobre o processo de criação do mesmo e questões que envolviam as experiências pessoais da atriz relacionadas ao corpo e suas construções poéticas. Também foi realizada uma entrevista semiestruturada com a artista Denise Pedron.

Para a elaboração de um plano provisório do assunto, foi feita uma revisão da literatura<sup>4</sup> executada nos periódicos artísticos (A1 e A2, Qualis Capes) relacionados às artes da cena no Brasil e no banco de dados do portal Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas). As noções: Teatro documentário (SOLER, 2010), Biodrama (FERREIRA, 2011; ABUJAMRA, 2013), Teatros do Real (SÁNCHEZ, 2007 apud CARREIRA, 2011; LEITE, 2014), Artivismo (ALICE, 2012) e o Teatro Performativo (FÉRAL, 2009; 2015), foram algumas das proposições encontradas que relacionam teatro e autobiografia. Nesta pesquisa, optou-se por trabalhar com o teatro performativo por compreender que o mesmo abarca diferentes formas de utilização do material autobiográfico, além de dialogar de forma mais precisa com o estudo de caso (*Domingo*).

Percebeu-se que algumas das configurações ao se pensar o teatro contemporâneo envolvem instâncias como: real/ficção, representação/apresentação, ator/performer, teatro/performance etc. Compreendendo que ficção e realidade são noções complexas, podendo envolver psicanálise, estudos sobre o corpo-mente e aspectos políticos, sociais e culturais dos indivíduos, não se pretende, nesta pesquisa, analisar de forma aprofundada as definições dos mesmos. Porém, ficção e realidade serão tratados como acontecimentos entrelaçados. As fronteiras entre ambos se borram à medida que as compreensões sobre os processos dos corpos-sujeitos são tidas como eventos coadunados à noção de corpo-mente. Ficção e realidade coabitam o dizer sobre si mesmo e, como dizia Manuel de Barros (2013, p. 43), “Tudo que não invento é falso”.

O espetáculo *Conversas com meu pai*, criado em 2014 pela atriz Janaína Leite, as propostas da Cia Hiato (São Paulo - Brasil), do grupo Tema Teatro (Colômbia), de Rimini Protokoll (Alemanha), de Vivi Tellas (Argentina), de Spalding Gray (USA), de Angélica Lidell (Espanha); as pesquisas e trabalhos realizados por Leite (2012, 2013, 2014), Laranjeira (2012), Alleoni (2012), Alice (2012), Leal (2010, 2011, 2014), Fornaciari (2012), Freitas (2011, 2012, 2014), Fernandes (2013), Abujamra (2013), Carreira (2011), Farra (2014),

<sup>3</sup> As cartas se encontram no apêndice.

<sup>4</sup> A revisão da literatura tem como objetivo investigar, de forma sistemática, as discussões e conhecimentos sobre determinado tema. A pesquisa deve ser feita de maneira codificada, envolvendo: recorte, enumeração e classificação (GIL, 2008).

Louraço (2014), Silva (2013), Bitter (2013), Gonçalves (2013), Stelzer (2014), Da Silva (2011), Costa (2013), Ferreira (2011), Lima (2010), entre muitos outros, apontam para uma curiosa efervescência do material pessoal na cena. As formas citadas anteriormente, nas quais se relacionam autobiografia e teatro ou autobiografia e performance, denotam a presença de corpos em ação que portam estados de presença em detrimento da representação. Elementos autobiográficos como: identidade, memória, sentimentos e emoções, também têm estado presente em diversas propostas de criação corporal envolvendo o teatro, a autobiografia e a performance.

Falar de corpo é falar de sujeito e falar de sujeito é compreender um corpo-mente em continuidade com seus afetos. Correlacionar memória, afeto e corpo parece ser, nesse contexto, uma ação necessária para a compreensão da performatividade de instâncias autobiográficas. No entanto, esses processos corporais, no ato da ação performativa, envolvem *poíesis* e noções político-sociais em torno da formação do *eu* (identidade, auto-objetivação). Além de abarcar instâncias que envolvem a mediação (público, privado), a massificação e/ou engessamento de corpos e imagens (dispositivos de poder, sociedade do espetáculo). Os aspectos micropolíticos (processos de singularização e subjetivação) também cercam processos afetivos como sentimentos e emoções. Noções que também serão abordadas neste trabalho.

No decorrer da pesquisa, a inserção de uma *poíesis* autobiográfica se viu necessária, não só pelas abordagens teóricas e metodológicas do estudo, mas também como provocadora afetiva da escrita que também se apresenta como (re)invenção do discurso sobre si mesmo. A história de Maria Romana de Carvalho permeia a introdução de cada texto como um afeto que antecede a escrita e perpassa o imaginário das minhas memórias. Como um livro que conta a história das incompletudes, a vida de Maria Romana de Carvalho é minha lacuna autobiográfica que disponho às fissuras desta escrita que no decorrer da pesquisa me provocou a falta potencializadora de uma certa presença autobiográfica.

No primeiro capítulo, intitulado *Autobiografia, autoficção e espaço (auto) biográfico: Fissuras nas construções corporais cênicas*, o objetivo foi discorrer sobre noções que interpenetram narrativas pessoais e seus possíveis processos inventivos (LEJEUNE, 2014; ARFUCH, 2010; DOUBROVSKY, 2010). Vale salientar que na revisão da literatura, as referências coletadas em torno dos termos autobiografia, autobiográfica e/ou autobiográfico, referem-se, basicamente, a autores do campo literário. Contudo, é importante lembrar que literatura é arte e que diversos escritores, de distintas áreas, conferem ao teatro análises essenciais para sua compreensão.

A autoficção, conceito abordado por alguns textos encontrados na pesquisa, é ainda pouco estudada, possuindo poucas referências em português e/ou espanhol. Por meio da análise realizada, encontrou-se Doubrovsky (2010) como principal teórico do tema.

É importante sublinhar que, ao utilizar o termo “espaço biográfico”, Arfuch (2010, p. 63) comenta que “[...]nossa opção de nomenclatura, que tem sobretudo um valor heurístico, não supõe que a distinção entre atribuições *auto* ou *biográficas*, no interior ou fora desse espaço, seja irrelevante”. Considerando que neste trabalho o objeto de pesquisa se vincula mais especificamente a formas autorreferentes – memórias, testemunhos, histórias de vida, diários, cartas, lembranças, relatos de vida etc. – e que o objetivo do estudo não é aprofundar a distinção entre *auto* e *biográficas*, optou-se por incluir a nomenclatura “auto”, porém, entre parênteses, indicando uma possibilidade alternativa de leitura.

A autobiografia compreende noções sobre o sujeito e seus respectivos processos afetivos, além de tratar de diferentes manifestações artísticas sobre o próprio *eu*. Axiomas como: verdade/mentira, ficção/realidade e eu/outro envolvem o relato pessoal e sua constante (re)invenção.

No segundo capítulo, intitulado *Performance autobiográfica: a invenção do eu como mote de criação*, abordamos a memória e sua continuidade no corpo por meio de processos afetivos envolvendo sentimentos e emoções. Nesse capítulo, analisamos os possíveis tangenciamentos entre memória e invenção, recordação e esquecimento, e sua continuidade nas construções corporais cênicas. A narrativa pessoal possui em seu entorno processos de subjetivações e formação de imagens que evidenciam a complexidade das instâncias que circundam a enunciação em primeira pessoa. Logo, viu-se necessário discorrer sobre os processos que envolvem memória, afeto e *poiesis* a partir das pesquisas desenvolvidas por Damásio (2004), Ribeiro (2012) e Dubatti (2010).

Tendo o teatro como um acontecimento que implica *poiesis-convívio-expectación* (DUBATTI, 2010), vincula-se à autobiografia (na cena) um sentido de manifestação artística em que o espaço (auto) biográfico (ARFUCH, 2010) confere às dimensões ontológicas e fundamentais dos entes, noções sobre corpo poético (DUBATTI, 2010), teatralidade e performatividade (FÉRAL, 2015). Conceitos esses que também serão abordados no decorrer do capítulo dois.

Performatividade e teatralidade impactam o acontecimento teatral performativo, assim como as potencialidades do trânsito entre *eu-outro* e *eu-para-mim* (BAKHTIN, 2011). Discorrer sobre provocações micropolíticas nas relações entre *eu* e o *outro* acirra a



transitoriedade dos processos autobiográficos, e denota ao corpo poético processos que se associam ao olhar excedente e a autossensação.

No terceiro capítulo, intitulado *Autobiografia em Domingo: a louca sou eu, um acontecimento teatral performativo*, buscou-se problematizar a criação de um corpo poético inserido em um espaço (auto) biográfico. Logo, optou-se por incluir o acontecimento de *Domingo*, da atriz Cida Falabella, como estudo de caso da pesquisa. *Domingo* é um acontecimento teatral performativo que elucida a junção entre performance e teatro, além de refletir sobre questões em que a narrativa em primeira pessoa permeia as construções afetivo-corporais e os estados de presença da atriz. Nesse capítulo, buscou-se debater sobre a interseção entre as noções abordadas nos capítulos um e dois e a prática criativa do corpo poético da atriz de *Domingo*.

Relacionar problemáticas que incluem o sujeito, o corpo e seus constantes processos de subjetivação (AGAMBEN, 2009), exige a contextualização do seu entorno. Para tanto, buscamos tangenciar processos micropolíticos (GUATARRI & ROLNIK, 2013) a concepções de uma sociedade espetacular (DEBORD, 2003) que reproduzem concepções dicotômicas sobre as instâncias autobiográficas.

Tratar da relação entre corpo, teatro e autobiografia exige a compreensão da narrativa pessoal como um complexo processo de elaboração do sujeito sobre suas memórias e afetos. Portanto, buscou-se entender como as instâncias autobiográficas vêm sendo abordadas na atualidade e seus tangenciamentos com as concepções e os processos de formação do *eu*.

## PRIMEIRA PARTE: Dona Maria e os corpos inauditos

A narrativa em primeira pessoa justifica a necessidade de escrever sobre a ausência/presença de uma pessoa que ainda mantém algum sopro de vida, que se relaciona com o mundo a partir de gestos, esquecimentos e silêncios.

Eneida Maria de Souza<sup>5</sup>

*Desde minha infância sempre me interessei pela vida das pessoas, principalmente pelos silêncios e pelas presenças inauditas de olhares espessos e controversos. Maria Romana de Carvalho, irmã do meu avô (por parte de pai), com quem tive contato desde minha infância, na cidade de Ituiutaba-MG, é, na minha memória, uma mulher forte e de uma presença assustadoramente inesquecível. Quando criança, não tardava em observar os corpos, os andares e, inevitavelmente, os olhos; minha tia deslizava presença sobre a casa, e eu mantinha os olhos fixos no balançar cotidiano daquela pele, cores, emoções e ossos. Com o passar do tempo, passei a me interessar por presenças e, conseqüentemente, por corpos. O não dito me atraía mais que a palavra, o transbordamento de sensações causadas pelo silêncio me instigava, ininterruptamente. As histórias contadas por corpos tornavam-se um enigma na minha imaginação, suas presenças me furtavam à quietude. Dona Maria e eu convivemos de 1987 (ano do meu nascimento) a 1998 (ano de sua morte). Nossa convivência se resumia às minhas observações sobre ela e às nossas conversas cheias de aventuras inventadas dentro da minha imaginação. O modo como ela deslocava seu corpo, o jeito de se portar diante da vida com o riso sempre solto, lembrava uma personagem felliniana.*

*Quando criança, minha experiência com Dona Maria, a tia que não dizia coisa com coisa, deixava-me irrequieta e com a impressão de que as histórias pessoais eram pequenas cicatrizes invisíveis cravadas na pele, gestos e ossos. Dona Maria, sempre tão forte e com uma misteriosa intensidade na sua aparência, vazava fissuras no silêncio da sua presença. Aos meus seis anos de idade, não sabia que os mistérios e as experiências de uma vida se espalhavam nas atitudes dos corpos. Mas sabia que a mesma força percebida nos olhos da minha mãe quando o mundo desabava a sua frente, podia ser reconhecida por mim nos olhos*

---

<sup>5</sup> SOUZA, Eneida Maria De. AUTOFICÇÃO E SOBREVIVÊNCIA. RED\_Revista de Ensaios Digitais. Rio de Janeiro. Número 1, 2015. ISSN: 2525-3972 Disponível em <http://revistared.com.br/artigo/73/autoficcao-e-sobrevivencia>.

*de Dona Maria quando ela parava, na esquina da minha casa, e resmungava palavras “sem importância”. Por que ela me chamava a atenção? Por que seu corpo me dizia coisas que ultrapassavam suas palavras? Eu me interessava por ela! Interessava-me por sua história e pelo diagnóstico feito pelo meu avô – “o sangue subiu à cabeça e ela enlouqueceu”. Ela era uma mulher louca e isso despertava minha fantasia. A comunicação estabelecida entre nós era permeada pela minha imaginação e pela forma que minha tia encontrou de comunicar seus fantasmas, medos, alegrias e invenções. Seu corpo dizia mais que as palavras porque o mesmo não parecia se importar com regras preestabelecidas: ela simplesmente vertia emoções, sentimentos, silêncios e desejos. Os gestos e os movimentos de Dona Maria eram a linguagem com a qual ela se comunicava com o mundo quando sentia medo, incompreensão ou uma imensa alegria. Não se sabe muito sobre a intensidade com a qual suas emoções brincavam dentro dela, ela não dizia. Minha tia simplesmente arrancava suas roupas e saía correndo pela cidade, até que alguém a trouxesse de volta.*

*Lembrando da Dona Maria, pergunto-me: até que ponto a inventei? A imagem que me resta dela, rememorada na escrita deste texto, me parece real. É a partir desse Real construído por esquecimentos, lacunas e invenções que me recordo de Dona Maria, reconstruindo neste instante minha autobiografia que se entrelaça com a dela. “Reconquistar essa imagem não significa atingir a dimensão da convivência anterior, mas recuperar uma relação fragmentária que se sustenta pela memória igualmente inventada da narradora” (SOUZA, 2015, p. 1). Inventar e rememorar caminham de mãos dadas no ato que faz reviver Dona Maria neste contexto. A lembrança de Dona Maria é carregada de afetividade, imaginação e esquecimento. Pergunto-me se é nessa tríade que reside a potência de sua presença. As definições e adjetivos que dou a ela são a forma de concretizar, por meio da linguagem escrita, uma memória; de dar forma a uma Dona Maria que neste instante só existe em minha recordação<sup>6</sup>.*

*Ao explorar minhas recordações, questiono-me sobre o compromisso da autobiografia com uma suposta verdade e qual seria a parcela ficcional que a compõe. Dona Maria é uma personagem real das minhas invenções, a partir do meu olhar construo seus pormenores, realço suas nuances e, depois de certo ponto, a confundo comigo mesma. Meu interesse por sua vida, seus relatos e suas experiências residem no segredo, na parcela de sonho com a qual fantasio meu esquecimento sobre ela.*

---

<sup>6</sup> Recordação no sentido apontado por Tomás de Aquino (2016, p. 35): “[...] uma espécie de redescoberta de algo recebido anteriormente, mas não conservado”.

*Parafrazeando Ana Cristina César, é a própria vida que me vive e vivendo sou grafada, enquanto observo e escuto, através do meu eu, o discurso que me grafa. Não sei se é possível dizer de uma Dona Maria sem dizer sobre mim, ou vice-versa. No entanto, me parece impossível pensar sobre ela sem antes transfigurá-la, primeiro, no corpo dos meus afetos; segundo, desenhada em lembranças transitórias da minha história. A grafia da minha vida vai sendo tecida à medida que a esqueço, ou a recordo, ou simplesmente a vou vivendo. Vida experienciada aos pedaços, feito mosaico, em plena incompletude sensível do tempo.*

### **1 Autobiografia, autoficção e espaço (auto) biográfico: Fissuras nas construções corporais cênicas**

[...] Percebo ainda que sou eu que sou vivida, sou eu que sou grafada, sou eu também que escuto em surdina o velho discurso que me grafa. E finalmente vislumbro maravilhada que sou eu que escrevo, agora, aqui neste deserto onde entra sem ser visto um velho cargueiro inglês. Percebo que o seu segredo é que, ao dizer “eu”, este texto realiza a conjunção entre o real (esta minha vida ou quem a vive), o simbólico (este discurso ou o pronome eu que aqui deliro) e o imaginário (este ouvir constante da minha própria biografia); e, ao realizar esta conjunção, manifesta também o momento que consciente e inconsciente se encontram sobre pedras úmidas do porto e ao que indica é aí que são produzidas clandestinamente desejos informuláveis.

Ana Cristina Cesar<sup>7</sup>

Vivida, grafada e produtora de desejos informuláveis, as experiências autobiográficas fincam nos corpos a conjunção entre o real, o imaginário e o simbólico. Etimologicamente, autobiografia significa eu+vida+escrita<sup>8</sup>, portanto, escrita da vida do sujeito. A minha dificuldade em relação ao termo esboça minha incompreensão das palavras vida, eu e dos limites que nunca soube definir entre ficção e realidade. Como relatar a própria vida se não sei dizer o que compreendo da minha própria vida, sem garantias do que realmente acontece e do

<sup>7</sup> CESAR, Ana Cristina. Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/?autobiografi.a>.

que realmente se é? Eu e vida não me convenciam como vínculo para uma suposta verdade, a invenção que parecia permear a vida de Dona Maria era a mesma que borbulhava na minha imaginação.

O que sempre despertou meu interesse nos atos autobiográficos foram as fissuras e lacunas que o pensar sobre o si mesmo pareciam provocar no próprio sujeito que as enunciavam. Posso sugerir que exercer o ato de pensar sobre si mesmo é a ação principal de toda e qualquer autobiografia, a qual afere as medidas de peso e leveza da elucidação de uma experiência. Dessa maneira, compreender o que contorna e envolve a noção autobiográfica me pareceu de extrema importância, assim como suas contradições e desdobramentos.

Vida e relato sobre a própria vida são instâncias que diferem entre si, porém possuem o mesmo objeto sustentatório, *eu*. O *eu* que vive e o *eu* que relata o que viveu são os mesmos? Essa é uma questão que permeia as elaborações em torno da noção autobiográfica.

### 1.1 Autobiografia: esquecimento, verdades e invenções

Tem mais presença em mim o que me falta

Manoel de Barros<sup>9</sup>

Nos diários de Sylvia Plath (1950-1962) ou no livro *Cartas a Théo* (2002), que reúne as cartas enviadas por Vincent Van Gogh a seu irmão Théo, a autobiografia dos textos é facilmente definida pela clareza dos gêneros utilizados, diário e cartas. Já nos textos *Retratos do artista quando jovem*, de James Joyce (2011), e *Recordação da casa dos mortos*, de Fiódor Dostoiévski (2010), as contracapas os definem como romance. Porém, nas apresentações que antecedem os textos, ambos são descritos como autobiográficos. Esses exemplos são de narrativas em primeira pessoa, porém, o que os diferencia é a identidade de nome entre o autor e a pessoa que fala.

Os dois primeiros exemplos possuem identificação direta entre narrador e autor, já o livro escrito por James Joyce tem como personagem principal seu *alter-ego*, Stephen Dedalus.

---

<sup>9</sup> BARROS, Manoel. Livro sobre o nada. São Paulo: Leya, 2013.

Dostoiévski se coloca por meio de um narrador onipresente que lê as memórias do personagem Alexander Petrovitch, transformando em ficção situações vivenciadas pelo próprio Dostoiévski durante o período em que esteve preso. Os dois últimos exemplos foram publicados como romances, o primeiro no início do século XX e, o segundo, no final do século XIX, épocas nas quais se falava pouco de autobiografias e muito menos sobre romances autobiográficos.

Autores como Philippe Lejeune (2014), Leonor Arfuch (2010) e Jaime Ginzburg (2009) abordam o gênero autobiográfico por diversas vias, considerando-o, muitas vezes, de forma controversa. Na tentativa de elucidar a definição de um novo gênero literário, Lejeune (2014, p. 58) define a autobiografia como sendo “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Para que exista autobiografia, pressupõe-se uma relação de identidade de nomes entre autor e narrador (LEJEUNE, 2014). O leitor compreende a obra como autobiográfica a partir do momento que reconhece, como no caso dos diários de Sylvia Plath (1950-1962), uma relação direta entre o autor e a personagem principal (e/ou narrador).

O livro de James Joyce não propõe tal identificação e é definido na borda da capa, escrita por Mariano Torres (2011), como um romance autobiográfico. As fronteiras entre romance autobiográfico e autobiografia se borram à medida que o autor inventa uma personagem com nome diferente daquele do autor. O mesmo acontece com o livro de Dostoiévski, o qual abarca as vivências do autor como condenado político em uma prisão da Sibéria. Porém, toda ficção que cabe ao poeta russo é utilizada na descrição de situações, personagens e momentos de uma autobiografia que ele vivenciou. Ou seja, ambos os escritores, Joyce e Dostoiévski, não se utilizam da relação de identidade entre nomes, logo, não podemos considerá-los autobiográficos segundo Lejeune (2014).

Porém, tanto Joyce quanto Dostoiévski utilizam referências autobiográficas em suas narrativas, por esse motivo, os textos passam a ser considerados como romances autobiográficos. Ao narrar, na introdução, o momento em que encontra o livro do ex-prisioneiro contendo as narrativas dos momentos em que esteve preso, Dostoiévski escreve:

Naquele texto incompleto se alinhavam casos bizarros, recordações por vezes cândidas, redigidas em estilo nervoso, altamente pessoal, também repletas de paroxismos. Reli uma porção de vezes aquelas memórias e acabei chegando quase à conclusão de que tal obra devia ter sido escrita em meio a crises e acessos de alienação mental (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 15).

Seu *alter-ego*, o narrador onipresente, descreve com destreza sua própria experiência, porém, com o distanciamento que cabe ao romance. Quando o autor fala sobre remexer memórias, recordações ingênuas e conclui que o texto deve ter sido escrito em meio a uma crise, o autor retrata a própria incapacidade de autobiografar-se sem utilizar as ferramentas da ficção. A história pessoal do autor russo é ficcionalizada e, conseqüentemente, atribuída a um personagem imaginário.

Porém, tanto Dostoiévski (2010) quanto James Joyce (2011), narram a formação de uma personalidade em *devir*, a qual se confunde, inevitavelmente, com as identidades dos autores. O leitor que não possui conhecimento sobre a vida de nenhum desses escritores não identifica a obra como autobiográfica, já que as mesmas não possuem identificação entre os nomes autor-narrador. Não existe introdução, frase ou uma apresentação feita pelos autores que incluam os textos dentro do gênero autobiográfico, exceto em edições atualizadas, como é o caso do livro de James Joyce. Somente as apresentações (atualizadas) escritas após a publicação dos dois romances traçam um paralelo entre romance e autobiografia.

A *Bildungsroman* ou o romance de formação (DELORY-MOMBERGER, 2009), é a base do discurso biográfico até meados da década de 70 e tem como substrato a formação do herói, a qual se desenrola sobre acontecimentos vividos que vão de sua juventude até a fase adulta. Esse modelo de representação evidencia as fontes literárias que estão na origem dos modelos biográficos “porque ele [o modelo] se tornou exatamente o esquema dominante da representação biográfica, porém o que ele introduz, no momento em que se estabelece, é uma definição nova da temporalidade biográfica marcada pela imagem de uma vida em *devir*” (DELORY-MOMBERGER, 2009, p. 101-102).

O livro de James Joyce (2011), caracterizado com base no romance de formação, trata diretamente da associação entre ficção e relato pessoal. Debruçando-se na imagem de uma vida em andamento e um protagonista que se apresenta através de monólogos interiores, James Joyce traça um paralelo entre as projeções de sua personalidade e os discursos proferidos pelo narrador. Tais propriedades expõem as diferenças entre o que Lejeune define como autobiografia e romance autobiográfico: “Como distinguir a autobiografia do romance autobiográfico? Tenho de confessar que, se nos ativermos à análise interna do texto, não há nenhuma diferença” (2014, p. 30). A principal diferença é estabelecida pelo que Lejeune (2014) definiu como “pacto autobiográfico”.

O mesmo autor admite a complexidade da narrativa em primeira pessoa e da distinção entre o que seria romance autobiográfico e autobiografia. O pacto é, neste caso, um contrato

de leitura autobiográfica estabelecida entre leitor e autor (LEJEUNE, 2014). Ambos, James Joyce e Dostoiévski, não estabelecem um pacto de leitura autobiográfica, contudo, seus textos possuem elementos autobiográficos. Logo, os dois textos são caracterizados como romances autobiográficos por possuírem relatos pessoais engendrados em uma narrativa ficcional.

A autobiografia, nesse caso, se sustenta pela identificação de nomes, isto é, pela homonímia entre o nome do autor e o nome do narrador (e/ou personagem principal). Na impossibilidade de distinguir romance de autobiografia, a única ferramenta de que dispõe o leitor para inserir o texto em um dos gêneros seria o pacto de leitura, ou seja, um contrato em que autor e leitor compactuam das relações de semelhança entre referente (personagem no texto e/ou narrador) e referencial (autor) (LEJEUNE, 2014).

Para Lejeune (2014) “identidade não é semelhança”, é um fato que se apresenta no plano da enunciação e semelhança é uma relação que se estabelece pelo enunciado. Logo, segundo Lejeune (2014, p. 43), “em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais”, ambos fornecem informações externas ao texto. Dessa maneira, o pacto referencial:

[...] se propõe a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito do real”, mas a imagem do real (LEJEUNE, 2014, p. 43).

O pacto autobiográfico e o pacto referencial parecem se relacionar a um contexto que envolve semelhança e identidade. Para que a obra, na literatura, defina-se como autobiográfica, o leitor precisa estar ciente, de alguma maneira, de que o narrador e/ou personagem possuem semelhança com o autor e, conseqüentemente, com uma “realidade” que se encontra externa ao texto. De que maneira esse pacto pode ser firmado? Na própria apresentação do texto, na homonímia entre os nomes do narrador (e/ou personagem) e autor, e/ou na construção narrativa, deixando claro o pacto referencial, o qual engendra o pacto autobiográfico.

O livro *Memórias do Cárcere* relata as memórias de Graciliano Ramos (1994) no período da ditadura de Getúlio Vargas no Brasil. Nesse livro, o autor estabelece o pacto autobiográfico logo no início da narrativa:

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos - e, antes de começar, digo os motivos porque me silencie e porque me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim,



com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. [...] Também me afligiu a ideia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas? (RAMOS, 1994, p. 9).

O livro de Graciliano Ramos (1994) abarca a complexidade textual que é abordada por Lejeune (2014). Escrito com base nas memórias do prisioneiro político Graciliano Ramos, a narrativa ainda que romanceada, trata da experiência traumática do autor, o qual estabelece o pacto logo no início do texto. Porém, como a narrativa se associa a um fato histórico, alguns teóricos passaram a considerar esse tipo de escrita por meio de seu viés testemunhal e político-social.

Atualmente, narrativas como a de Graciliano Ramos, agregadas a momentos de exceção, são qualificadas como literatura de testemunho (MARCO, 2004). Associando autobiografia, trauma e testemunho, muitas das narrativas que englobam denúncias, depoimentos, fatos históricos que foram muitas vezes apagados e silenciados, emergem para além de um relato autobiográfico.

As memórias individuais e coletivas passam a ser reformuladas na modernidade, assim como o conceito de testemunho e história, ambos relacionados aos sobreviventes de grandes catástrofes e contaminam-se pelos eventos violentos vivenciados cotidianamente por sujeitos anônimos (SELIGMANN-SILVA, 2001; 2015). O sujeito moderno traumatizado, proposto por Seligmann-Silva (2001), influencia diretamente as preposições em torno do discurso autobiográfico, alterando sua relação com a verdade e a ficção. Lejeune (2014) não inclui o testemunho em suas definições sobre o gênero autobiográfico. Contudo, é possível associar o pacto autobiográfico a qualquer tipo de leitura que envolva o depoimento pessoal.

No capítulo “O pacto autobiográfico (BIS)”, Lejeune (2014 [1976]) explica sobre as contradições e polêmicas da sua primeira definição, publicada em 1971, sobre o pacto autobiográfico. O autor assume a sua ingenuidade em relação ao pacto, à verdade, às suas definições sobre a impossibilidade de uma autobiografia anônima e, principalmente, aos problemas relacionados à identidade. Lejeune escreve:

É melhor reconhecer minha culpa: sim, sou ingênuo. Creio ser possível se comprometer a dizer a verdade; creio na transparência da linguagem e na existência de um sujeito pleno que se exprime através dela; creio que meu nome próprio garante minha autonomia e minha singularidade (embora tenha

cruzado pela vida com vários Phillippe Lejeune); creio que quando digo “eu”, sou eu quem fala: creio no Espírito Santo da primeira pessoa. E quem não crê? Mas, é claro, às vezes ocorre-me também pensar o contrário, ou pelo menos afirmar pensar (LEJEUNE,2014, p. 76).

Esse trecho elucida algumas opiniões conceituais inclusas nas propostas do autor, já que, ao relacionar o pacto a uma possível verdade, tangencia-se linguagem escrita e formação do eu. Mesmo dizendo que, às vezes, lhe ocorre pensar ao contrário, Lejeune (2014) se pauta em um pacto com a verdade vinculada a um sujeito capaz de proferi-la. Ou seja, apesar de levar em conta as possibilidades inventivas de si mesmo, Lejeune (2014) circunscreve essa invenção com uma forma verdadeira. Ao estabelecer o pacto, aquele que profere narrativas em primeira pessoa, compromete-se com sua integridade e realidade existencial.

Segundo Ginzburg (2009), o pensamento cartesiano vinculou ao gênero autobiográfico uma orientação fixa e ordenada do sujeito. Caracterizado por sua estabilidade, o *eu* provocaria uma linha de pensamento horizontal, em que fatos e experiências, ordenados de forma clara e precisa, resultariam na segurança narrativa e em uma imagem ordenada e completa do sujeito narrador. Portanto, o discurso enunciado pela escrita autobiográfica seria dotado de estabilidade, coerência e confiabilidade.

No final do século XX e início do século XXI, a visão cartesiana é desbancada por uma abordagem mais complexa do sujeito. Quando Lejeune (1971; 2014) garante crer na existência de um sujeito pleno, seu discurso se insere dentro de uma abordagem cartesiana. Ao opor verdade e mentira, ficção e realidade, identidade verdadeira e identidade imaginária, o autor corrobora uma visão dicotômica do sujeito e, conseqüentemente, uma linguagem autobiográfica escrita que se comprometa com a verdade que é, supostamente, oposta à ficção. Ao afirmar: “É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando [...]. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade”, e ainda: “Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção” (LEJEUNE, 2014), o autor se contradiz.

Qual é o lado da verdade que corresponde ao imaginário autobiográfico? O autor parece considerar os aspectos inventivos da memória e das narrativas de si, mas ao transpor essas abordagens para uma análise sistemática dos discursos em primeira pessoa, ele se contradiz associando essa “invenção” a um limite com bases verdadeiras. Ou seja, parece que Lejeune (2014) considera os aspectos inventivos e ficcionais do sujeito narrador, porém, ele

aponta ser necessário que essa invenção esteja associada a um pacto consigo mesmo e, conseqüentemente, a um pacto com a verdade.

Mesmo que às vezes Lejeune (2014) pense o contrário ou afirme pensar o contrário, o sujeito a partir do qual ele pensa está encerrado nas dicotomias verdade/mentira, ficção/realidade. A necessidade de definir a autobiografia a partir de um pacto referencial e de um pacto autobiográfico anula a compreensão de Lejeune (1971 *apud* GASPARINI, 2009, p. 189) de que “a autobiografia é uma ficção produzida em condições particulares”, pois essas condições redefinem tal noção e ampliam o gênero para além de um pacto verdadeiro e referencial.

Não negamos a importância das abordagens e definições de Lejeune (2014) relacionadas ao gênero autobiográfico. Contudo, é necessário problematizar sua teoria em um século em que verdade, ficção, formação do *eu* e relato pessoal parecem ser desconstruídos para serem abordados por outras vias e destrinchados de diversas maneiras.

Quando se trata de abordar o corpo do sujeito que narra, a cisão entre realidade e ficção propicia pensamentos enrijecidos em torno da experiência corporal do indivíduo, além de legitimarem uma imagem dicotômica de uma autobiografia que narra discursos engessados em conceitos totalizantes. A definição de um gênero tão complexo parece reforçar paradigmas obsoletos em torno do tema.

O corpo, na qualidade de propulsor das experiências e invenções autobiográficas, entrelaça o relato pessoal aos afetos que envolvem rememoração e esquecimento. Considera-se afeto, no sentido spinoziano, as afecções corporais que aumentam ou diminuem o potencial de ação desse corpo. Todo afeto é uma afecção corporal, porém, as afecções só são consideradas afetos quando influenciam a potência de ação do corpo (JAQUET, 2011). A memória afeta diretamente o corpo de um sujeito em uma experiência autobiográfica, elementos como emoção, percepção do momento presente, estado de ânimo, sentimentos e todo o contexto que envolve o sujeito, entrecruzam ficção e realidade no ato da rememoração.

A verdade testemunhal do sujeito correlaciona invenções subjetivas e afetos. Por conseguinte, o corpo do ator em uma cena que dá testemunho de uma experiência autobiográfica, como é o caso de Cida Falabella, no acontecimento de *Domingo*<sup>10</sup>, parece dar forma a uma autobiografia que é, simultaneamente, inventiva, transitória e afetiva. Logo, o

---

<sup>10</sup> *Domingo* é o acontecimento teatral performativo criado pela atriz e diretora Cida Falabella, juntamente à artista Denise Pedron. O acontecimento (estudo de caso desta pesquisa) tem como cenário a casa da atriz-performer Cida Falabella e é um relato pessoal performativo de Cida sobre um trauma amoroso. As ações se desenrolam no quintal ao redor da casa e no interior da residência. O monólogo permeia o teatro e a performance, as narrativas são oriundas de experiências pessoais e do blog *A Louca sou eu*, alimentado pela atriz-performer. No terceiro capítulo, *Domingo* será apresentado de forma mais detalhada.

gênero autobiográfico, segundo a definição de Lejeune (2014), torna-se insuficiente para apreender as experiências subjetivas e fragmentárias do sujeito. O sujeito autobiográfico do acontecimento teatral performativo (DUBATTI, 2010; FÉRAL, 2015) de *Domingo*, parece estabelecer outras conexões que correlacionam ficção, verdade e invenção. Logo, se faz necessário ampliar a compreensão dos elementos que envolvem o relato pessoal.

## 1.2 Autoficção: invenção intersubjetiva das experiências pessoais

Mas se alguém insistir em “porquês”, digo:  
 a mentira nasce em quem a cria  
 e passa a fazer existirem novas mentiras de novas  
 verdades.  
 Uma palavra é a mentira da outra.  
 Quero exigentemente que acreditem em mim.  
 Quero que acreditem em mim até quando minto.

Clarice Lispector<sup>11</sup>

Se abordarmos o sujeito e sua linguagem segundo a noção do desconstrutivismo de Derrida (2011), o qual propõe a desconstrução de conceitos filosóficos partindo de uma concepção não logocêntrica e buscando uma pluralidade de interpretações e análise, pode-se supor uma abordagem da autobiografia que aponta para um mosaico em contínuo movimento/formação em que o sujeito é constantemente reinventado, o que impossibilita uma abordagem unilateral e fixa de relatos autobiográficos como mote criativo.

O que mais importa na narrativa de si parece ser as lacunas proporcionadas pelo não dito, pelas fissuras e fragmentação das frases, das palavras e do discurso. Interessa mais o como é dito e o por que é dito; o que se silencia se mescla ao que é contado e a recepção capta o conjunto do que está a mostra, e também do que não está. São as lacunas proporcionadas pelos silêncios, em contraposição às palavras que são ditas, que sugerem à narrativa de si uma constante autotematização, a qual se caracteriza por uma complexa formação e reformação da identidade pessoal (STRAUB, 2009). Na autobiografia, são as camadas subjetivas, afetivas, relacionais e simbólicas que parecem esboçar uma possível comunicação.

---

<sup>11</sup> LISPECTOR, Clarice. Um Sopro de Vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

O não dito, o vazio, a imagem escondida na formação da linguagem, parecem compor os traços que caracterizam o discurso autobiográfico. Ao mesmo tempo, a identidade do sujeito em formação e reformação é construída simultaneamente à narrativa de si, o *eu* em sua dimensão temporal “deve ser entendido como uma identidade narrativa” (STRAUB, 2009, p. 82). Ou seja, a identidade pessoal é formada e reformada constantemente pelas inconstâncias do *eu*, seus processos emocionais, subjetivos, temporais e relacionais. Já a identidade narrativa, finca sua noção temporal a partir do relato do sujeito que narra aquilo que vivenciou.

A partir da abordagem de um contexto em que as narrativas de si ultrapassam a dicotomia entre ficção e realidade, verdade e mentira, a noção autobiográfica pautada nessas oposições se desfaz como referência de gênero que engloba as narrativas do *eu*. As construções da narrativa de si interferem tanto no discurso proferido quanto na recepção do mesmo e evocam novas possibilidades de abordagem, ampliando, dessa maneira, as definições do gênero autobiográfico.

O termo autoficção, cunhado por Serge Doubrovsky, em *Fils* (1977), apreende textos em primeira pessoa em que o compromisso com a verdade, semelhança ou verificação não seriam, necessariamente, importantes. A autoficção surge como possibilidade de preenchimento das lacunas deixadas pelas definições do gênero autobiográfico. Proposta como um “arqui-gênero”<sup>12</sup>, a autoficção se insere dentro do espaço autobiográfico de Lejeune (2014), a noção abrange todo tipo de escrita do *eu* acometida pela invenção e fragmentação, com ou sem um pacto com a verdade (NORONHA, 2014).

Não se exige mais a verdade do relato de si porque não se exige mais a verdade do sujeito. Aceita-se, na autoficção, a fragmentação, a emersão de uma subjetividade e uma identidade que se mantém em constante formação. A autoficção questiona a relação de identidade entre autor, narrador e personagem, já que o próprio nome não garante a definição de um referencial. A autoficção se pauta na invenção de personalidades (narrador-personagem-autor), ela finca suas especificidades em um pacto autoficcional contraditório, os textos são regidos por um “vai-e-vem do fictício e do autobiográfico” (LECARME, 1993, p. 92). Portanto, é possível supor que na autoficção o pacto estabelecido entre o autor e o leitor se amplia de maneira que ambos compreendem que a obra não trata somente de uma suposta verdade ou realidade experienciada pelo escritor, mas de uma experiência que é construída juntamente ao ato de ler e narrar.

---

<sup>12</sup> Noção que não é predefinida, já que não possui uma definição clara como gênero.

Para Doubrovsky (2010), o sujeito lacunar e fragmentário concerne à autoficção um pacto de leitura romanesco, mesmo se tratando de uma autobiografia, porém, revestida por um sujeito sem constituição linear e capaz de se reinventar na escrita. A autobiografia definida a partir do pacto referencial e do pacto autobiográfico, torna-se insipiente diante de sujeitos que são (re)construídos em seu contato consigo mesmo, com o ambiente que o cerca e com o outro. A autoficção, sobretudo, propõe uma reavaliação do *eu* e, conseqüentemente, da escrita de si.

Reavaliar a relação do sujeito consigo mesmo a partir da escrita e vice-versa, é um trânsito que impulsiona a autobiografia para além da estagnação percebida na tríade sujeito-vida-verdade. As ambiguidades presentes na autoficção e o paradoxo – mesmo nome, identidades diferentes –, propõem uma reavaliação das condições em que são produzidas as possíveis ficcionalizações e suas supostas oposições às histórias ditas reais.

A partir do momento que contamos o que nos ocorreu (ou poderia nos ocorrer), criamos um personagem com o qual nos identificamos e construímos uma história, um roteiro, uma fábula. É por isso que tantos escritores se recusaram a fazer uma distinção entre autobiografia e romance. O próprio Philippe Lejeune observou, em 1971, que a autobiografia ‘emprega todos os procedimentos romanescos de seu tempo’ e até mesmo que ‘a autobiografia é uma ficção produzida em condições particulares’. Percebe-se, pois, que foi como se a palavra autoficção tivesse surgido no momento oportuno para traduzir e cristalizar as numerosas dúvidas levantadas, desde o início do século XX, pelas noções de sujeito, identidade, verdade, sinceridade, escrita do eu. O novo conceito não estava, portanto, apenas destinado a preencher a casa vazia do pacto autobiográfico, mas postulava a perempção da autobiografia enquanto promessa de narrativa verídica, sua relegação a um passado definitivamente acabado, sua substituição por um novo gênero (GASPARINI, 2009, p. 189).

As problemáticas apresentadas anteriormente sobre o pacto de Lejeune (2014) e as proposições sobre sujeito em formação e uma narrativa inventiva, reivindicam uma reavaliação sobre a influência da ficção nos textos autobiográficos. A autoficção preenche um espaço entre a comunicação de uma história pessoal e os limites de sua veracidade. Porém, trata-se não da substituição de um gênero pelo outro (autobiografia e autoficção), como propõe Gasparini (2009), mas da possibilidade de ampliação do pensamento sobre ambos.

Não se pretende negar as abordagens de Lejeune (2014) sobre a autobiografia, e muito menos optar pela autoficção como gênero que cerca a complexidade do relato autobiográfico, mas compreender que, na atualidade, debater sobre autobiografia inclui a complexidade que

abarca o sujeito e, conseqüentemente, a formação de sua identidade, seus processos de criação e invenção autobiográfica.

Segundo Gabriela Lírio (2016), o valor da autobiografia não está mais vinculado à coerência de vida e às narrações tomadas como verdade, o que interessa são “[...] os instrumentos da mentira, como ela foi deflagrada, manipulada e divulgada. São os artifícios do autor em se reinventar o que interessa à contemporaneidade [...]”. Para a autora, a autoficção não finca seus pilares na dicotomia verdade ou mentira, mas na força do relato, na potência daquele que profere o discurso.

Se reinventar na enunciação talvez seja a ramificação autobiográfica que mais interessa ao sujeito do século XXI. Transpor fatos vividos como narrativa estética em um contexto cênico, por exemplo, amplia a percepção de um indivíduo fixo e ordenado linearmente. Porém, optar pela autoficção ao invés da autobiografia, encerra novamente os efeitos do relato pessoal às regras que parecem não comportar a complexidade do autorrelato na cena. Abordar o sujeito pela perspectiva corporal implica compreender os processos autobiográficos como continuidade do *eu*, considerando o trânsito entre suas memórias e seus afetos.

Optou-se por não utilizar as noções de autoficção (DOUBROVSKY, 2010) e autobiografia (LEJEUNE, 2014) após constatar a complexidade e amplitude do relato autobiográfico em um contexto cênico. O contexto que nos interessa é o da relação entre o sujeito-corpo e o discurso autobiográfico. Para tanto, definir o falar sobre si mesmo a partir das definições de Lejeune (2014) ou Dubrovsky (2010) parece ser um ato que desconsidera as aproximações entre invenção pessoal e invenção estética, personagem-autor e personagem-sujeito, corpo-*eu* e corpo-imagem.

Na atualidade, a presença de processos paradoxais de expressão e compreensão pessoal parecem afetar diretamente o indivíduo contemporâneo e sua capacidade de desmanchar-se na medida em que se constrói.<sup>13</sup> Recorremos, então, à pergunta de Michail Bakhtin (2011, p. 139): “Como eu represento a mim mesmo diferentemente da pergunta: quem sou?”. Performar o próprio *eu* parece perpassar processos de presentificação das narrativas em que o sujeito confere ao outro, e não somente a si mesmo, os personagens e enredos que delimitam o seu *eu* e, conseqüentemente, sua história.

---

<sup>13</sup> Para Agamben (2009, p. 63-64), o sujeito verdadeiramente contemporâneo é aquele que não coincide com seu tempo, que não se adequa às suas pretensões. Esse anacronismo entre pertencer a um tempo e se sentir dissociado do mesmo, é o que gera uma percepção e apreensão do seu tempo. “Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra”.

Para Bakhtin (2011), a relação de identidade entre autor e personagem (narrador) não existe, nem mesmo nos discursos autobiográficos, já que não existe similaridade entre a experiência vivencial e a objetivação artística dessa experiência. Corroborando com a autoficção e a possibilidade de um *eu* que se (re)inventa na criação, o corpo que performa histórias pessoais é o mesmo que as vivencia?

Dessa maneira, quais seriam as especificidades do corpo que performa autobiografias cênicas e como elas interferem na objetivação de um eu-performador? O sujeito que vive é diferente do sujeito que fala, ou seja, mesmo que exista unicidade entre aquele do qual se fala e aquele que fala, os processos de formação de uma certa identidade, ou de um sujeito estético, parecem ampliar o pacto referencial e o pacto autobiográfico de Lejeune (2014) e, conseqüentemente, as invenções narrativas de Doubrovsky (2010).

Tal ampliação afeta não só as possibilidades de invenção de uma personalidade pessoal na escrita, mas a criação de estados do corpo que influenciam o sujeito que se utiliza da própria experiência como matéria-base dos seus processos criativos. A pergunta de Bakhtin (2011) empurra o sujeito para o precipício da criação, e o maior perigo da queda é ter de adentrar nas profundezas do si-mesmo. Logo, o sujeito que se (re)cria na estética autobiográfica é capaz de, nesse processo, potencializar presenças?

O pacto referencial, na autobiografia, parece ser, a partir da pergunta de Bakhtin (2011), o desajuste do autor. O autor tem como referência a inexistência de um referencial, ele parte do escuro, do breu que existe entre a percepção de si-mesmo e as possibilidades estéticas de curvas, cores, letras e traços da objetivação dessa percepção. O ator-performer, o qual inscreve no corpo os paroxismos dessa escuridão, ultrapassa sua autobiografia e sua autoficcionalização, ele transforma a invenção na própria forma do si-mesmo, ele parte de um corpo que é realidade e ficcionalização, verdade e invenção, ele faz da própria contradição o terreno fértil em que se pode despertar o possível espectro de uma autobiografia objetivada na cena.

Autoficção e autobiografia são noções que buscam delimitar as constantes proliferações de propostas artísticas que possuem em seu centro processos autobiográficos. Uma noção não anula a outra, logo, não se pretende optar por nenhuma das duas, constatando que ambas abarcam diversas características do relato pessoal. Porém, faz-se necessário elucidar uma abordagem que não encerre o trabalho sobre si mesmo em fronteiras que não envolvem as diversas ramificações atuais em torno da autobiografia.

Para Eneida Maria de Souza (2015), “a autobiografia fingida alimenta-se da fraca memória do outro para se sustentar, [...] marcado pela desarticulação entre real e ficcional,



uma vez que o desejo de constituição do eu estaria também inscrito na ficção”. A paradoxal relação entre a verdade e a ficcionalidade que compõe o *eu-e-o outro* e sua consequente objetivação artística, parecem ser as bordas das fronteiras em que autobiografia e autoficção se imbricam. Logo, recorreremos ao espaço (auto) biográfico<sup>14</sup>, da pesquisadora Eleonor Arfuch, que circunda os diversos modos de representação do *eu*, as influências da mídia sobre esses processos e a dissolução de fronteiras para tentar compreender as potencialidades, os questionamentos e os elementos que perpassam o espaço (auto) biográfico.

### **1.3 Espaço (auto) biográfico: a autobiografia como espaço de hibridização das dicotomias ficção/realidade, público/privado, razão/emoção**

Eis o que pensei: para que o mais banal dos acontecimentos se torne uma aventura, é preciso e basta que nos ponhamos a narrá-lo. É isso que ilude as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias, vive rodeado por suas histórias e pelas histórias dos outros, vê tudo o que lhe acontece através delas; e procura viver sua vida como se a narrasse. Mas é preciso escolher: viver ou narrar.

Jean-Paul Sartre<sup>15</sup>

O espaço biográfico, proposto por Arfuch (2010), recorre às temáticas que se constituem, basicamente, de elementos (auto) biográficos. Processos que abarcam não (somente) um gênero, mas uma “multiplicidade, lugar de confluência e circulação, de semelhanças de família, proximidades e diferenças” (ARFUCH, 2010, p. 22). Logo, contextos em que o *eu* é o centro do discurso, do silêncio e da imagem. A partir dessa abordagem, a autobiografia permeia expressões artísticas que colocam as experiências dos sujeitos como propulsoras da criação. O espaço (auto) biográfico (ARFUCH, 2010, p. 16) se instaura na tentativa de “expressar uma totalidade particular da subjetividade contemporânea”. Nas palavras da autora: “[...] um espaço biográfico como horizonte de inteligibilidade e não como mera somatória de gêneros já conformados em outro lugar”. Portanto, criações autobiográficas como: cartas, narrativas em primeira pessoa, confissões, diários, testemunhos,

<sup>14</sup> Ver Introdução sobre a nomeação “espaço (auto) biográfico”.

<sup>15</sup> SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

autorretratos etc., abarcam instâncias do espaço (auto) biográfico em que diversas expressões artísticas possuem o *eu* como matéria-prima da criação.

Como falar de autobiografia no século XXI? De qual autobiografia trata a cena teatral? É possível transpor as características do gênero na literatura para um contexto cênico? Essas são algumas das questões que nos levam à necessidade de compreender o gênero autobiográfico de forma mais ampla. Para além do olhar literário da autobiografia e da consolidação da história pessoal como história político-social, as expressões (auto) biográficas servem como “um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do ocidente” (ARFUCH, 2010, p. 36).

Arfuch (2010) nos atenta para a vivência de um *eu* submetido aos dualismos razão/emoção, alma/corpo, público/privado etc. Tais dualismos afetaram diretamente os processos afetivos e de autorrepresentação do sujeito moderno. Ao propor o espaço (auto) biográfico como um “eixo hipotético de um sistema de gêneros” (Arfuch, p. 37), a autora evidencia a complexidade que envolve as representações pautadas no *eu*. O avanço das mídias nas esferas cotidianas denota, também, uma “reconfiguração da subjetividade contemporânea”, fato que interfere de forma direta e estrutural na formação do sujeito, seus processos subjetivos e, conseqüentemente, nas narrativas vivenciais.

Compreendendo a vivência como algo que “se encontra numa relação imediata com o todo, com a totalidade da vida”, Arfuch (2010, p. 38) destaca o relato autobiográfico como uma vivência estética que ressoa para além das vivências individuais. Recorrendo a Bakhtin (2011), podemos definir a vivência como rastros do sentido da existência, um modo de o *eu* captar o que está fora, a relação entre o objeto e o sentido, ou seja, a relação entre o *eu* e o *outro* (objeto). É importante ressaltar que a escolha do acontecimento de *Domingo* perpassa não somente a dimensão estética (performativa) da cena, mas, também, o ato de perceber a experiência para além do ensimesmamento. *Domingo* transborda as fronteiras do privado e reforça a cena como acontecimento estético capaz de relacionar público/privado, coletivo/individual e o *eu* em relação ao *outro* e ao ambiente que o cerca.

Os acontecimentos performativos, na maioria das vezes, transpõem tais dicotomias a uma unicidade complexa de conceitos que se imbricam ininterruptamente na prática do corpo em ação. Compreender que o relato pessoal ultrapassa o *si mesmo* refletindo diretamente na relação do indivíduo com seus olhares excedentes, suas relações socioculturais e os contextos que o cercam, reforça a autorrepresentação como acontecimento político, estético e híbrido.

Quando um ser humano se encontra frente a outro, a visão excedente que um obtém do outro faz com que ambos assumam posições diferentes. Segundo Bakhtin (2011, p. 22), a

pupila de um reflete o inacessível, o excedente, do outro: “[...] o que vejo predominantemente no outro em mim mesmo só o outro vê”. Logo, podemos supor que o *outro* é uma continuação ou, até mesmo, uma extensão daquilo que, posteriormente, se torna o *eu-para-mim*. A importância da ação, da presença em relação ao *outro*, ultrapassa o simples atravessamento estético de uma experiência, segundo Bakhtin:

O excedente de visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo<sup>16</sup> exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se (BAKHTIN, 2011, p. 22-23).

As ações do *outro* em relação ao *eu* e vice-versa, parecem expandir os elementos constitutivos do sujeito, elementos esses que só se proliferam a partir da relação entre o *eu* e o *outro*. A alteridade presente na relação de excedente proposta por Bakhtin (2011) aponta o *outro* como continuidade essencial da subjetividade e das ações dos sujeitos como ato ético e estético na singularidade das presenças no acontecimento artístico. Logo, “[...] o todo da vida interior podem ser experimentados concretamente – percebidos internamente – seja na categoria do eu-para-mim, seja na categoria do outro-para-mim [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 22). Dessa maneira, a relação *eu-outro* e, simultaneamente, *eu-para-mim*, são essenciais na objetivação das subjetividades do sujeito, na autorrepresentação daquilo que se define temporariamente como *eu*. A imagem interna do indivíduo, todas as bordas concretas do seu corpo, seus contornos emocionais, gestuais e seus movimentos, são vivenciadas exclusivamente pelo sujeito que a possui. Porém, tal relação parece ser afetada pelo trânsito entre *eu-para-mim* e *eu-outro*.

A autossensação, proposta por Bakhtin (2011), evidencia a relação única e exclusiva do sujeito com os extratos e fragmentos gerados pela relação *eu-outro* e *eu-para-mim* que somente ele experimenta e vivencia: “[...] eu não vejo a mim mesmo, eu me vivencio de dentro” (BAKHTIN, 2011, p. 26). Essa relação interna do sujeito consigo mesmo é muitas vezes assimilada como um sonho, uma projeção instável que o sujeito possui sobre si:

O mundo do sonho é plenamente idêntico ao mundo da percepção real: nele a personagem central não está externamente expressa, não se situa no mesmo plano das outras personagens; enquanto estas são expressas externamente, aquela é vivenciada de dentro (BAKHTIN, 2011, p. 27).

<sup>16</sup> Em Bakhtin (2011), a palavra *ativismo* pressupõe uma intensidade na ação, uma atividade enérgica, e não simplesmente a realização de uma atividade.

É possível supor, a partir das propostas de Bakhtin (2011), que o sujeito vivencia a si mesmo de forma instável e inventiva. Como no sonho, ele percebe a si mesmo de forma diferente dos personagens externos à sua história. Porém, ao relatar esse sonho, ou seja, ao narrar as experiências que foram vivenciadas por meio de uma autossensação que correlaciona *eu-outro* e *eu-para-mim*, o sujeito objetiva de outra maneira a sensação que possui sobre si mesmo. Ao narrar a si mesmo, o sujeito cria um personagem como excedente da própria experiência, alguém que conta e observa, com certo distanciamento estético, a própria história.

A imagem vivenciada pelo sujeito por meio da objetivação externa do seu *eu*, passa a ser experimentada por ele ao lado da sua percepção interna. Essa experiência do *eu* narrado se desdobra fora da autossensação, “[...] é como se eu me desdobrasse um pouco, mas não me desintegrasse definitivamente: o cordão umbilical da autossensação irá ligar minha imagem externa ao meu vivenciamento interior de mim mesmo” (BAKHTIN, 2011, p. 28). Logo, a imagem externa e a relação dessa imagem com o *outro* afeta a imagem do indivíduo sobre si mesmo. Narrar a si mesmo parece, dessa forma, ter relações diretas com o trânsito entre *eu-outro* e *eu-para-mim*.

Construir-se e reconstruir-se a partir do excedente de visão do outro, projeta sobre a autoafirmação interna a fusão da vida vivenciada pela autossensação e a experiência de auto-objetivação vivenciada na relação estética de autorrepresentação. Em Bakhtin, a auto-objetivação é definida como:

Trata-se precisamente de me traduzir da linguagem interna para a linguagem da expressividade externa e entrelaçar-me inteiramente, sem reservas, com o tecido plástico-pictural único da vida enquanto homem entre outros homens, enquanto personagem entre outras personagens; é fácil substituir essa tarefa por uma tarefa inteiramente estranha, pela tarefa do pensamento: o pensamento dá conta muito facilmente de situar-se no mesmo plano com todos os outros indivíduos, porque no pensamento eu me abstraio, antes de tudo, do lugar único do eu – o único indivíduo – ocupo na existência, e conseqüentemente me abstraio da singularidade concreto-evidente do mundo; por isso o pensamento desconhece as dificuldades éticas e estéticas da auto-objetivação (BAKHTIN, 2011, p. 29).

A auto-objetivação recorre a relações complexas como: *eu-outro*, *eu-para-mim*, *eu-ambiente*, *outro-para-mim* etc. para se concretizar. Dessa maneira, é possível concluir que esta instabilidade constante concernida por essas relações dá ao outro, aos objetos e ao ambiente um papel importante nos processos de subjetivação. Narrar a si mesmo diverge de experienciar a si mesmo, logo, autobiografar-se na cena é um processo estético fragmentado,

relacional e inconstante. O sujeito não se vivencia internamente da mesma maneira que vivencia o relato pessoal de uma experiência. Parece ser o trânsito entre o *eu-outro* e o *eu-para-mim* que constitui o *eu* da auto-objetivação.

O sujeito do *eu-para-mim* e o sujeito *eu-outro* parecem ser distintos se relacionados à autossensação. A compreensão de unicidade dessas duas ações (autossensação e auto-objetivação) que, aparentemente, parecem protagonizadas por *eu's* distintos, é a fissura do *eu* por onde se vertem possibilidades estéticas. O sujeito da auto-objetivação é aquele que, de forma estética, trava um jogo em que o que se sente sobre si e o que se pensa sobre o que se sente sobre si é a pulsão que faz vibrar o desejo referencial da autobiografia. Portanto, parece impossível falar de autobiografia sem compreender que os pensamentos dicotômicos como ficção/realidade, mentira/verdade, público/privado etc. enrijecem as vicissitudes possíveis inerentes ao relato pessoal.

Em um contexto midiaticizado, essas dicotomias se desmoronam a partir da hibridização de conceitos, formas e definições que envolvem o espaço (auto) biográfico. A vivência da auto-objetivação, para além de uma esfera somente individual, parece ruir não só com a concepção de sujeito, mas também com seus processos subjetivos e, conseqüentemente, com as dicotomias predominantes do século passado. Segundo Lírio:

A (auto)biografia ou biografia é ficção por excelência. Mesmo que se crie a partir de depoimentos, de relatos, de uma pesquisa aprofundada sobre o objeto retratado, ou da escrita do sujeito travestido em objeto pelas mãos de outro, [...] há sempre um desvio, uma bifurcação, estranhas impressões, sentidos improváveis, lembranças vagas, como um sonho em que partes se perdem, outras se mostram intraduzíveis (LÍRIO, 2016, p. 12).

As dicotomias público/privado e ficção/realidade, juntamente ao obscuro processo de formação e objetivação do *eu*, talvez tenham se tornado, no século XXI, axiomas obsoletos que ainda influenciam processos de construções autobiográficas. Para Arfuch (2010, p. 73), o que parece interessar aos processos de autorrepresentação não são propriamente seus conteúdos ou a veracidade da informação, mas sim “as estratégias – ficcionais – de autorrepresentação”. Não é a verdade do ocorrido ou a qualidade de precisão das lembranças que denotam valor à representação estética de uma história pessoal, mas os modos, os caminhos, as bifurcações alavancadas por tais procedimentos. A singularidade dos diversos modos pelos quais se expressa a presença do *eu* é, para Arfuch (2010, p. 75), um “modo de acesso ao conhecimento de si e dos outros”.

A autobiografia definida segundo premissas relacionadas à verdade – a qual se opõe à ficção – e a concepção cartesiana do sujeito, são contraposições que denotam certa tentativa

de unicidade em torno da transposição da vida vivencial e da vida como material estético de criação. Se considerarmos que tal transposição é influenciada pelos diversos elementos e processos que compõem a formação do *eu* e sua consequente estetização, a divergência entre autobiografia e ficção torna-se insipiente.

Se o que interessa aos modos de objetivação autobiográfica são as fragmentações, as tentativas de autorrepresentação e os caminhos entre o que se vive e o que se mostra, como propõe Arfuch (2010), contrapor ficção e autobiografia é um modo de encerrar o relato pessoal dentro de um sistema dicotômico e insuficiente. O *eu*, inserido nesse sonho no qual o que é ficcional e o que é real se imbricam na experiência do sujeito, torna a inventividade um componente dos processos de auto-objetivação. Colocar em foco a mobilidade dessas noções (autobiografia e autoficção) é compreender que o que se entende por ficção e o que se entende por realidade se entremeiam nas diversas enunciações do *eu* presentes no espaço (auto) biográfico. Essa mobilidade de pensamento desloca entendimentos e produz um “movimento contínuo dos conceitos como sobrevivência de outros, como revitalização de impasses teóricos” (SOUZA, 2015, p. 2).

*Facebook, instagram, Whatshap*, dentre diversas outras plataformas midiáticas presentes na vida de milhares de brasileiros, são dispositivos<sup>17</sup> que interferem nos processos de subjetivação e dessubjetivação<sup>18</sup> do sujeito contemporâneo. A esfera privada passa, na interação com as mídias sociais, a exercer seu caráter de experiências individuais que agora tornam-se públicas. Mas, para além de uma exposição da intimidade, a interação com esses dispositivos midiáticos parece exercer um papel importante na valorização da intimidade como experiência constituinte do sujeito e da sociedade. Para Arfuch (2010, p. 86), “[...] essa esfera recente da intimidade só conseguirá se materializar por meio de seu desdobramento público”.

O privado, que na atualidade é esteticamente utilizado nos processos de exposição nas redes sociais, é ressignificado a partir de sua exposição, a qual interfere diretamente na esfera

---

<sup>17</sup> Neste texto, o conceito de dispositivo se remete ao que Agamben (2009, p. 40) define como “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. Os sujeitos seriam, nesse contexto, resultado da relação entre os dispositivos e os viventes.

<sup>18</sup> Os processos de subjetivação, em Agamben (2009, p. 41), ocorrem no contato da substância (ser vivente) com os dispositivos. “Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação”. Agamben (2009) considera que, na atualidade, vivenciamos uma proliferação desses dispositivos, o que acarreta um mascaramento da identidade pessoal. Logo, o filósofo acrescenta que, “na fase atual do capitalismo, os dispositivos passam a agir não mais como processo de produção dos sujeitos, mas sim em processos de dessubjetivação. [...] processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral” (AGAMBEN, 2009, p. 47).

íntima do sujeito que a enunciou. Porém, o íntimo como esfera pública implica a valorização da individualidade, e essa rede de interação entre público e privado; sujeito e objeto; intimidade e autorrepresentação, emerge como uma nova possibilidade de formação e expressão do sujeito contemporâneo. Para Arfuch (2010), o vazio constitutivo do sujeito, ou seja, a incapacidade de se representar de forma plena e completa, denota a capacidade de autorrepresentação, um elo entre o *eu*, o *outro* e o ambiente. Os dispositivos midiáticos, dessa maneira, exercem forte influência na relação entre o sujeito e o objeto, o sujeito e o *eu*, o sujeito e o *outro* e, paralelamente, o sujeito e o ambiente. Nessa perspectiva:

[...] o ‘eu’ verdadeiro, o mais íntimo e pessoal, aquele que expressa pensamentos, convicções, reações afetivas, traços de caráter, se conformará não mais no abismo de uma singularidade que a sociedade viria avassalar, mas justamente nessa trama de relações sociais da qual emerge e na qual se inscreve (ARFUCH, 2010, p. 93).

Expor o privado é tornar público o que, no decorrer da história, esteve guardado nas gavetas da intimidade. Ao aflorar os silêncios, antes esquecidos ou abafados pela história unificante, o sujeito borra as fronteiras entre o público e o privado e, conseqüentemente, interfere nas relações sociais provocando um modo outro de se inserir socialmente e afetivamente no mundo que o cerca. A autobiografia, dessa maneira, inclui espaços referentes à intimidade na vida pública, compreendendo que público/privado possui mobilidades inerentes à atualidade. O público contém o privado (ex: ao publicar uma foto de um momento cotidiano no *instagram*) e o privado contém o público (ex: relação *eu-outro* que interfere na intimidade). Nas palavras de Arfuch (2010, p. 133): “a cada passo, os termos se interpenetram e se transformam, o mais íntimo pede para ser falado ou cede à confiança, o privado se transforma em acérrimo segredo, o público se torna privado e vice-versa”.

O espaço (auto) biográfico parece ser um espaço no qual a valorização das histórias individuais interferem não só no sujeito que as enuncia, mas, também, nas experiências de outros indivíduos que se relacionam com a exposição pessoal e, muitas vezes, com o paroxismo presente na auto-objetivação. Compreender que os elementos que envolvem a autobiografia estão submetidos a modificações, é inserir a auto-objetivação em um contexto no qual o que se entende por *eu* e seus seguidos sistemas de autorrepresentação não estão encerrados em si mesmos e precisam ser repensados, continuamente.

O olhar excedente do outro, o trânsito entre *eu-outro* e *eu-para-mim*, a compreensão de uma auto-objetivação que conflui diversas possibilidades de expressão do *eu* e a

mobilidade de conceitos como público/privado e real/ficcional, tornam o espaço (auto) biográfico uma possibilidade de teorizar as expressões estéticas autobiográficas de forma mais coerente com o tema dessa pesquisa.

A partir dessas reflexões, é possível pensar a autobiografia como espaço de hibridização das dicotomias verdade/mentira, real/ficcional e público/privado. O *eu* enquanto processo que abarca a relação com o outro, os objetos e o ambiente, parece passível de inventividade e alteração. Dessa maneira, as dicotomias inerentes ao processo de auto-objetivação tornam-se insuficientes e parecem não representar mais as expressões estéticas atuais que envolvem o relato pessoal.

No teatro, o acontecimento de *Domingo*, desenvolvido pela atriz Cida Falabella e a diretora Denise Pedron, é um exemplo das diversas possibilidades de imbricação dos elementos autobiográficos na auto-objetivação cênica. Definir o acontecimento como autobiográfico ou autoficcional parece não abarcar a complexidade com a qual o mesmo é apresentado. Para além de uma ficcionalização do *eu*, a Cida que é apresentada ao público converge realidade, ficcionalidade, invenção, instabilidade e verdade. O *eu* que ela apresenta se fragmenta em sua relação com a narrativa, com o público e suas ações. Não podemos falar de uma personagem – aquela que representa alguém – ou de uma performer – aquela que se coloca em ação, que não opta pela representação –, mas de uma confluência entre esses dois estados.

Se na auto-objetivação o *eu-para-mim* é afetado pelo *eu-outro* e vice-versa, para Cida, ambos se realizam no presente da ação. Sua objetivação é a invenção performada, no contexto de *Domingo*, de um *eu-para-mim* (*Domingo*) diferente do *eu-para-mim* (Cida). Ou seja, em *Domingo*, a atriz performa a invenção de um *eu-domingo* que parece ser a continuidade e a divergência, simultaneamente, do trânsito *eu-outro* e *eu-para-mim*. Não é possível falar de uma noção autobiográfica no sentido abordado por Lejeune (2014) – pacto referencial e pacto autobiográfico –, já que a atriz não se compromete somente com um *eu-para-mim* (Cida), mas também com a invenção de um *eu-para-mim* (*Domingo*) que se realiza na ação, ambos de forma concomitante. Também não é possível falar de uma autoficcionalização somente, porque a atriz parece permear a invenção de si junto a uma busca da mulher que vivencia *Domingo*.

Vivenciar *Domingo* e se relatar em *Domingo* parecem ser elementos distintos de uma mesma experiência vivenciada na auto-objetivação de um espaço (auto) biográfico. Nesse espaço, permeiam autobiografias distintas, verdadeiras, inventadas e dissolvidas no ato da ação. Dentro desse espaço, convergem as performances da atriz *Cida-Domingo* e a Cida-vida



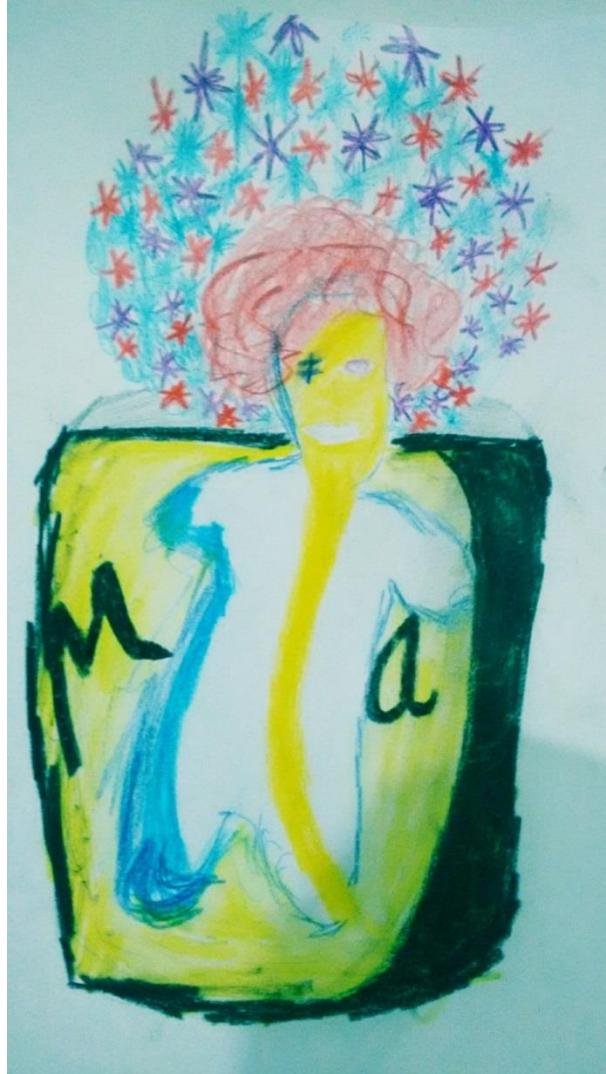
que ela tenta abraçar-apreender na efemeridade e particularidade do acontecimento teatral. Sem cair na dicotomia arte e vida, as Cida's que se veem em *Domingo* convergem, no acontecimento teatral performativo, o trânsito constante entre autossensação e auto-objetivação. Paradoxalmente, no entanto, parece que a tentativa de abraçar-apreender a Cida-*Domingo* a modifica. Esse vai e vem entre a Cida que vivencia *Domingo* e a Cida autora de *Domingo* dissolve as dicotomias entre ficção e realidade, arte e vida; torna públicas as experiências destinadas à intimidade, fragmenta, inventa, relata seu *eu*, e a insere dentro de um espaço (auto) biográfico.

*Domingo* provoca presenças e seus respectivos corpos por meio do encontro e da objetivação de experiências destinadas a intimidade. As Cida's apresentadas ao espectador reforçam a complexidade do sujeito que utiliza na arte elementos autobiográficos. A Cida autora de *Domingo* e a Cida que vivência *Domingo* se auto-objetificam na efemeridade do acontecimento, o que parece gerar fricções potentes entre os corpos, as quais se tornam capazes de potencializar tais presenças. Ator, performer, espectador e personagem se mesclam em *Domingo*, as fronteiras são borradas e o espaço (auto) biográfico torna-se um terreno fértil onde corpos em ação desmancham os limites entre ficção e realidade, íntimo e privado, teatralidade e performatividade.

## **SEGUNDA PARTE: Dona Maria E Minha Memória Inventada**

[...] a memória não é acerca das coisas presentes, por isso se pode dizer que é própria dos sentidos, pelos quais não conhecemos nem o futuro, nem o que foi feito, isto é, o passado, mas apenas o presente.

Fotografia 1 – Desenho da Tia



Fonte: Arquivo pessoal da autora  
Autora: Dayane Lacerda

*Hoje, recordando dos traços que restam da minha experiência com uma tia que não dizia coisa com coisa, busco por meio das ruínas da minha memória recompor algo que me marcou corporalmente. Minhas lembranças são entrelaçadas, principalmente, por um corpo alheio que se decompôs no decorrer de sua existência, uma desordem psíquica que desencadeou em dilaceramento corporal. Afligida por um diagnóstico de diabetes e outro de*

---

<sup>19</sup> AQUINO, Tomás. *Comentário sobre “A memória e a reminiscência” de Aristóteles*. São Paulo: EDIPRO, 2016.

*loucura, Dona Maria não mantinha o tratamento exigido pelos médicos. Em consequência de suas excentricidades, afetos e exageros, e em decorrência de tantos desajustes, foi aos poucos amputando seus membros. Recordo-me do dia de seu velório e de um corpo que não possuía mais nem braços e pernas. Ao mesmo tempo, lembro-me de seus impulsos degustativos, como quando ela ingeria uma quantidade grande de iogurtes vencidos que ganhava do dono do supermercado. Sua obsessão por doces e seus ataques histéricos não pareciam justificar seu sofrimento com o próprio corpo, o qual não suportava a vida que ela levava. Seu corpo desfazia-se à medida que ela o intensificava. A cada impulso ansioso ela se debruçava em chocolates, a cada vontade que sentia mais uma bomba de doce, a cada medo mais açúcar no sangue. Com o passar do tempo, as extremidades do seu corpo foram apodrecendo, a diabetes amputou seus braços e pernas e seus afetos corromperam o tratamento médico.*

*Não existem palavras para descrever quem foi Maria Romana de Carvalho, talvez por isso o desejo de ação, a vontade de personificá-la nas cores e formas e o impulso de confiar à arte o inexprimível de uma experiência.*

*Lembrar da Dona Maria me afeta. As emoções causadas por essas recordações me trazem sentimentos diversos, os quais resolvi mesclar à minha pesquisa em torno do corpo e dos processos autobiográficos. Porém, quando me recordo de Maria Romana de Carvalho, passado e presente se mesclam. O que antes era memória torna-se, na escrita deste texto, um estado presente, um ser-aí que permanece constantemente em um presente infinito<sup>20</sup>. O momento presente, que é infinito, torna-se a única possibilidade de tempo dessa experiência, anulando a ideia linear que se desenvolve com começo, meio e fim.*

*Ao desenhar minha tia, a ação no momento presente é tingida por um passado vivido junto a um desejo presente de retratá-la e de tê-la concretamente no texto. Porém, passado, presente e futuro parecem não existir. Existe um momento presente que é constante, e me*

---

<sup>20</sup> Segundo Agamben (2005, p. 123), a partir das abordagens de Benjamin e Heidegger, que se contrapõem à ideia de um tempo linear infinito, o que importa na experiência não é mais “o instante pontual e inaferrável (inaferível?) em fuga ao longo do tempo linear”. Mas, sim a ideia de um “Ser-aí”, que se remete a uma concepção de tempo em que o homem constrói sua “historicidade original” desvinculada de uma ideia linear do tempo. Na “decisão autêntica” o Ser-aí experimenta a sua própria finitude e se projeta para além do cuidado, assumindo “livremente como destino a sua historicidade originária”. O cuidado como uma preocupação inerente do ser que pertence ao “ser-aí”, “[...] é a totalidade das estruturas ontológicas do ser-aí enquanto ser-no-mundo: em outros termos, compreender todas as possibilidades da existência que estejam vinculadas às coisas e aos outros homens e dominadas pela situação” (AGAMBEN, 2005, p. 124). Para o autor, “a contradição fundamental do homem contemporâneo é precisamente a de não haver ainda uma experiência do tempo adequada à sua ideia de história”. E finaliza: “A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo, mas a sua liberação deste: o tempo da história é o cairós em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade. Assim como ao tempo vazio, contínuo e infinito do historicismo vulgar deve-se opor o tempo pleno, descontínuo, finito e completo do prazer, ao tempo cronológico da pseudo-história deve-se opor o tempo cairológico da história autêntica”. (AGAMBEN, 2005, p. 126).

*parece que não é a ação de desenhá-la que me emociona, mas o fato de compreender sua existência como algo presente no instante dessa escrita, coexistindo afeto, vontade e ação.*

*O prazer da rememoração e o átimo desse instante que traz a lembrança de Dona Maria tornam meu presente desvinculado de uma historicidade linear. Parece que, na experiência autobiográfica, existem somente estados de presença capazes de mesclar na finitude do instante as memórias, os corpos e os afetos. Parece-me impossível falar de corpo sem falar de afeto, falar de ação deslocada em um tempo-espaco e de uma vontade que não se finque, feito febre, em um corpo em ação. Dona Maria se torna, dessa maneira, constituinte do meu presente infinito, capaz de despertar prazeres inimagináveis e vontades que fervilham memórias e emoções.*

## **2 Performance autobiográfica: a invenção do eu como mote de criação**

Eu somos tristes. Não me engano, digo bem. Ou talvez: nós sou triste? Porque dentro de mim, não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam minha única vida. Vamos tendo nossas mortes. Mas parto foi só um. Aí, o problema. Por isso, quando conto a minha história me misturo, mulato não das raças, mas de existências.

Mia Couto <sup>21</sup>

A artista Cida Falabella, em *Domingo*, utiliza elementos autobiográficos nas construções narrativas e nos processos corporais de presença. Inserindo o acontecimento dentro de uma perspectiva performativa, a memória, como centro do relato autorreferencial, parece interferir não somente na narrativa que é rememorada, mas, como diz Mia Couto, na existência de um nós. Esses diversos *eus* de Cida Falabella, em *Domingo*, retomam a discussão sobre os processos de memória e sua influência na auto-objetivação em cena. Relatar a própria experiência parece não significar a exatidão do que foi vivido e do sujeito que viveu, mas compreende a formação e reformulação do *eu* e, em consequência, a memória que o compõe.

As diversas existências de um *eu* interferem nas possibilidades transitórias de memória e, principalmente, na rememoração e objetivação estética das mesmas. Essas existências

---

<sup>21</sup> COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

compreendem um passado, um presente e um futuro, e é a junção dos três que parece compor o relato sobre si mesmo. Invenção e esquecimento caminham lado a lado nos processos mnemônicos, e a possível performatividade dessas experiências aguça a discussão sobre a inserção cênica da auto-objetivação em um espaço (auto) biográfico.

Tomaremos como referência para falar de performatividade as definições de teatro performativo da francesa Josette Féral. Considerando que a performance e seus possíveis desdobramentos não cabem temporalmente neste trabalho, já que a mesma exigiria um estudo aprofundado sobre a performance, dificultoso dentro do tempo desta pesquisa, optamos por não aprofundar os estudos nesse tema. Desenvolvemos a pesquisa sob a ótica da teoria de Féral.

Memória, corpo e invenção parecem pertencer ao espaço (auto) biográfico que tem como centro de criação as experiências de um indivíduo, seus relatos e seus depoimentos. O espetáculo *Domingo* faz parte de uma estética teatral em que se mesclam depoimentos pessoais, teatralidade e performatividade. Para tanto, o corpo e seus processos afetivos tornam-se inerentes à auto-objetivação, já que é o corpo aquele que vive, revive e experiencia seus diversos *eus*.

## 2.1 Memória: a recordação como recriação do vivido

Somos aquilo que lembramos. Sou quem sou porque me lembro de ser quem sou. Se em algum momento me esqueço de um aspecto importante da minha vida, dos episódios da minha vida ou de algo que a constitua, deixo de ser quem sou. Se tiver uma doença de Alzheimer, me despersonalizo. Além disso, eu costumo acrescentar que também somos aquilo que escolhemos esquecer.

Ivan Izquierdo<sup>22</sup>

Os processos de memória são complexos e vêm sendo reformulados a partir de pesquisas relacionadas a diversas áreas do conhecimento. Ao abordarmos a memória por uma perspectiva político-social podemos considerá-la como um processo que ultrapassa o

---

<sup>22</sup> UTOPIA E BARBÁRIE?. Direção: Silvio Tendler. Brasil: Documentário, 2005. 1 DVD (120min), son., color., português.

indivíduo, ou seja, uma memória que é coletiva (MARTINS, 2007; UMBACH, 2008; POLLAK, 1989; 1992). Aquilo que se vive individualmente é reflexo de uma coletividade. Uma memória individual, que é experienciada somente por um indivíduo, resulta de processos coletivos, “[...] em Halbwachs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva” (POLLAK, 1989, p. 3). Ao contrário da proposta de Halbwachs, Pollak (1989) propõe que a valorização dos discursos marginalizados compõe um novo olhar sobre a história e afeta as concepções de memória coletiva.

As memórias subterrâneas, aquelas escondidas pelos oprimidos dentro do discurso oficial, trouxeram junto com a história oral a importância de reivindicar outros tipos de registros históricos silenciados pela história oficial que “[...] acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLAK, 1989, p. 4). As memórias proibidas e assassinadas pelas ditaduras e regimes opressores, por exemplo, começam a vir à tona por via da cena cultural e por diversificados meios de comunicação, representando a importância da valorização de discursos clandestinos que foram, durante muito tempo, apagados pela história dominante. No Brasil, exposições, filmes e narrativas sobre a ditadura que assolou o país de 1964 a 1985, denotam a importância de reivindicar por meio das memórias subterrâneas (memórias abafadas, silenciadas) um novo traço histórico do país. Assunto que traz à tona a necessidade de valorização do espaço (auto) biográfico no campo da arte. Talvez, por isso, esse conceito tem sido tão utilizado por artistas, escritores e professores.

As disputas de memórias alavancadas pelos poderes de estados que atuam sobre corpos e buscam reprimir, anular ou até mesmo excluir as experiências e relatos de memórias individuais, derramam sobre as sociedades uma disputa de poder econômico, social e político. Compreender que a memória individual se relaciona à memória coletiva aponta a necessidade não só de questionar discursos hegemônicos, mas, principalmente, denota a importância de deixar emergir histórias tantas vezes silenciadas e apagadas pela sociedade englobante.

A memória, segundo uma perspectiva mental, é abordada, muitas vezes, a partir de uma visão cartesiana. Partindo dessa abordagem, inventar e lembrar é desassociar-se dos processos corporais de memória e faz com que a invenção se distancie tanto do corpo quanto da rememoração. Porém, “a memória e a imaginação tem a mesma origem: lembrar e inventar têm ligações profundas” (KESSEL, 2015, p. 1). Pensar na memória como um recipiente em que são depositadas as experiências, na maioria das vezes, associa-se a imagem de um compartimento imaginário em que são guardados o primeiro aniversário, o dia do primeiro beijo, a primeira experiência de solidão, os momentos vivenciados com a família, os amigos,

os dias no colégio, na faculdade, os namoros, os filmes assistidos, os traumas, as dores, as cidades visitadas, as experiências silenciadas, enfim... Todas as informações vividas, adquiridas e coletadas são guardadas na “caixa” contendo os dizeres: Minhas Memórias. Com o passar dos anos e o avanço das pesquisas no campo das ciências cognitivas, foi possível compreender que a memória não está dentro de um compartimento que pode ser reivindicado a qualquer momento. A memória não pode ser acessada em sua integridade, como um fato verdadeiro, *ipsis litteris* ao fato ocorrido.

Associada à natureza mental, a memória se distancia do corpo e faz com que o mesmo não faça parte dos processos de rememoração. Logo, antes de falar de memória, é preciso esclarecer que, neste texto, corpo e mente não são tratados de forma separada, mas como dimensões diferentes que pertencem a uma mesma matéria (RIBEIRO, 2012). É impossível tratar da memória como algo que está deslocado do corpo, já que a mesma é uma continuidade dos processos corpo-mente.

Ao compreender que corpo-cérebro e corpo, propriamente dito, possuem uma interação que geram imagens as quais são denominadas de mente, o que se passa no ato da rememoração é um acontecimento corporal. Logo, memória se associa diretamente aos estados emocionais do corpo. Memória e corpo estão intrinsecamente ligados, o que se vive e o que se sente alteram as percepções de memória e, conseqüentemente, alteram o corpo que as rememora. Para Damásio (1996), as emoções são acontecimentos corporais que alteram a paisagem do corpo, e a percepção das mudanças corporais causadas por estados emocionais são nomeadas como sentimentos. A memória é um acontecimento complexo que envolve sentimento, pensamento e sensação, associando-se, na maioria das vezes, a alterações emocionais.

A separação entre razão e emoção, alma e corpo é decorrente de uma compreensão do pensamento cartesiano tido como dualista referente à cisão corpo e mente. Esse dualismo influenciou os modos de abordagem da memória e, em sua sequência, o modo como a mesma é utilizada nos discursos autobiográficos. Abordada de forma dicotômica, a memória está ligada a uma mente que está separada do corpo, o qual está dissociado dos sentimentos e emoções. Contudo, considerando que mente é corpo e os sentimentos são processos corporais, a memória está diretamente ligada aos estados corporais. Logo, memória, corpo, emoções e sentimentos são inseparáveis.

Segundo Damásio (2004, p. 64), as memórias são imagens<sup>23</sup>, objetos emocionalmente competentes que engendram emoção: “alguns objetos evocam reações emocionais fracas, quase imperceptíveis, enquanto outros evocam reações emocionais fortes. Mas a emoção é a regra”. A memória está diretamente ligada ao presente, ela se modifica e se rearticula de acordo com os processos afetivos, emocionais, sociais e culturais que a pessoa estabelece. Segundo Ribeiro (2013, p. 46), a memória possui algo de efêmero ao se tratar de atualização e rememoração. Ela comporta na sua reconstituição aspectos inventivos, os quais surgem a partir de “restos, lapsos, emoções, marcas” inserindo-a em certa “transitoriedade”.

Ao rememorar, o sujeito vive outra vez a experiência, mas vive de forma distinta. Ele imagina, atualiza, sente, compara e estabelece novas conexões de acordo com o presente e as possibilidades futuras (RIBEIRO, 2013). A memória é ativa e transitória. Segundo Ribeiro (2013, p. 50), “as informações são recuperadas e com elas estão os nossos julgamentos da experiência passada, os significados, os sentidos e as emoções que elas nos geram, somadas às percepções do momento presente”.

Reposicionar a memória em um momento presente é um modo de reinventá-la conscientemente, por meio do corpo e pelo corpo (RIBEIRO, 2013). Portanto, podemos considerar que o processo mnemônico possui invenção e emoção, as quais se relacionam não só ao passado, mas às vivências do momento presente. No depoimento pessoal, o sujeito recorta uma lembrança e a transpõe para o discurso presente. Mas ele não fala somente sobre o passado, ele o revive de forma atualizada, reinventando sua história e os sentimentos de emoções de acordo com o momento presente.

Nesse contexto, a memória inventada compreende o relato sobre si, já que, segundo Bakhtin (2011), relatar a própria experiência é diferente de vivê-la. A memória utilizada na auto-objetivação é atualizada de acordo com o momento presente, portanto, verdade e mentira, ficção e realidade têm, novamente, suas fronteiras desfeitas e borradas.

O corpo pertencente ao sujeito que narra e performa o relato sobre si mesmo, torna-se o elemento essencial da experiência vivenciada no espaço (auto) biográfico. É em continuidade ao corpo que o olhar excedente do outro afeta a própria percepção de si e interfere na narrativa e na rememoração. Logo, esse mesmo corpo é memória e suas consequentes invenções.

---

<sup>23</sup> O termo “imagem”, utilizado por Damásio, não se refere apenas a imagens visuais. Damásio (2000 *apud* RIBEIRO, 2012, p. 301) “utiliza o termo *imagem* e *mapa* para referir-se a esses padrões neurais. Apesar do termo imagem remeter muito diretamente à ideia visual, quando se trata de imagem cerebral ela necessariamente provém dos diversos sistemas sensoriais: auditivo, visual, olfativo, gustativo e somato-sensorial. Esse último inclui as informações, sinais, sensoriais advindas do tato, das variações — de tensão, comprimento e ângulo — nos padrões musculares, da temperatura, dor, das vísceras e do sistema vestibular. São imagens multimodais”.



## 2.2 Corpo poético: as potências de presença do corpo no espaço (auto) biográfico

Os corpos e suas respectivas ações possuem um papel importante na auto-objetivação, assim como na percepção do sujeito inserido em um espaço (auto) biográfico. O filósofo europeu, Spinoza, já apontava, no século XVII, um sistema em que Deus e natureza seriam a mesma coisa (STRATHERN, 2000). Para Spinoza (*apud* BITTENCOURT, 2008), o homem é composto pelo seu modo finito pensamento, que seria definido como alma/mente, e pelo modo finito extensão, o corpo. O filósofo defende a ideia de um corpo/alma/mente que age, pensa, afeta e é afetado de forma conjunta, um equilíbrio entre as duas partes (mente e corpo), não existindo a possibilidade de ambos serem afetados separadamente.

Em Spinoza toda substância é causa de si mesmo, ou seja, a substância é o substrato de tudo que existe no universo, sendo a mesma a que causa e provoca a existência. Para o filósofo o corpo é dinâmico e relacional, “por essência, o corpo é relacional: é constituído de relações internas entre seus órgãos, de relações externas com outros corpos e de afecções, isto é, da capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se com eles e os regenerando”. (CHAUI, 2016)<sup>24</sup>. A capacidade do humano de afetar e ser afetado continuamente por si mesmo e pelo outro é, em Spinoza, a grande potência de ação (BITTENCOURT, 2008). Logo, é possível compreender que alma e espírito relacionam-se à mente e, conseqüentemente, ao corpo. O corpo-mente, sendo responsável pelos afetos, não se separa dos sentimentos e emoções. Portanto, é possível afirmar que emoções e sentimentos não são aspectos não palpáveis que pertencem à alma ou ao espírito, mas sim a processos corporais envolvendo o corpo-mente.

O corpo que é afetado por memórias e estados emocionais parece fornecer ao teatro um tipo singular de acontecimento poético. Sendo o corpo a via de relação entre ator e espectador, o estado desse corpo influencia e afeta tanto quem faz como quem observa. Mas como se dá a construção do estado desse corpo? E como o estado do corpo afeta o acontecimento teatral? Segundo Dubatti (2010), o acontecimento teatral é um acontecimento complexo que ocorre com a interseção de três sub-acontecimentos: *poiesis*-convívio-*expectación*. A *poiesis* é o novo ente (algo que existe) produzido pelo acontecimento, o qual é

<sup>24</sup> Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/baruch-espinosa/>

gerado a partir da ação do ator inserida em um tempo-espaço cotidiano. O convívio pressupõe a presença ao vivo de corpos, promove e multiplica a convivência entre espectadores, técnicos e artistas, propiciando a formação de campos de experiências. O acontecimento de *expectación* compreende a consciência de técnicos, artistas e espectadores, da especificidade poética do acontecimento teatral e do salto ontológico em relação à vida cotidiana.

Ao elaborar uma sequência de ações as quais estão inseridas em um tempo-espaço cotidiano, o ator produz a forma de um novo ente, o qual produz uma matéria-forma cotidiana diferente. Essa mesma matéria-forma é distinta da realidade cotidiana, pois pertence à criação do ente poético. Logo, a *poíesis* produz alteridade em relação à realidade cotidiana, a qual inclui o campo de afeto do estado poético e o campo do ente poético em si. A cena do ator ocorre em qualquer espaço onde a *poíesis* é fundada na alteridade de um tempo-espaço não cotidiano. A nova matéria-forma criada pelo ator, a partir de uma realidade cotidiana, resulta na criação de um novo ente poético desterritorializado capaz de produzir materiais provisórios para o trabalho cênico (DUBATTI, 2010).

Analisando a *poíesis* em seu caráter de desterritorialidade e alteridade, é possível considerá-la em um mundo paralelo ao mundo e existindo com suas próprias regras. O ente criado pela *poíesis* funda um novo nível de existência, produzindo um salto ontológico, estabelecendo uma natureza metafórica que diz respeito a outra realidade cotidiana que se oferece como complemento extracotidiano ao mundo cotidiano (DUBATTI, 2010). Ou seja, é possível considerar a *poíesis* como a existência de uma realidade paralela à vida cotidiana, a qual provém da vida cotidiana, mas retorna a ela de outra forma, de outra natureza e com distintas associações.

Para Dubatti (2010), o que concede autoridade ao ente poético é sua dimensão ontológica e seu caráter metafórico. O ente poético possui uma matéria-forma denominada corpo poético, o qual difere o corpo da realidade cotidiana. A tensão ontológica verificada no corpo do ator parte do princípio de que o ator possui um corpo natural-social (corpo biológico e corpo social) que, pelo salto ontológico, torna-se corpo poético, desnaturalizado, ressocializado e, conseqüentemente, renaturalizado em outra natureza e ressocializado em outro sentido. Para essa nova forma, o estado intermediário é o corpo afetado e o estado poético.

Para tanto, Dubatti (2010) atribui à tensão entre realidade cotidiana e ente poético três noções corporais: corpo natural-social (corpo do ator enquanto persona) em sua dimensão biológica e social; corpo poético (absorção e transformação do corpo natural-social como matéria de uma nova forma do ente poético) e corpo afetado (corpo natural-social afetado,

impregnado e modificado pelo trabalho e movimento do corpo poético). Dessa maneira, o corpo afetado torna-se uma instância importante na tríade corpo natural-social, corpo poético e corpo afetado. É ele quem opera o trânsito contínuo dos estados do corpo de quem performa. O corpo do ator, que é territorial, passa a ser desterritorializado<sup>25</sup> em uma nova matéria-forma, o corpo poético, o qual é desindividualizado, se reterritorializa, convertendo-se em matéria da *poiesis*.

O acontecimento teatral e, conseqüentemente, o corpo poético do ator, que passa pela relação convívio-poiesis-expectación, oferecem ao espectador o corpo natural-social do ator em uma experiência tempo-espaço desterritorializada. O corpo do ator passa por um trabalho corporal que instala o surgimento da *poiesis* e do corpo poético, transformando o corpo natural-social do ator e a estrutura de tempo-espaço cotidianos na matéria-forma do ente poético (DUBATTI, 2010). Essa matéria-forma é permeada continuamente pelo corpo afetado e estado poético.

A função da *poiesis* não é, para Dubatti (2010), a comunicação ou construção de símbolos, mas sua capacidade de produzir acontecimentos e entes poéticos. Reconhecer a manifestação de corpos poéticos efêmeros faz parte da função ontológica da *poiesis*, a qual existe sem porque ou para que, já que não possui a obrigatoriedade de produzir sentido. Sua função de comunicação é secundária e não é isso que a define como ente no acontecimento teatral. O artista inventa um novo mundo poético que é maior que a expressão individual do artista. Os entes que a *poiesis* sustenta ultrapassam o homem que a criou, já que o mesmo pode destruí-la ou desvalorizá-la, anulando sua função ontológica. A *poiesis* excede ao homem, acontece graças ao homem e além dele. “A *poiesis* possui regras próprias que

---

<sup>25</sup> O território é para Deleuze (1992 *apud* HAESBAERT & BRUCE, 2009) sinônimo de apropriação, um agenciamento que ultrapassa o espaço geográfico. A noção de território pode ser relativa tanto a um espaço que é vivido quanto a um sistema que o sujeito vivencia, no qual ele se sente “seguro”. Para essa noção é importante ressaltar que em Deleuze o agenciamento “[...]comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária” (ROLNIK, 2013, p. 381). Dessa maneira, o território pode ser entendido como um agenciamento que delimita e articula o sujeito em relação a “uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos”. (ROLNIK, 2013, p. 388). Logo, “Se a criação do território se dá através de agenciamentos, devemos reconhecer em primeiro lugar que estes são de dois tipos: agenciamentos coletivos de anunciação e agenciamentos maquínicos de corpos (ou de desejo)” (DELEUZE, 1992 *apud* HAESBAERT & BRUCE, 2009, p. 7). Já a desterritorialização, pode ser definida como uma linha de fuga, um movimento em que se abandona o território. Em um novo processo, operado por novos agenciamentos, surge o movimento de reterritorialização, sendo ambos processos indissociáveis. “A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante” (ROLNIK, 2013, p. 388). Porém, “não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua” (DELEUZE, 1992 *apud* HAESBAERT & BRUCE, 2009, p. 8, 9).

excedem o regime do intercâmbio comunicativo. Contagia, estimula, provoca, mais que comunica” (DUBATTI, 2010, p. 74).<sup>26</sup>

O cotidiano, o corpo natural-social e toda matéria utilizada na criação desse novo ente é afetada por sua construção, o que leva a um ciclo ininterrupto de poesia e criação. O corpo poético e, conseqüentemente, o corpo afetado, surgem sem anular a presença das matérias que os originou. Logo, é possível perceber no corpo poético e corpo afetado um conjunto de processos que convergem estados anteriores e atravessamentos cotidianos e poéticos.

Sendo o corpo poético um corpo natural-social que pelo salto ontológico em relação à vida cotidiana transforma sua matéria-forma em ente poético de criação, podemos sugerir que a passagem entre vida cotidiana e *poíesis* está, basicamente, inserida no corpo daquele que presencia e experiencia o acontecimento teatral. O corpo afetado, como resultado desse trânsito, opera *poíesis* e vida cotidiana, continuamente.

O corpo e seus acontecimentos tornam-se, dessa maneira, processos de extrema importância para as artes da cena, pois valorizam não só o corpo propriamente dito, mas sua relação social, cultural e a produção de acontecimentos poéticos. É necessário pensar o corpo em ação nas artes não como um fazedor externo de um desejo interno, mas um corpo que está envolvido por acontecimentos poéticos capazes de potencializar sua presença e seu estado de ação. Segundo Ribeiro:

O corpo é compreendido como a continuidade mente-corpo-ambiente, na qual se imbricam cognição e afetividade. O corpo não está entre o eu e o mundo: opera como constituinte do eu no mundo. Importa o que acontece, e como acontece, no corpo, ao modo de uma consciência corporal em desenvolvimento. A finalidade é estar consciente na ação. Há uma espécie de atenção plena sobre si, na contínua interação corpo-mente-ambiente (RIBEIRO, 2012, p. 204).

O corpo poético como continuidade do corpo-mente-ambiente amplia a visão de um interno que se projeta em relação ao externo, ele é interno-externo assim como é corpo-mundo. O corpo atua no acontecimento cênico como palavra, imagem, som, cheiro, um *work in progress* da poética do corpo que é constantemente afetada, alterada e, dialeticamente, o começo e o fim dos afetos corporais.

O corpo poético de Dubatti (2010) é a criação corporal estabelecida a partir de entes poéticos capazes de contaminar e desterritorializar corpos sociais. A *poíesis* surge como um ente capaz de renaturalizar a natureza desses corpos, contaminando, basicamente, suas

<sup>26</sup> “La *poíesis* manifiesta poseer reglas propias que exceden el régimen del intercambio comunicativo. Contagia, estimula, provoca, más que comunica” (DUBATTI, 2010, p. 74).

presenças. Atualmente, artistas e pesquisadores como Pawel Kuczynski e Donna Haraway questionam a relação dos corpos com a tecnologia e a influência das mídias sobre a vida cotidiana. A partir das abordagens de Dubatti (2010) sobre corpo poético e os estudos que envolvem corpo, transitoriedade, desterritorialização e memória, é possível dizer de um acontecimento teatral que reivindica, sobretudo, presenças?

Em Agamben (2009, p. 47), os processos de subjetivação e dessubjetivação do homem não dão mais lugar à “recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larval e, por assim dizer, espectral. Na não verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade”. Em sua não verdade o sujeito experiencia formas vazias de presenças, os corpos contaminados pela enxurrada de *likes*, *flashs* e *selfs* “se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real” (AGAMBEN, 2009, p. 48). Esse sujeito espectral proposto por Agamben (2009), experiencia na atualidade uma crise de presença. Os processos de subjetivação do *eu* são afetados pela forma como esse *eu* é anulado pelos dispositivos de poder. Consequentemente, sua presença torna-se um reflexo vazio de um “corpo dócil e frágil jamais constituído na história da humanidade” (AGAMBEN, 2009, p. 49).

Restituir a memória ao corpo e o corpo à presença, parece ser, no espaço (auto) biográfico, a urgência de uma certa performatividade autobiográfica. O salto ontológico em relação à vida cotidiana, proporcionado pelo acontecimento teatral, talvez seja, nos dias atuais, a forma mais performativa de profanar os dispositivos de poder. Tendo o salto ontológico como a percepção da espessura ontológica do cotidiano a partir das instâncias corporais específicas de corpo poético e corpo afetado, profanar a presença é compreender o acontecimento teatral performativo de *Domingo* como um encontro afetivo capaz de provocar os corpos e suas respectivas afecções. Para Agamben (2007, p. 66), profanar é restituir ao uso dos homens o que é sagrado ou religioso. E “uma das formas mais simples de profanação ocorre através do contato. [...] Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado”. O convívio, a presença, a intimidade como obra de arte é uma profanação ao sacrifício tecnológico que consome os corpos, é a restituição do corpo ao homem, da presença aos corpos. Retirar os corpos de uma esfera sagrada, ou seja, de uma divindade que parece ser acessível somente na não verdade desses corpos, é uma forma de restituição do homem a si mesmo.

O estado poético, proporcionado pelo acontecimento teatral, provoca não só a construção poética de corpos e de presenças, mas a profanação de dispositivos que nos distanciam da esfera individual (subjetiva) do corpo na arte. Atualmente, talvez seja o corpo

junto à *poésis* um dos maiores potenciais poéticos capazes de reestabelecer a presença entre os corpos. Profanar os corpos na arte significa restituí-los ao uso dos homens e não só dos *flashes, likes e selfs*. A auto-objetivação inserida dentro de um espaço (auto) biográfico na arte não é só uma reparação das presenças aos corpos, mas uma nova forma de profanar o si mesmo e de fazer um novo uso desses diversos *eus* no acontecimento teatral.

Em *Domingo* as estratégias que poderiam ser consideradas como profanação do corpo, da presença desses corpos, parecem se dar a partir da auto-objetivação inserida no espaço (auto)biográfico. Cida, ao (re) compor o corpo do autobiógrafo na própria cena, parece restituir a ele a plularidade e instabilidade inerentes a presença que performa o relato de si. Tal presença (instável, poética, invetiva e plural) acomete não somente a atriz-performer mas a relação entre espectador e ator. Compreender esses corpos e suas presenças como instáveis e poéticas amplia as afecções proporcionadas pelo encontro, e profana os dispositivos de poder que, diariamente, engessam os corpos e seus respectivos processos de subjetivação.

### 2.3 As ambiguidades dos corpos como potência do Teatro Performativo

Levar a obra teatral a esse ponto de  
tensão, em que um só passo separa o drama  
da vida, o ator do espectador!

Tadeusz Kantor<sup>27</sup>

A performance trouxe para o teatro um novo tipo de autoria dos atores, fomentando narrativas em primeira pessoa e subjetividades.

No Brasil, as pesquisas de Janaina Leite, Silvia Fernandes, André Carreira e Gabriela Lírio são alguns dos vários nomes que buscam no espaço (auto) biográfico sua relação com o real, com a performatividade e a presença de corpos. As obras dos grupos teatrais: *Cia Zula* (Belo Horizonte), *Cia Hiato* (São Paulo), *Margiluth* (Recife), dentre outros, tateiam as fronteiras entre o teatro e a performance, a relação do ator com seus processos subjetivos que evocam, pela auto-objetivação, novas noções de memória, relato e estados corporais cênicos.

No início do século XX, o teatro esteve vinculado, principalmente, ao divertimento coletivo. Os simbolistas ao reagirem contra o materialismo e o racionalismo oriundos de um

<sup>27</sup> KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

pensamento filosófico e de uma revolução industrial, passaram a reivindicar um teatro de arte, comprometidos com espetáculos que não visavam somente o entretenimento. A visão realista do mundo é perpassada por um simbolismo que passa a sugerir a realidade. Os simbolistas utilizam metáforas, imagens e símbolos como forma de retratar simbolicamente o real.

O teatro passa a mesclar-se de forma mais verticalizada com o homem, a verdade e a sociedade, desmistificando as certezas vigentes na época e se engajando no questionamento político-social. A partir desse contexto, alguns teóricos passam a se interessar pela crítica da arte dramática, alavancando de forma mais drástica pensamentos e reflexões teóricas sobre o tema. Exemplo de como as reflexões teóricas sobre a prática artística afetam as técnicas e pensamentos sobre o teatro e, principalmente, sobre o trabalho do ator, são as pesquisas de Patricia Leonardelli (2012) em torno da relação entre memória e seu potencial poético tanto no teatro quanto na performance.

Leonardelli (2012) aprofunda seus estudos sobre a memória a partir do trabalho de Stanislavski e Grotowski, desmistificando dicotomias como interno e externo, dentro e fora, ator e performer. Ana Goldenstein Carvalhaes (2012, p. 60), também nos apresenta, em seu livro *Persona performática*, os territórios fronteiriços em que habitam atores e performers, e escreve: “aqui, teatro e performance estão em permanente diálogo e mútua alimentação”. Esses são alguns dos exemplos de pesquisadoras que veem na relação entre teoria e prática possibilidades de cruzamentos ininterruptos entre o fazer artístico e suas reflexões.

Na segunda metade do século XX, com a teorização e afloramento da performance, o teatro passa a adotar na sua estética algumas características desenvolvidas pela arte da performance: ator como performer, descrição de eventos em detrimento da representação, apelo a receptividade do espectador e a ação/imagem no lugar do texto. Segundo Carvalhaes (2012, p. 60), “há uma forma pouco usual de relacionar-se com a cena, um outro modo de estar em cena, um outro modo de relacionar-se com o teatro, e mesmo de relacionar-se com a vida: há diversos desdobramentos”. O ator passa a estabelecer uma ligação mais verticalizada com o si mesmo enquanto *persona* cênica, ele desdobra-se em matéria criativa, suas subjetividades, seus silêncios e suas memórias passam a fazer parte da cena de forma mais consciente e efetiva.

Na tentativa de problematizar a divisão entre cultura de elite e cultura popular e trazer a arte para o cotidiano, a performance surge como uma resposta à industrialização da arte. Schechner (1890) define a performance como um acontecimento étnico, intercultural, a-histórico, histórico, político, ritualístico, sociológico e estético (apud FÉRAL, 2015 [2008]). Segundo Féral (2015 [2008], p. 117), Huyssen compreende a performance como “uma arte

que abalou nossa visão de arte nas décadas de 1970 e 1980”. Os dois eixos de definição da performance – para Huyssen, a performance é arte, visão estética; para Schechner, a performance é experiência, visão antropológica e intelectual – influenciaram diretamente o pensamento e o fazer teatral, redefinindo sua concepção e sua prática. Féral afirma: “a expansão da noção de performance sublinha, portanto (ou quer sublinhar), o fim de um certo teatro, do teatro dramático particularmente e, com ele, o fim do próprio conceito de teatro tal como praticado há algumas décadas” (FÉRAL, 2015 [2008], p. 116).

Na performance, o performer implica: ser, fazer e mostrar. “Ser” conecta o performer ao estar; “fazer” implica colocar-se em ação e “mostrar” se relaciona à natureza dos comportamentos humanos à mostra ou àquele que se mostra. Nesse sentido, performatividade se liga à execução de uma ação em que se valoriza a ação em si mais do que sua representação. No teatro performativo o fazer torna-se primordial. Logo, o performer “[...] evoca a noção de performatividade (antes mesmo de teatralidade)” (FÉRAL, 2015 [2008], p. 118). Portanto, podemos sugerir que o corpo do ator porta e transporta performatividade.

Ao cunhar o termo “Teatro Performativo”, Féral (2015) busca destrinchar teoricamente os teatros que já vêm sendo encenados no século XX e XXI em diferentes palcos e espaços, e reelaborar os conceitos de teatro pós-dramático desenvolvidos por Hans-Thies Lehmann. No teatro performativo, o corpo do ator, suas competências técnicas, sua subjetividade, o que ele faz e o que ele narra são colocados à frente de todos os outros elementos que envolvem a encenação. “A responsabilidade do performer de certa forma aumenta: ele se assume como pessoa, expõe-se como persona. Seus atos são inteiramente seus, sem mediações” (CARVALHAES, 2012, p. 57), dessa maneira, a persona do ator parece se tornar aquela que transporta performatividade, mas também aquela que produz o trânsito entre o *eu-para-mim* e o *eu-outro* capaz de interferir em sua auto-objetivação e, conseqüentemente, em suas ações. A relação entre os corpos na performatividade esgarça e verticaliza o contato entre presenças, tanto do ator-performer quanto do espectador. A performatividade reivindica presenças, corpos que se mesclam a partir do fluxo da ação, dos sentidos, da não representação enquanto estado poético do corpo.

Após participar da performance “The Artist is Present”, de Marina Abramovic, Matteo Bonfitto escreve:

Percebo-me assim em um “fluxo-navegação” que, apesar de uma aparente estabilidade, pode ser interrompido a qualquer momento, e que é permeado por diferentes intensidades de olhar, do extremo olhar exterior que colhe cada estímulo e se transforma a partir disso, ao extremo olhar interior que



funciona como uma isca para outras inesperadas realidades. Percebo-me, então, em um “fluxo-expansão”, gerado por esse circuito, que alarga o horizonte perceptivo e que, através do contato direto, dissolve as fronteiras entre o Eu e o Outro. Percebo-me nesse território criado pelo entrelaçamento desses fluxos, não sei exatamente onde termino e onde começa o Outro, que é permeado por forças não controláveis intelectualmente que me carregam para um lugar no qual os sentidos emergem de diferentes lógicas, não explicáveis, não traduzíveis em fórmulas ou modelos (BONFITTO, 2013, p. 90-91).

A relação da persona que performa e do espectador que participa parece se tornar mais complexa e alargada. O fluxo-expansão do qual fala Bonfitto (2013), parece ser no teatro performativo a possibilidade de intercessão direta entre o *eu-outro* e o *eu-para-mim*. Os fluxos que permeiam tal interação são condutores de realidades diversas e imagens que se referem tanto ao olhar excedente de si mesmo como o olhar de quem se observa de dentro. O espectador se debruça sobre imagens e é convidado a compartilhar a performatividade em ação, tornando-se, também, performer (FÉRAL, 2015).

A performatividade presente nos corpos que se interagem, inseridos no acontecimento teatral performativo, torna a relação entre quem age e quem observa uma continuidade dos processos de auto-objetivação. Parece que tanto o espectador como o ator-performer, no espaço (auto) biográfico, reivindicam novos processos de interação. A influência mútua desses corpos exige da auto-objetivação fluxos de expansão que vão do *eu-para-mim* ao *eu-outro*, ininterruptamente. Logo, a ação do ator-performer no espaço (auto) biográfico é um ato de alteridade, mas, principalmente, uma ação de emaranhar memórias, *poíesis* e presenças.

Na performatividade, o performer desconstrói signos, desloca o olhar do espectador a uma constante reinvenção da norma, da ação e da linguagem. Para Féral (FÉRAL, 2015 [2008], p. 122), “trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem”. A performatividade na cena esgarça a relação com o real e o ficcional. A performance desconstrói a realidade de que é oriunda, ela esfacela os códigos e atualiza as capacidades de recepção do espectador: “o performer desfaz o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto –, a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena”. (FÉRAL, 2015 [2008], p. 123).

O ator-performer passa a trabalhar a partir de premissas em que o que ele faz, o que ele é e o que ele mostra são mais importantes do que a representação mimética de uma realidade cotidiana. O texto fragmentado, a narrativa caótica, o risco do evento, do não saber,

do processo enquanto cena provocam um jogo com os sistemas de representação. Nesse jogo, o real e o ficcional se imbricam, constantemente.

No espetáculo *Domingo*, a relação do real e ficcional com a performatividade é dada pelo imbricamento da auto-objetivação, das ações da atriz-performer e da narrativa fragmentada composta por relatos em primeira e terceira pessoa. O que é real e o que ficcional se borram junto à teatralidade, inerente ao teatro e ao corpo da atriz que performa, simultaneamente, o *eu-para-mim* e o *eu-outro*.

Dessa maneira, o corpo torna-se a matéria essencial da performatividade, é por meio dele que o vai e vem entre o ficcional e o real são estabelecidos na cena. É possível sugerir, também, que as percepções do que é real e do que é ficcional sejam operadas pelo olhar excedente de quem observa. O jogo entre performatividade e teatralidade parece ser o trânsito principal por meio do qual realidade e ficcionalidade se entrelaçam no acontecimento teatral performativo.

Quando o espectador frui uma obra ele precisa ser informado sobre a intenção de teatro que está sendo direcionada a ele, uma vez que “[...] é uma intenção que o espectador deve conhecer”. (FÉRAL, 2015 [1988], p. 85). Desse modo, a teatralidade pode ser considerada uma criação (do *eu*) e/ou identificação (do *outro*) de um espaço distinto do cotidiano criado pelo olhar de quem observa. Portanto, a teatralidade “[...] é um processo, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço, tornando espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” (FÉRAL, 2015 [1988], p. 86). O olhar do espectador dentro da teatralidade é que cria um espaço outro que diverge do cotidiano.

Em Dubatti (2010), o salto ontológico em relação a vida cotidiana tem como essencialidade a construção de um novo ente poético que implica um corpo poético. Esse corpo poético, que diverge do corpo social, do corpo cotidiano, é aquele que se relaciona, através da tríade convívio-poíesis-expectación, com o espectador. O corpo do espectador é afetado pelo convívio com o corpo poético. A alteridade presente nessa relação faz com que o *eu-outro* perceba nos corpos do *eu-para-mim* a presença da teatralidade e da performatividade presente no acontecimento teatral performativo. A intenção de quem faz junto ao olhar direcionado de quem observa faz surgir a teatralidade que permeia a ação. O espaço que é gerado pelo olhar do outro modifica a relação entre os sujeitos, entre os corpos e suas ações. Logo, a teatralidade é um processo e não um conceito encerrado em si mesmo, ela é a relação entre os sujeitos, o mundo e seus imaginários. O meu imaginário permeado pelo espaço do outro é que funda teatro e teatralidade (FÉRAL, 2015 [1988]).

Para Féral (2015), o homem se interessa por teatralidade antes mesmo de se interessar por estética. A pré-estética, que Féral (2015 [1988]) considera como elemento instintivo presente no teatro, porta travestimento, jogo e transformação; e o homem, dessa forma, torna-se o ponto de partida da teatralidade. A teatralidade se estabelece no corpo do ator, sendo através dele que o espectador experiencia de forma física e lúdica os elementos pré-estéticos e estéticos do fazer teatral. A teatralidade parte do corpo do ator, da sua capacidade de produzir signos, projetar pulsões, explorar desejos e teatralizar o que está ao seu redor, o eu e o real. Segundo Féral (FÉRAL, 2015 [1988], p. 91), o ator é, simultaneamente, “produtor e portador da teatralidade”.

O olhar duplo do público projeta no ator um *not-not me*, não sou a personagem, mas ao mesmo tempo não-não sou ele. Ao portar e produzir teatralidade, o corpo do ator constitui-se como elemento em constante elaboração, imbuído de rasuras e dificuldades de se definir como unidade do ser. De acordo com Féral (2015), quanto mais esse corpo se distancia da representação e da mimese, mais esse corpo porta presença, mais ele fala do imediatismo da ação, mais esse corpo torna-se espaço de possibilidade de inserção da teatralidade.

A autora aponta como condição de teatralidade o vai e vem que se estabelece entre o real (corpos, objetos e ação) e o ficcional (ilusão, eventos que remetem à ficção). Ao perceber a teatralidade, a primeira clivagem que o olhar do espectador opera é a separação do espaço cotidiano e o espaço de representação. Essa defasagem oferece ao espectador um universo que difere do cotidiano. Logo, a teatralidade “[...] é a imbricação da ficção com o real” (FÉRAL, 2015, p. 108), é o trânsito entre o cotidiano e a ação do acontecimento. Portanto, o conceito (processo) de teatralidade pode ser definido como:

A teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade (no sentido kantiano do termo) que pertence ao objeto, ao corpo, ao espaço ou ao sujeito. Não é uma propriedade pré-existente nas coisas. Não espera ser descoberta. Não tem existência autônoma. Só pode ser apreendida enquanto processo e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e como sua conclusão. Resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: espaço cotidiano – espaço de representação, real - ficção, simbólico – pulsional. Tais clivagens impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce (FÉRAL, 2015, p. 112).

A teatralidade enquanto mobilidade das fronteiras entre espaço cotidiano e de representação, real e ficcional, simbólico e pulsional, oferece ao corpo do ator diferentes perspectivas da relação entre o sujeito/ação e a vida como obra de arte. Considerar a teatralidade como processo é dar aos corpos dos sujeitos a possibilidade de se inserirem de diferentes formas na cena, tendo a teatralidade uma intenção que não anula ou abdica de outras perspectivas e desejos.

O teatro performativo surge como uma dessas possibilidades de perspectivas, desejos e abordagens da arte da presença. O mesmo se caracteriza por elementos que contaminam a cena e são oriundos da performance, como: valorizar o caráter de descrição dos eventos, instauração de ambiguidades e deslocamento de sentidos, fragmentação da narrativa, aportes tecnológicos, a não representação, colocar o performer em ação, colocar o processo em cena e mostrar o risco da ação enquanto processo experienciado pelo performer e pelo público.

Ao colocar-se em situação, a inter-relação entre performer, corpo e objetos é primordial para instalar as ambiguidades das significações, deslocar os códigos e desfazer os sentidos operantes (FÉRAL, 2015). O engajamento total do artista expondo em cena, de forma energética e pulsional, os riscos e desgastes de suas ações, também surge como uma das características do teatro performativo: “[...] mais que nas outras formas teatrais (particularmente as dramáticas), o teatro performativo toca na subjetividade do performer. Para além das personagens evocadas, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria [...]” (FÉRAL, 2015 [2008], p. 129).

Dessa forma, é possível supor que o ator-performer é convidado a estar presente, a fazer, a mostrar os riscos e a afirmar a performatividade do processo e da ação. No teatro performativo os corpos se transformam, a performance dos artistas produz ações em que a teatralidade não está ausente, o performador “[...] não constrói signos, ele faz. Ele é na ação, e o sentido emerge do encontro de todos esses fazeres” (FÉRAL, 2015[1989], p. 141). O teatro performativo instaura ambiguidades e coloca a subjetividade do artista, seu corpo, o que ele faz enquanto processo e a relação entre o real e o ficcional como premissas das criações teatrais performativas.

O corpo do ator opera, desse modo, como premissa simultânea dos processos de construção da performatividade e da teatralidade. A *poiesis* que é construída pelo salto ontológico do acontecimento teatral, parece afetar o corpo biológico transformando-o em corpo poético. Logo, o corpo-poético inserido dentro do espaço (auto) biográfico opera, simultaneamente, as diversas existências do *eu* cotidiano e do *eu* auto-objetificado. É o olhar excedente do outro, junto ao trânsito *eu-outro* e *eu-para-mim*, que transfere teatralidade e

performatividade para o *eu* em ação no espaço (auto) biográfico.

Em *Domingo*, acontecimento que consideramos como performativo, a atriz Cida Falabella experiencia um corpo-poético em ação, que vive, simultaneamente, a construção narrativa e inventiva de suas memórias e a construção da *Senhora Tristeza* e *Senhora Alegria*. Seu corpo poético parece portar a simultaneidade de quem vive um outro na cena e de quem se coloca como sujeito da ação. A narrativa fragmentada e a cena como processo também são características do teatro performativo percebidas em *Domingo*. Logo, não podemos falar simplesmente de uma autobiografia estetizada na cena, mas de um modo complexo de um espaço (auto) biográfico em que a objetivação do seu *eu* afeta diretamente sua individualidade, sua memória e, conseqüentemente, a construção de um corpo poético. Corpo este que é construído pelo salto ontológico da arte, assim como pelo olhar excedente de quem observa e vivencia o acontecimento de *Domingo*.

Dessa maneira, a autobiografia no teatro performativo surge como uma objetivação poética do corpo de quem rememora e torna estética sua experiência. A ação, o fazer, a subjetividade do artista, o risco, a invenção, a memória e a fragmentação parecem compor acontecimentos teatrais performativos e, conseqüentemente, o corpo-poético da atriz (ator) que performa o trânsito *eu-outro* e *eu-para-mim*. Nesse tipo de estética, não parecem ser os treinamentos destinados a aumentar a presença de um corpo cênico que sugerem potencialidades à auto-objetivação no espaço (auto) biográfico, mas sim os processos cotidianos e afetivos, envolvendo compreensões privadas e individuais da vida do artista como obra de arte.

Sendo o espaço (auto) biográfico uma noção que é operada no trânsito entre fronteiras, a potência de um corpo poético inserido dentro de um espaço (auto) biográfico parece surgir das possibilidades poéticas da continuidade entre o que se vive e a auto-objetivação estética do que é experienciado. No caso de *Domingo*, a experiência de potência do corpo poético é atualizada em cada apresentação, em cada contato com o público e nas mudanças que o fazer operam na Cida-vida e na Cida-*domingo*.

A teatralidade e a performatividade como processos que se constituem a partir do corpo do ator, oferecem ao espaço (auto) biográfico a possibilidade de inserção simultânea do *eu* e do artista, do indivíduo e da sua projeção enquanto sujeito em ação, do risco da presença de si como um *eu* fragmentário e em construção, e, principalmente, da realidade enquanto possibilidade de ficção e vice-versa. Os afetos e as emoções também fazem parte desse processo em que a memória atualizada é requisitada como matéria-prima da criação. Afetar e ser afetado dentro de um acontecimento teatral performativo, inserido dentro de um espaço

(auto) biográfico, parecem aumentar não só a potência de ação desse corpo, mas, também, suas potencialidades de presença. O outro, como olhar excedente que afeta a auto-objetivação, surge como continuidade das autobiografias postas em cena. Parece performar, ator e espectador, na alteridade do depoimento enquanto discurso estético, poético e convival.

Pode-se, dessa maneira, sugerir que a autobiografia posta na cena afeta diretamente o sujeito que a experienciou e os sujeitos que a experienciam no acontecimento teatral performativo. Mas, para além de uma influência nos afetos de quem se insere no espaço (auto) biográfico, a autobiografia que é performada na cena altera a relação ator-performer e espectador, e, conseqüentemente, a relação dos mesmos com o teatro.

O teatro performativo torna-se um desdobramento contemporâneo das hibridizações das artes e dos conceitos, como: privado/público; real/ficção e *eu/outro*. O espaço (auto) biográfico propicia a possibilidade de emersão de memórias silenciadas que são experienciadas de forma estética na cena, influenciando a relação do sujeito com a arte, com a sociedade e consigo mesmo. Compreender que a autobiografia performada no acontecimento teatral afeta não só o próprio fazer, mas o modo como o sujeito se relaciona com o teatro e o relato pessoal é considerar que o espaço (auto) biográfico ganha contornos que excedem o próprio fazer, inserindo-se na vida cotidiana e na sociedade em geral.

### TERCEIRA PARTE: Dona Maria, A Mulher Do Amor E Da Dor

A vida real é um sonho, só que de olhos abertos (que veem tudo distorcido).

Clarice Lispector<sup>28</sup>

*De todas as biografias que eu li, as que mais me interessavam eram aquelas com grandes ápices trágicos amorosos: a culpa do marido de Sylvia Plath, o senhor Ted Hughe; as tentativas de suicídio de Sara Kane; a dor incompreensível da Florbela Espanca e as histórias que envolviam Frida Kahlo e Diego, Camille e Rodin, e tantas outras em que a dor e a arte se mesclavam na poesia crua da vida. As mulheres sempre tão fortes, firmes e sensíveis; Louise Bourgeois, Clarice Lispector, Violeta Parra, minha mãe, minha avó, minha tia, mulheres que são testemunho de um patriarcado excessivamente cruel.*

<sup>28</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

*Minha tia não teve filhos e o pouco que sei de seus namorados são histórias mal contadas pelos homens que a cercavam, meu pai e meu avô. É preciso lembrar que, antes de tudo, ela era louca, que antes de ser mulher ou amante, ela era aquela que se rebaixara ao nível da incapacidade intelectual, pois era assim que a tratavam. Então eu penso, que se fosse nos dias de hoje, talvez minha tia pudesse ter escolhido as artes ou a literatura porque ela inventava histórias como ninguém, porque ela se portava na vida de maneira a reconhecer a simplicidade das coisas e porque sua presença era poesia resistente diante de todo o sufocamento que ela vivia. Mas, também é possível reconhecer que talvez ela se definisse de todas essas maneiras, já que desses seus silêncios ninguém sabia quase nada e que, na maior parte, o que contam dela é invenção.*

*Talvez para ela, o amor e a dor fossem a mesma coisa, talvez ela não soubesse distingui-los porque ambos a afetavam da mesma maneira. Mas, também é possível que ela tenha percebido o amor nas coisas da vida, nos seus delírios, suas histórias, seus doces e suas invenções. Talvez minha tia soubesse de coisas que ninguém sabe, talvez não. Quando eu a trouxe para esta pesquisa, não compreendia que aquela Dona Maria era muitas, aquela tia também era irmã, mulher, amante, sonhadora e mulata de existências (COUTO, 2013).*

*Não sei ao certo quais foram as Marias Romanas de Carvalho que eu conheci, mas posso dizer que naquele corpo respingavam dezenas, centenas de outros corpos. Entre seus resmungos enraivecidos e sua doçura comendo danoninho vencido, existiam outras que permaneciam quietas, observando o mundo e as pessoas ao seu redor. Tarkovski (1998, p. 30) diz que: “[...] a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem”. Quando eu pedi ao meu pai que me enviasse uma foto da minha tia e que me contasse um pouco mais sobre ela, eu me assustei com as distinções das minhas lembranças. Mesmo tendo certa parcela de poesia destruída na recordação, a que fica nos meus afetos por ela é ainda maior.*

*A incógnita que preenche os espaços vazios de uma tia que não conheci muito bem é exatamente o ponto que preencho com as possibilidades do que ela poderia ser. Essas diversas Marias, no meu imaginário, representam um corpo potente, fervilhante e cheio de pulsão. Um corpo que amputado, esgarça cotidianamente a relação entre um corpo biológico e um corpo poético. Pensar na vida como obra de arte me parece ser a possibilidade de esgarçar a relação entre o que se vive e o que se pensa sobre o que se vive.*

*Minha tia e suas incontáveis facetas me fazem refletir sobre a autobiografia enquanto história que se vive quando é contada, retratada, estetizada de alguma forma. Se os delírios de minha tia fossem conscientes, eles seriam performativos? E é claro que se eles fossem*

*conscientes ela seria uma outra, talvez uma artista, talvez uma militante, talvez uma dona de casa cansada dos filhos e do marido, talvez uma mulher traída, uma Ana Cristina Cesar ou uma Maura Lopes Cansado, não sei. Mas poder pensá-la a partir de um esfacelamento da sua imagem me traz a sensação de poesia, dessas que rimam amor e dor.*

*Maria Romana de Carvalho foi uma mulher que viveu a vida de um jeito assustadoramente poético. Sua biografia é composta por grandes histórias trágicas de amor, as quais somente ela poderia contar. Mas, eu sei que do seu amor e da sua dor, restou uma sobrinha cheia de histórias inventadas sobre sua rápida presença, as quais compõem seu desejo em esmiuçar a relação entre o sujeito que vive e o sujeito que mostra aquilo que viveu.*

### **3 Autobiografia em *Domingo*: a louca sou eu, um acontecimento teatral performativo**

Sempre gostei de escrever. Não só cartas. Poemas. Bilhetes. Declarações. Com o teatro escrevi muito também. Sou filha de pais escritores. Poetas. E mãe de filho escritor. Irmã de revisora de texto. Enfim as letras sempre estiveram na minha vida desde muito cedo. Lembro-me do prazer de ler jornais desde pequena. Conto isso porque posso dizer que o impulso de colocar angústias no papel irrompeu quando fui morar sozinha em um apartamento. [...] Consegui escrever por quase dois anos. No início diariamente. Depois, quando a vida voltou a ser uma vida, mais espaçada. No fim da tormenta vi aquele material como possível de virar cena. Alimentei por muito tempo essa ideia. De que a minha experiência podia interessar a mais gente. Mas a vida foi me levando pra outros cantos, pra viver contos de fadas em tempos de maturidade. Eu me deixei levar.

Cida Falabella<sup>29</sup>

*Domingo* foi escolhido como estudo de caso desta pesquisa por conter elementos que tangenciam a relação entre teatro e autobiografia. Cida Falabella é uma importante artista da

---

<sup>29</sup> CARTA, em português, de Cida Falabella para Dayane Lacerda. Versa sobre o acontecimento teatral performativo *Domingo*. Belo Horizonte, datada de 02 de abril de 2016.



cidade de Belo Horizonte, atualmente, eleita vereadora pelo PSOL, tem trabalhado continuamente pela arte e pelos artistas. Com a Zap 18 e seus trabalhos como diretora, Cida Falabella acirra as fricções entre *poíesis* e vida pessoal, além de abordar temas onde política, arte e cotidiano se mesclam, ininterruptamente.

Desde a década de 80, Cida tem trabalhado na vertente de um teatro comprometido com o contexto social e político de sua época. No final do século XX o teatro político, engajado com temas sociais, diferenciava-se daquele tido como “ensimesmado” ou do “drama pessoal”. É interessante perceber no discurso da própria atriz como a relação entre teatro e vida cotidiana foram se mesclando com o passar do tempo, e como a percepção do que seria um teatro político e engajado passa a atingir esferas pessoais, e discursos com temas mais íntimos e cotidianos. Tendo trabalhado durante muitos anos com as propostas do teórico Bertold Brecht, Cida Falabella consegue, em *Domingo*, apontar diversos caminhos possíveis onde o que é íntimo e pessoal é também político e engajado.

Cida manteve durante muitos anos seu apreço e sua prática na escrita, no diário, na intimidade de confições reservadas ao privado. A criação de *Domingo* teve como impulso inicial a publicação de textos no blog “A Louca Sou Eu”, da artista Cida Falabella. Ao tornar público seus escritos a artista propõe não só uma forma outra de relacionar-se com suas experiências e a arte, mas também um jeito de friccionar a relação público-privado. O contexto midiático no qual Cida e seus contemporâneos encontram-se inseridos, faz da publicação de seus escritos uma forma possível de acompanhar o processo de criação de uma atriz, de um acontecimento teatral performativo que teve como matéria-prima o tempo de depuração de uma experiência junto à exposição desse processo. A publicação dos textos e das vivências, os quais desembocaram na criação de *Domingo*, influenciaram os processos corporais da atriz e de construção do acontecimento. No entanto é necessário reconhecer, no processo de *Domingo*, a potência da cartografia criada entre o tempo de depuração dos traumas e a auto-objetivação das experiências. Tal cartografia apresenta-se como um campo fértil de pesquisa em torno dos processos que envolvem a criação do ator inserida no espaço (auto) biográfico.

Expor processos íntimos ao público, as mídias, as redes sociais de forma a contextualiza-los como novos caminhos de criação, parece propor a arte riscos inerentes a massificação de imagens e discursos. Porém, no caso de *Domingo*, esses riscos parecem potencializar a relação do artista com seus processos afetivos e, conseqüentemente, com suas construções cênicas e corporais. No entanto é válido pensar na relação do artista com a mídia,

da mídia com o espectador e do acontecimento teatral performativo com um contexto onde a intimidade é exposta, ininterruptamente, pelos mesmos dispositivos utilizados na criação.

### 3.1 Cida Falabella e a Zap 18<sup>30</sup>

Maria Aparecida Vilhena Falabella Rocha nasceu em 16 de janeiro de 1960, na cidade de Belo Horizonte. Passou a se dedicar aos afazeres teatrais em 1976, ano em que iniciou seus estudos no Instituto de Educação. Cida, nome pelo qual é conhecida atualmente, era uma jovem que, na década de 1970, vivenciava de perto a luta dos seus pares, os quais se uniam na resistência ao governo ditatorial dos militares produzindo manifestações culturais, como o tropicalismo e o movimento antropofágico.

Brotavam nos jovens, filhos da primavera de 1968, pequenas e grandes revoluções. Na segunda metade do século XX, o Brasil permanecia encharcado por sentimentos políticos fervorosos, revoltas sociais e uma classe teatral que buscava se unir em resistência à ditadura militar instituída em 1964 e derrotada em 1986, com o processo das eleições gerais.

No final da década de 1970 e início da década de 1980, os artistas retomam a construção de grupos teatrais influenciados pela pesquisa, a performance e os diversos métodos desenvolvidos por pensadores estrangeiros e nacionais em torno do fazer teatral. Em Belo Horizonte, nesse período, temos o surgimento do *Grupo Giramundo* (1970), *Grupo Oficina Multimedia* (1977) e *Grupo Galpão* (1982), para citar alguns que se encontram no cenário artístico até os dias atuais. A influência dos trabalhos de Bertold Brecht, Augusto Boal, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavski, entre outros, é percebida pelo surgimento de grupos envolvidos diretamente com a pesquisa teatral e uma produção que passa a se empenhar na criação verticalizada de novas possibilidades cênicas, envolvendo tanto seu pensamento quanto sua execução.

Em 1979, surge, em Belo Horizonte, a *Cia. Sonho & Drama* – primeiro grupo no qual ingressou Cida Falabella, aos 21 anos – fundada por Carlos Rocha, Adyr Assumpção, Luís Maia e Helio Zollini. É importante salientar que:

O nome correto de registro é Cia. Sonho & Drama Folias Banana, sendo a segunda parte uma tradução jocosa e literal dos shows para turistas

<sup>30</sup> A dissertação feita por Cida Falabella sobre seu trabalho como professora, atriz, diretora e fundadora da Zap 18, encontra-se disponível em: [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VPQZ-6X5HME/disserta\\_\\_o\\_de\\_sonho\\_\\_drama\\_a\\_zap\\_18.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VPQZ-6X5HME/disserta__o_de_sonho__drama_a_zap_18.pdf?sequence=1)

americanos, os *banana's folies*, sintonizada com uma postura antropofágica via movimento tropicalista que, no fim dos anos 70, ainda pairava no ar (FALABELLA, 2004, p. 18-19).

Em 1980, o experimentalismo ao qual se dedicavam os artistas da *Cia. Sonho & Drama*, passa a reivindicar dos envolvidos a busca pelo profissionalismo, o que acarreta a necessidade de dedicação mais exclusiva com a pesquisa e o fazer teatral. Afetada por um contexto de desestabilização política, falta de valorização dos artistas e das produções voltadas à pesquisa, a *Cia. Sonho & Drama* tem suas baixas, seus contratempos e dissensos, o que acarreta a reformulação, quase anual, dos artistas envolvidos no grupo.

Aos 16 anos, Cida Falabella estreou seu primeiro espetáculo, *João Bolinha Virou Gente* e, aos 21 anos, no ano de 1981, a jovem atriz ingressa no seu primeiro grupo de teatro, a *Cia. Sonho & Drama*. Em 1985, ano do Diretas Já!, a *Cia. Sonho & Drama* estreia seu espetáculo *Grande Sertão: veredas*. Sucesso de público e de crítica, a peça se tornou um marco na história do grupo, tornando-o conhecido nacionalmente (FALABELLA, 2004). Sobre esse período Cida Falabella comenta:

Muitas propostas e convites apareceram, trazendo possibilidades inclusive de carreira em festivais internacionais. Mas a instabilidade do elenco e a necessidade de novas substituições, além de possíveis ajustes técnicos, que afetariam as características da montagem (o cenário era um caminhão de uma tonelada de terra vermelha) não seduziram o diretor Carlos Rocha que resolveu, apesar de todo o sucesso e das possibilidades de continuidade, interromper as apresentações, temendo uma descaracterização da montagem original. Esta é uma tônica desse período: as montagens não conseguiam se transformar de fato em repertório, devido à falta de uma estrutura maior, que envolvia questões como espaço próprio, elenco coeso, agenda contínua de espetáculos e a preservação da qualidade técnica das montagens. A falta de apoio aos grupos que tentavam se manter estáveis era a regra e não a exceção. Sobreviver como coletivo significava naquela época um esforço infinitamente maior do que poderiam suportar os grupos de hoje. Não havia quase ninguém a se recorrer. E assim muitos grupos morriam de inanição (FALABELLA, 2004, p. 31).

Após diversas mudanças no elenco e nos integrantes do grupo e as montagens de espetáculos adultos e infantis, em 1991, o grupo se liga ao Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais (MTG). O MTG é uma importante representação artística belorizontina que, na década de 1990, pleiteava a construção de novas políticas públicas envolvendo a ocupação de espaços e a distribuição de verba. Em 2002, por discordâncias políticas, o grupo se retira do MTG.

Em 2001, o grupo muda o nome para ZAP18 (Zona de Arte Periférica), e passa, em 13 de julho de 2002, a sediar um espaço que se encontra, até os dias atuais, na periferia de Belo Horizonte. Nesse período, as peças do grupo tornam-se repertório e os artistas passam a se apresentar por diversas cidades e festivais. Também na mesma época, para ajudar na autossustentabilidade do grupo, os artistas passam a oferecer oficinas de teatro, incluindo aulas de corpo, voz e interpretação. Nas palavras de Falabella:

[...]a partir de então inicia-se uma série de atividades culturais do projeto ZAP Teatro Escola & Afins, oferecendo gratuitamente oficinas de teatro para crianças, adolescentes, terceira idade e uma oficina de capacitação para jovens atores da periferia, além de espetáculos variados (FALABELLA, 2004, p. 76).

Instalados na Zona Noroeste de Belo Horizonte, Cida Falabella e seus parceiros de grupo passam a se envolver diretamente com oficinas de teatro destinadas à comunidade que cercava a nova sede do grupo. Inserido em uma região menos favorecida da capital, o bairro Serrano (e bairros adjacentes) passa a abraçar a ZAP 18 como referência na área teatral. Conseqüentemente, o grupo se envolve de forma mais verticalizada com questões políticas e sociais que afetavam diretamente seus integrantes, seus alunos, a sede e o contexto que os cerca.

Desde o início do grupo, a proposta desenvolvida pelo teatrólogo Bertold Brecht semeou pensamentos e práticas que culminaram na postura política e artística da ZAP 18. As oficinas de capacitação para novos atores tinham como base as propostas de Brecht e as aulas buscavam desenvolver a relação entre o trabalho do ator e as reflexões dos alunos sobre o teatro.

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. Não só a forma épica, disseminada no teatro contemporâneo, e mesmo na linguagem da TV, através da exposição das entranhas dos programas, novelas e até comerciais (apesar de ser bastante desconhecida enquanto gênero teatral). O interesse não era usar os efeitos épicos apenas como truques para dar humor a cena. [...]Se o que nos interessava era a questão da abordagem do real, do cotidiano, precisávamos de ferramentas. Para isso era necessária uma formulação mais complexa: a formulação brechtiana, que vai além do uso destes elementos, dando-lhe um sentido de politização e reflexão. Ao épico, Brecht juntou a dialética, definindo seu teatro em um segundo momento como *épico-dialético* (FALABELLA, 2004, p. 89-90, grifo da autora).

Para Cida Falabella, a relação entre vida, obra, teatro e realidade passam a fazer parte de suas reflexões em torno do fazer teatral. A falta de uma proposição sistematizada sobre o trabalho anterior ao da cena, em Brecht, leva a professora Cida Falabella a desenvolver com seus alunos um pensamento mais político e crítico sobre a função do teatro na sociedade e, também, a verticalização de uma forma menos naturalista na atuação de seus alunos.

Nessa época, as atuações na TV e as proposições de Stanislavski, Grotowski e Barba dominam um tipo de atuação que prevalece no cenário teatral. Os alunos da ZAP 18 envolvidos com questões político-sociais tão urgentes passam a ver em Brecht a possibilidade de um teatro que interfere diretamente em suas realidades, seus medos, suas dúvidas e a relação entre o teatro e a vida:

Isto não significa, no entanto, que não haja uma preocupação com uma preparação do ator, mas ela parece deslocar o foco do *trabalho do ator sobre si mesmo*, que se inicia com as pesquisas de Stanislavski e passa por Grotowski, Barba e tantos outros, para o *trabalho do ator sobre a sociedade/realidade*. Em uma ponta temos a vivência, na outra a arte da observação. Enquanto na primeira linha temos um mergulho do ator no seu mundo interior, incluindo a averiguação de processos físicos e psíquicos, em B.B. o ator volta seu olhar para fora, numa tentativa de compreender as relações do homem em sociedade (FALABELLA, 2004, p. 107, grifo da autora).

O texto que, no contexto da Zap 18, deve ser apreendido afetivamente tanto por atores quanto por espectadores, torna-se a porta de entrada para reflexões político-sociais que envolviam atores e alunos. O trabalho de preparação para a cena se dava por meio de exercícios de corpo e de voz e buscavam disponibilizar os corpos dos alunos à cena. A dramaturgia fragmentada e em processo também é um elemento já trabalhado por Cida Falabella nessa época, o qual é utilizado em diversos outros trabalhos da atriz, como em *Domingo* (2015), *Rosa Choque* (2015), *As rosas no jardim de Zula* (2012), entre outras<sup>31</sup>.

Nos anos 1990, a artista-professora passa a verticalizar seus estudos sobre Bertold Brecht e a refletir de forma mais aprofundada sobre a realidade cotidiana e a força política do teatro épico-dialético: “[...] o ensinamento que Brecht deixa vai além de uma técnica, oferecendo um caminho para a investigação da realidade e a possibilidade de transformá-la em um teatro, que transforme esta mesma realidade” (FALABELLA, 2004, p. 133). O papel de Brecht na vida artística de Cida Falabella parece ultrapassar as fricções e abordagens

---

<sup>31</sup> O currículo da atriz e diretora Cida Falabella encontra-se em anexo.

possíveis entre a realidade e o teatro, afetando diretamente o modo como ela se posiciona diante do fazer teatral.

Dar voz aos seus alunos de forma a fazê-los questionarem sobre os possíveis desdobramentos do teatro na vida e vice-versa, esgarça a relação entre teatralidade e vida cotidiana: “a questão ética perpassa todo o modo da ZAP 18 encarar o ofício teatral. [...] Antes mesmo de escolher a linguagem, a forma final, devemos pensar no que significa o nosso fazer. A ética está acima da técnica e da estética, ela é a escolha de um bem comum” (FALABELLA, 2004, p. 149).

A ética, pertencente às práticas artísticas desenvolvidas por Cida Falabella, envolve o fazer teatral como aparato político, social e estético. Para Salles (2011, p. 34), “[...] o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente”. Cida testa hipóteses na prática inventiva, confluindo a vida de seus alunos a seus desejos e impulsos enquanto artista. Mesclar o mundo da vida cotidiana ao estado de criação provoca, nos trabalhos de Cida, a verticalização entre vida, arte e política, tanto no fazer quanto no pensar.

A convivência com os jovens alunos de escolas de teatro e o constante envolvimento com as propostas desenvolvidas pela ZAP 18, afetaram o pensamento e o fazer de Cida Falabella. O movimento criativo, o envolvimento com zonas periféricas da capital, com artistas marginalizados e pessoas silenciadas cotidianamente, parecem impelir a artista a repensar não só seu papel como professora, mas, também, sua relação com a arte.

Segundo Salles (2011), o artista é constantemente afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. A constante fricção entre ficção e realidade, vida e arte, teatro e cotidiano vem se tornando, nas últimas décadas, uma alavanca para se repensar os processos que envolvem o fazer teatral. Em *Domingo*, Cida Falabella parece continuar suas pesquisas oriundas de uma década em que o experimentalismo e a política afetavam teoria e prática, e em que vida e arte se esbarravam, ininterruptamente.

Para construir *Domingo*, a artista Cida Falabella convida a artista e professora Denise Pedron<sup>32</sup>. Envolvida com os estudos da performance na capital mineira, Denise é uma mulher que parece pleitear, de forma teórica e prática, a relação entre teatro e realidade como uma forma possível de intensificar a política no cotidiano. Professora na área de teoria teatral do Curso Técnico de Formação de Atores do Teatro Universitário da UFMG (T.U.) e uma das

---

<sup>32</sup> O currículo da artista Denise Pedron encontra-se em anexo.

coordenadoras do Festival de Performance de Belo Horizonte, Denise foi, além de diretora, uma companheira importante de Cida Falabella na construção de *Domingo*.

Ambas trabalham em uma vertente em que a arte e a política são inseparáveis, a relação entre teatro e vida pessoal parece se tornar um viés politicamente ativo em suas produções e pensamentos sobre a arte. *Domingo* é resultado dessas uniões: arte e vida, política e teatro, performance e teatro, Cida e Denise que, de forma conjunta, construíram um *Domingo* que cruza teatro e performance, além de adentrar nas profundezas de um feminismo capaz de performar dores e amores em seus corpos poéticos no acontecimento teatral.

### 3.2 A louca sou eu - *Domingo*, por Dayane Lacerda

#### o ensaio

...então depois de quase consumir-se em outra noite de insônia ela decidiu. “Amanhã cedo vou começar a ensaiar”. Sim, faria isso. Sua arte tinha que servir pra ela mesma. Agora seria egoísta, egocêntrica e narcisista. Falaria só de si e que se foda o mundo. A ideia endureceu até que se levantou da cama. Buscou na geladeira aquele resto de bolo de chocolate com mousse de maracujá, da festa familiar do domingo, serviu-se uma dose de Domecq que comprara com a filha para o inverno, pegou o maço vermelho de Coyote com o último cigarro de palha e começou a digitar freneticamente. Precisava agora de todos os prazeres, para suprir a falta que o amor exagerado lhe fazia. Ah...amanhã começaria do ritual de enterrar e desenterrar coisas na terra do quintal. E daria voltas na casa correndo com um vestido que se arrastaria pelo chão. Mas antes pensou em se aquecer, saudar o sol como vinha fazendo e relembrar alguns movimentos do Tai’chi. Conversas com o espelho já eram comuns, mas amanhã seria de verdade, sem teatro. (o bolo de chocolate curtido em três noites estava ótimo junto com o conhaque...) Sim, começaria do lado de fora com seus rituais. Eram rituais de cura, mas não sabia exatamente de quê. Não queria falar só de (des)amor e solidão. Queria mais, queria curar-se e, curando-se de si mesma, ajudaria outras mulheres. Sim o seu “espetáculo”, seria apenas para mulheres. Elas que são a dor do mundo. Sim, “tudo no mundo começou com um sim” e pensava em Clarice e nela mesma, que teria que fazer da arte o seu antídoto. A ideia espantou os demônios que vinham sempre fazer-lhe visitas à noite. Deixou-a excitada e quase feliz. A aventura ia começar. Sim. Daria a si mesma o luxo de errar. Sim. Deixaria seus cabelos crescerem. Sim. Faria uma tatuagem nas costas. Sim. Sim. Sim.

Voltou para cama e dormiu, desejando que o dia rompesse e, com ele, sua liberdade. (FALABELLA, 2014)<sup>33</sup>

<sup>33</sup> FALABELLA. *A Louca Sou eu*. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <[http://falabellacida.blogspot.com.br/2014/09/o-ensaio\\_3.html](http://falabellacida.blogspot.com.br/2014/09/o-ensaio_3.html)>.

*A louca sou eu*, esse é o título de um *blog* que li e reli algumas vezes no ano de 2015 e que perpassou meus afetos, os quais se arriscaram na invenção de uma Cida que vertia emoções entre um vinho, uma palavra e uma dor: “abriu um vinho branco e até cantarolou Amy, arriscando uns passos na sala, rindo alto. A louca sou eu. You now, I’m no good” (FALABELLA, 2015)<sup>34</sup>.

Escrito pela atriz e diretora Cida Falabella, o *blog*, como um diário, derrama escritos sobre a mulher, a vida e o amor. A última frase da primeira postagem, do dia 8 de junho de 2014, diz o seguinte: “A mim e a elas, preciso dar voz, antes que me sufoquem”. Nos textos do *blog*, a atriz dá voz às dores que a sufocam, porém, parece que escrever não era ação suficiente para abarcar o turbilhão emotivo que permeava os afetos da atriz-performer.

Em 2014 a atriz resolveu, após uma separação amorosa, fazer de suas experiências algo que a ultrapassasse, como se o sentido de toda vida pudesse se condensar na expectativa de um acontecimento que transformasse não só as suas dores, mas a possível relação de outras mulheres com seus traumas amorosos. A solidão da experiência da mulher-atriz fez com que, aos Domingos, ela postasse escritos cotidianos sobre assuntos diversos: reflexões, poemas, relatos, encontros, relações familiares etc. “A solidão é meu exercício para estar no mundo. Para fazer arte. Para amar novamente”. (FALABELLA, 2014)<sup>35</sup>. O *blog* parece servir como um condensamento poético das experiências pessoais ali já reelaboradas, estetizadas e distanciadas do próprio acontecimento. Alguns textos encontram-se em *Domingo*, outros parecem servir somente de inspiração, enquanto vários parecem se destinar à própria atriz, ao seu interior, como se por via do ato da escrita ela eternizasse suas lembranças.

Acontece que num outro dia, um sábado nem tão belo, minha vida virou de cabeça pra baixo. O sonho acabou. Levei uma pancada tão forte que me agarrei naquelas sílabas pra não me afogar. O espaço da ficção me ajudou a (des)enlouquecer. No meio do caos consegui colocar uma disciplina. Escrever e publicar aos domingos. E assim foi. Dali a pouco veio a forma de tudo aquilo virar uma peça, uma experiência compartilhada (FALABELLA, 2016).<sup>36</sup>

Dar voz ao indizível, àquilo que desespera o peito em inconstâncias diárias, sufocamentos inauditos e experiências traumáticas, parece ser esse o mote que impulsionou a criação de *Domingo*. Atualmente, o *blog* é constituído por 43 postagens, sendo 28 do ano de

<sup>34</sup> FALABELLA. *A Louca Sou eu*. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://falabellacida.blogspot.com.br/2015/02/sem-poesia.html>>.

<sup>35</sup> FALABELLA. *A Louca Sou eu*. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <[http://falabellacida.blogspot.com.br/2014/07/comigo\\_69.html](http://falabellacida.blogspot.com.br/2014/07/comigo_69.html)>.

<sup>36</sup> CARTA, em português, de Cida Falabella para Dayane Lacerda. Versa sobre o acontecimento teatral performativo *Domingo*. Belo Horizonte, datada de 02 de abril de 2016.



2014, 13 do ano de 2015 e uma do ano de 2016. A frequência com a qual os escritos foram publicados também nos remete ao impulso que alavancou sua criação.

Os textos do *blog* deram origem ao acontecimento teatral performativo intitulado *Domingo*, foi a partir de um jorro, desencadeado por uma decepção amorosa, que Cida Falabella resolveu reelaborar sua experiência de forma compartilhada, compreendendo que a arte serve não só ao público, mas, também, ao artista que a prolifera, ao artista que escolhendo sua vida como matéria-prima da criação dá forma à complexidade de uma vida experienciada e reinventada: “então aquilo que parecia distante de se realizar toma forma, primeiro os escritos, depois o trauma, depois a tentativa de cura. O teatro me salva de mim e do mundo. Injusto. A vida por vezes é assim [...]” (FALABELLA, 2014)<sup>37</sup>.

O *blog*, como projeção de uma possível inspiração para se criar uma ação artística e a cura advinda dessa invenção andam de mãos dadas com a autobiografia, com o trauma e com o depoimento pessoal. Recorrendo a Bakhtin (2011, p. 99), podemos considerar que “Vivo – penso, sinto, ajo – dentro da série de sentidos da minha vida e não dentro do todo temporal e acabável de minha presença vital”. Os escritos de Cida Falabella, em *A louca sou eu*, demonstram a potência do relato pessoal como provocador de instâncias afetivas que se desembocam em ações artísticas capazes de (re)elaborar o fluxo entre as experiências vividas e o ato de estetização das mesmas. O tempo em que se desenrola o trauma, a cura, a escrita e a cena não podem ser encadeados de forma cronológica, ambos coexistem na criação. O trauma vivenciado pela atriz não é um passado que é revisitado e elaborado como escrita na criação no *blog*, mas uma parte que contém o seu todo, uma experiência que se atualiza no presente e faz da memória uma continuidade do que se é.

Fazer esse mergulho em algo tão pessoal foi entender arte como alguma coisa mais próxima de nossa alma. Experimentar o que propunha aos outros atores. Nada antes teve essa força e essa entrega para mim. Foi uma necessidade. O que me fez/faz correr foi esse motor interno, acelerando a busca por me reconstituir, me refazer. Com *Domingo* eu renasci como artista-mulher. Na incompletude em que me movia me senti inteira. Na falta obtive abundância (FALABELLA, 2016).<sup>38</sup>

<sup>37</sup> FALABELLA. *A Louca Sou eu*. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://falabellacida.blogspot.com.br/2014/11/o-ensaio.html>>.

<sup>38</sup> CARTA, em português, de Cida Falabella para Dayane Lacerda. Versa sobre o acontecimento teatral performativo *Domingo*. Belo Horizonte, datada de 02 de abril de 2016.

Assim nasce *Domingo*, da incompletude de quem se viu no presente de um trauma que não cessa em cutucar feridas e um *blog* que serviu, durante um tempo, como uma preparação à cena, processo cênico em que a vida, a escrita e a obra se mesclam.

Fotografia 2 – Cida desenterra recordações



Fonte: Arquivo pessoal da autora  
Autora: Dayane Lacerda

*Domingo*, com direção de Denise Pedron e atuação de Cida Falabella, estreou na cidade de Araxá, triângulo mineiro, em 2014. Em 2015, a peça fez sua estreia na cidade de Belo Horizonte. No acontecimento, Cida Falabella nos convida a entrar em sua residência e a compartilhar relatos autobiográficos que coexistem à presença da invenção da *Senhora Tristeza* e da *Senhora Alegria*.

Ao adentrar na casa de Cida, deparamo-nos com um quintal e sua casa amarela ao fundo, as grades azuis e as plantas compõem o ambiente poético de um acontecimento teatral performativo que, à primeira vista, nos proporciona a sensação de intimidade e compartilhamento da privacidade da atriz-performer.

O público espera espalhado pelo quintal, observando às goiabas, os limões, as mexericas que, mesmo no sol escaldante, teimam em crescer altivas e repletas de novos frutos e esperanças. A terra batida, a pouca grama e os caminhos desenhados por tijolos, nos remete àquelas imagens de residências do interior de Minas Gerais, onde as tardes das pessoas são

gastas cuidando das plantas, preparando o café e o pôr-do-sol é contemplado da cadeira disposta estrategicamente na varanda.

De vestido florido, a atriz aparece ao fundo e, com um pedaço de carvão, escreve na parede: *Domingo*, e diz: “ofereço-me!”. A atriz começa a correr ao redor da casa, ação que termina com barulhos de cacos de vidro sendo quebrados ao fundo, escondidos dos olhos do espectador, como se cada vidro estilhaçado pertencesse somente à atriz-performer, que reaparece empurrando um carrinho de mão cheio de garrafas quebradas (ver foto 3: os cacos de Cida). É o caco que ela nos oferece, é a incompletude e a falta. Ela derrama os cacos sobre a terra, enterra um azulejo e desenterra uma caixa contendo o vestido de noiva da sua mãe. Paralelamente a essas ações, Cida começa a narrar detalhes de sua vida pessoal. Ela nos conta um pouco sobre sua avó, sua família e as recordações de sua infância. Após vestir o vestido de noiva, ela nos apresenta seu quintal do mesmo modo que nos apresenta sua vida, como uma terra que se abre para que as plantas cravem suas raízes.

Fotografia 3 – Os cacos de Cida



Fonte: Arquivo pessoal da autora  
Autora: Dayane Lacerda

O rosto da atriz-performer, segundo ela mesma, encontra-se um pouco mais envelhecido, suas expressões carregam as marcas de quem tomou muito sol. Segundo Cida, o peito cheio é resultado da asma que faz companhia desde a infância, e o vestido é a forma mais bruta de se relacionar com a separação, retornando à mãe, à família e aos rituais como possibilidade de cura e renovação.



Fotografia 4 – Tormenta



Fonte: Arquivo pessoal da autora  
Autora: Dayane Lacerda

Ao subir o cheiro de terra molhada, escutar os burburinhos da vizinhança, os carros que não param e a vida que não cessa do lado externo da casa, a atriz deita sobre uma grade de cama (ver fotografia 4 – Tormenta) e narra sua tormenta:

Foram três meses até chegar ali. Estaria feliz se não fosse naufraga. Lembrava-se apenas de ter sido lançada ao oceano no dia 7 de julho de 2014. Não sabia se em sonho ou delírio. De repente se viu no mar, com embarcação frágil, vela tosca e dois remos. Não sabia remar, nem velejar, muito menos entendia porque estava ali. Mas estava. Sem água doce, nem comida. Sozinha com seu medo e sua coragem. Chorava de tristeza, tinha lembranças dispersas, já não sabia de onde vinha. Vinha de um acidente? Não se lembrava de nada. E a nova lida não dava tempo de se perder em reminiscências. Logo, ainda sem entender de todo a gravidade, com sua dureza capricorniana começou a traçar um plano. Preciso comer, preciso remar, preciso dormir, preciso chegar, preciso viver. Repetia essas palavras como um mantra [...] Depois de um longo tempo à deriva adoeceu. Teve febres e calafrios. Dores fortes nos rins, que subia pelas costas, enjoos. Enrolou-se no tecido grosso da vela. Desistisse? Não. Vou reagir, vou reagir. Preciso viver, preciso remar, preciso... Nem sabia mais do que precisava. Nada mais importava. E dormiu um sono profundo. Viu sua imagem como em filme. Irmã mais velha de cinco irmãos, pais poetas, infância no interior. Casou-se cedo, com um homem bom, teve três filhos, dois meninos e uma menina. Construiu casa. Fez-se artista. Era melancólica. Gostava de sol. Um dia foi morar noutra casa, sozinha. Morou em terras distantes, equatoriais. Lembrou-se de tanta luta, tanta angústia, da solidão, da

esperança. Do encontro: amor-oceano. Perigoso e profundo. A casa, o mar, o banho de mangueira, a cachoeira, as promessas, o café da manhã, tapioca, cuscuz, cerveja, lua, casa, janela, cama, café, beijo, sono, corpo, música, viagem. Dúvida, medo. Lembrou-se de cada palavra e gesto. Lembrou-se do fim. Explosão, choro, lágrima, raiva, dor, tristeza. Naufrágio. Agora entendia porque estava ali (FALABELLA, 2014).<sup>39</sup>

A narrativa da tormenta é feita em terceira pessoa, como se aquela não fosse ela, mas uma outra que se via no meio de um naufrágio, dentro de um oceano revolto e uma nebulosidade que escondia as possíveis possibilidades de sobrevivência. Nesse momento, o espectador já se depara com a possibilidade de contradição e dúvida da narrativa. Não sabemos ao certo se essa tormenta pertence à atriz ou se é uma personagem que ela inventa. Seu corpo se distancia da tranquilidade da apresentação que vivenciamos em meio as plantas e a terra molhada.

Foto 5 – Objetos da tormenta



Fonte: Arquivo pessoal da autora  
 Autora: Dayane Lacerda

Na tormenta, a atriz se torna pesada, seus olhos distantes parecem pertencer a outra realidade, a um lugar que nós espectadores não experienciamos. Depois da tormenta, a atriz

<sup>39</sup> FALABELLA. *A Louca Sou eu*. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://falabellacida.blogspot.com.br/2014/10/noventa-dias-de-tormenta.html>>.

queima alguns papéis, aproxima-se de uma das janelas e, de novo, seu olhar dá lugar à confissão, sua presença se acalma e, novamente, compreendemos que “a Cida está de volta”, nos convidando a tirar os sapatos e entrar em sua casa.

Foto 6 – A casa de *Domingo*



Fonte: Arquivo pessoal da autora  
 Autora: Dayane Lacerda

A casa é a personagem principal da história (MAGIOLI, 2015), é dentro dela que a atriz se traveste de *Senhora Tristeza* e *Senhora Alegria*. No interior da casa, segue a execução de ações cotidianas como cozinhar, lavar, ouvir música, abrir a geladeira, beber cerveja, passar batom etc. Quando o público entra, a atriz começa a preparar um café e já avisa que está assando uma broa de fubá com goiabada. Entre as ações cotidianas executadas na cozinha e as histórias sobre sua infância, a atriz vai até o banheiro e fala consigo mesma no espelho. Vemos, no decorrer dessas cenas, que a atriz é todas aquelas que vão sendo apresentadas: a criança excluída, a mulher forte e solitária, a mãe preocupada, a amante ferida, a artista que gosta de I-Ching, Amy, Frida e aquela que não pode fumar, mas fuma às escondidas.

Foto 7 – *Senhora Alegria* bebendo cerveja





Fonte: Arquivo pessoal da autora  
Autora: Dayane Lacerda

Ao retornar do banheiro, ela pergunta onde está a Cida e se apresenta como *A Senhora Alegria*, a qual critica toda melancolia e tristeza da atriz. Ao se apresentar como *A Senhora Alegria*, a atriz proporciona ao espectador um distanciamento em relação à imersão afetiva dada até o momento. Lembramo-nos de que aquilo é teatro, dado essencial e de grande importância, já que o espaço, a ausência de personagem e a narrativa em primeira pessoa, absorve afetivamente o espectador. *A Senhora Alegria* pega uma cerveja e coloca uma música, mas nada muda, seu tom de voz mais alegre não nos dá a percepção de uma outra. A mesma Cida que quebrou os vidros é a mesma que abre a cerveja, não existe personagem no sentido clássico da palavra, mas somente uma atriz descascando, aos olhos do espectador, suas diversas facetas.

Foto 8 – *Senhora Tristeza* fumando um cigarro



Fonte: Arquivo pessoal da autora  
 Autora: Dayane Lacerda

Quando a *Senhora Tristeza* aparece, após a *Senhora Alegria* pedir licença para ir até o quarto falar com a Cida, a sensação é de que presenciamos o retorno da tormenta. Mesmo no tom mais calmo e melancólico da *Senhora Tristeza*, o espectador não a descola da atriz, é como se a Cida fosse nos apresentando camadas arquetípicas de toda a sua tormenta vivida silenciosamente nos cantos da casa e solitariamente no interior de quem se descobre incompleta e esfacelada. Essas camadas arquetípicas que parecem pertencer ao inconsciente tanto da atriz-performer quanto de quem experiencia o acontecimento de *Domingo*, perpassa o modo como o espectador recebe ambas (*Senhora Tristeza* e *Senhora Alegria*).

O arquétipo percebido por detrás da imagem daquelas personagens amplia sua função no acontecimento e parece afetar a performance da atriz. Os arquétipos que permeiam o inconsciente coletivo, ou psique objetiva, são para Jung (JUNG, 1969 *apud* QUALLS-CORBETT, 1990)<sup>40</sup> os campos de energia da psique que, por meio da história, tornam-se inerentes ao homem. Essas camadas profundas da psique, Jung (JUNG, 1969 *apud* QUALLS-CORBETT, 1990)<sup>41</sup> denominou de arquétipo. É importante salientar que “aquilo que queremos dizer com “arquétipo” é em si irrepresentável, mas possui efeitos que tornam possível a sua visualização, isto é, as imagens e ideias arquetípicas” (JUNG, 1969 *apud* QUALLS-CORBETT, 1990, p. 69)<sup>42</sup>.

A ideia do feminino que se desemboca na fragmentação de diversas mulheres (ex: *Senhora Tristeza* e *Senhora Alegria*) em *Domingo*, nos proporciona uma percepção arquetípica, misteriosa e complexa que temos da mulher. O trauma amoroso que compreende a junção da dor e do amor também faz parte desse simbolismo arquetípico em torno do feminino. “Motivos arquetípicos são produtos do inconsciente manifestando-se no consciente como imagens ou símbolos. O símbolo é a melhor expressão possível de alguma coisa essencialmente desconhecida” (JUNG, 1969 *apud* QUALLS-CORBETT, 1990, p. 69)<sup>43</sup>. No acontecimento apreendemos, simultaneamente, a bondade da mãe, o romantismo da virgem e a intensidade da amante.

---

<sup>40</sup> QUALLS-CORBETT, Nancy. *A Prostituta Sagrada: a face eterna do feminino*. São Paulo: PAULUS, 1990.

<sup>41</sup> *Ibidem*, 1990.

<sup>42</sup> *Ibidem*, 1990.

<sup>43</sup> *Ibidem*, 1990.



A Cida da tormenta, a Cida enquanto *Senhora Tristeza* e *Senhora Alegria*, parece nos apresentar, simbolicamente, aspectos contraditórios do feminino que se relacionam, basicamente, com a intensidade com a qual as mulheres vivenciam suas experiências amorosas. Apreendemos suas “personagens” não como representação e/ou ficção, mas sim pelo simbolismo das tristezas, alegrias e tormentas relacionadas aos processos femininos individuais e coletivos do amor.

Partindo desse ponto, é possível sugerir que os rituais vivenciados por Cida Falabella em *Domingo* são essenciais na construção de um território sensível em que se percebe a atriz-performer envolta por performatividades arquetípicas da mulher, e de sua relação com o amor e o trauma.

Duas mulheres frequentam minha casa. Dona Tristeza e Dona Alegria.

Dona Alegria entra sem bater, quase invade o lugar, mexe em tudo, gosta de beber e ultimamente até de fumar. Fala sem parar e numa altura de *mamma italiana*, ri desbragadamente e faz piada de tudo. Seus olhos brilham e gosta de mostrar os dentes num sorriso sem fim. Tem pudor nenhum de falar montes de palavrão, todos cabeludos, que vieram do tempo que andou pelo Acre. Gosta de decotes e de se pintar no espelho. É uma mulher exuberante, de seios fartos e sempre descabelada. Louca por água e sol. Muitas vezes vem vestida de Euforia e aí ninguém segura essa mulher. Tem um apetite insaciável e me ajuda a criar pratos fartos e a comer sem culpa. Muda de assunto todo o tempo, emendando uma história na outra e encontra motivos para se divertir até com a desgraça alheia. Não sem antes rir de suas próprias. Como veio vai embora sem avisar, deixando a porta aberta e roupas jogadas pelo chão. Dona Tristeza gosta de vir à noite e parece ter o poder de passar por baixo da porta. Quando percebo já está sentada na cadeira do quarto, à espreita. Velando pelo meu sono. Seus olhos fundos não me perguntam nada. Seu nome é silêncio. Remói lembranças, procura nas gavetas por fotos antigas e pequenos objetos, faz questão de me mostrar. Fujo dela me escondendo no banheiro. Quando saio do banho ela me estende a toalha. Muitas vezes tem um meio sorriso no rosto, como se me culpasse por ter ficado em intimidades excessivas com Dona Alegria. Nem preciso dizer que não se bicam. Quando vem vestida de Melancolia gosta de me convidar pra uma taça de vinho, que sorvemos como um doce veneno. Depois fica com o olhar perdido, imóvel, ou cobre o rosto com as duas mãos, perplexa. É uma figura bonita, discreta, cabelos presos num coque e brincos de pérola. Magra, se esquiva por todos os vãos e surpreende com aparições que me aguçam de súbito o choro. Quando consegue isso passa seus dedos finos em meus cabelos e me consola. Seu abraço provoca arrepios no meu corpo, dizem que ela tem uma prima que...

Nunca vem juntas. Alegria adora um sábado, gosta do dia e sua luz. Tristeza ama os domingos e a noite ganha intensidade. Às vezes trocam horários e me confundem. A presença delas tem sido constante nesse inverno que se

alonga. Não consigo eleger uma como melhor amiga. Pode parecer estranho, mas preciso das duas (FALABELLA, 2014).<sup>44</sup>

No interior da casa, após nos apresentar a *Senhora Tristeza* e a *Senhora Alegria*, após nos contar sobre sua infância, seus amores, seu medo da solidão, suas dúvidas em relação a vida, após jogar I-Ching, após preparar o café e após cantarolar Amy, a atriz começa a preparar a mesa para o café que iremos tomar, juntas. Tudo é feito de forma sutil, nos sentimos na intimidade do seu domingo, como se naquele instante estivessem sendo representadas todas as mulheres que sofrendo por outro ser “aprofunda o coração dentro do coração” (LISPECTOR, 1999, p. 61). As figuras arquetípicas da *Senhora Tristeza* e da *Senhora Alegria*, junto à narrativa em terceira pessoa da tormenta, nos faz lembrar que aquela experiência é um acontecimento teatral performativo. A atriz-performer mescla a teatralidade do acontecimento à subjetividade e experiências de quem performa.

Ela produz ações em que realidade e ficção se interpenetram na presença de um corpo poético capaz de produzir alteridade em relação a si mesmo e ao outro, além de propiciar um salto ontológico dos entes múltiplos da vida cotidiana. Cida Falabella, em *Domingo*, se distancia da ilusão da cena para que, atores-performers e espectadores, reflitam sobre a política inerente ao simbolismo da mulher histérica, louca, deprimida e intensa, adjetivos pertencentes à parcela feminina dos relacionamentos amorosos. A percepção da complexidade do arquétipo feminino nas experiências amorosas desconstrói a imagem da “louca sou eu”, e verticaliza a reflexão sobre a mulher e os processos que envolvem os traumas amorosos.

A broa de fubá, os monólogos da atriz-performer no espelho e a relação com os objetos nos faz adentrar a intimidade da confissão, do cotidiano, do dia a dia como obra de arte. As arestas que são construídas pela atriz-performer permitem ao espectador reposicionar as peças do quebra-cabeça. Quem não conhece a atriz e nunca leu seu *blog* desconhece as referências, mas é aí que o jogo deve ficar mais instigante, porque cada peça vai sendo colocada para aumentar nossa compreensão de quem é aquela mulher naquele contexto, na presença e no presente daquele acontecimento teatral que é autobiográfico e performativo. Conhecemos detalhes da sua infância, seus porta-retratos, suas descendências familiares, seus filhos, suas referências e, principalmente, suas diversas possibilidades de ser diante de uma decepção amorosa<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> FALABELLA. *A Louca Sou eu*. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://falabellacida.blogspot.com.br/2014/08/amigas.html>>.

<sup>45</sup> Outras imagens e referências do acontecimento *Domingo* encontram-se no apêndice e no anexo.

Esteticamente a atriz-performer parece objetivar sua incompletude diante de um trauma para além de um relato autobiográfico. Cida nos apresenta um espaço (auto) biográfico onde performar elementos pessoais compõem a invenção dos estados de presença do acontecimento teatral performativo. Confissões e depoimentos ao serem estetizados na auto-objetivação, parecem tornar o autor o próprio narrador e performer da sua obra.

“Quero exigentemente que acreditem em mim. Quero que acreditem em mim até quando minto”. Nessa frase, a escritora Clarice Lispector (1999, p. 88) nos apresenta as contradições possíveis das verdades que parecem inerentes ao relato pessoal. Cida, a autora, é, simultaneamente, narradora e performer. A atriz-performer parece não se importar se o que é narrado é mentira ou verdade, o que importa é que acreditemos que suas construções afloram da necessidade de dizer, da vontade de externar e de concretizar o trânsito de suas verdades inventivas com o corpo em ação.

Mesmo em suas contradições, o desejo pela busca de quem é a Cida autora-performer de suas experiências, nos apresenta, dentro do acontecimento teatral performativo, um território lacunar em que ficção e realidade se enroscam na busca pela auto-objetivação. Talvez seja por isso que o espectador, ao se deparar com as lacunas e fissuras narrativas, adentra no acontecimento com suas referências pessoais, e talvez seja também por isso que a potência do discurso autobiográfico afete não somente quem o profere, mas quem performa em conjunto o compartilhamento dessas experiências.

Após se desfazer da *Senhora Tristeza* e dizer de suas projeções sobre o amor que “pretende-se do meio” – Cida nos apresenta a experiência de dois relacionamentos extremos – , a atriz coloca a mesa do café, agradece a nossa presença e nos convida a degustar a broa que, com seu cheiro, já toma o ambiente. Em algumas apresentações, percebi que o público ficava confuso com as palmas, em outras eles ficavam confusos com o choro, mas, ao final de todas as apresentações que pude estar presente, foi perceptível a intimidade com a qual os espectadores se relacionam entre si. A identificação, o afeto e a empatia, proporcionados pela experiência, fazem com que os presentes encontrem no olhar excedente do outro o espelho que reflete a própria incompletude.

Ao final, aqueles que participaram do acontecimento teatral performativo, parecem ter em seus corpos afetados a necessidade de compartilhar em convívio seus relatos amorosos. Em muitas apresentações, foi possível perceber que o acontecimento continuava, mas que agora eram os espectadores que assumiam a cena. No quintal, sala, cozinha e corredores, espalhavam-se espectadores que comentavam suas experiências semelhantes, mulheres que refletiam sobre a personagem “louca” que acabavam assumindo em seus relacionamentos,

homens que narravam a percepção do feminino como força poética. Naqueles instantes finais do acontecimento, o ritual ainda se mantinha, a poética do cotidiano se misturava à poética da cena, e aquelas 20 ou 25 pessoas tomavam seus cafés imbuídos da presença de suas lembranças compartilhadas no presente de um domingo qualquer.

### 3.3 Performances do corpo: uma análise micropolítica dos corpos

O que é a vida real? Os fatos?  
 Não, a vida real só é atingida pelo que há de sonho na  
 vida real

Clarice Lispector<sup>46</sup>

Encontrei-me com a Cida pela primeira vez no dia 22 de janeiro de 2015. Ao chegar em sua casa me deparei com suas árvores enormes, um quintal e uma casa amarela ao fundo. Casa sempre me pareceu ser um lugar no qual as pessoas se resguardavam e guardavam seus segredos. Os objetos, sem significado para desconhecidos, repousavam histórias, momentos e memórias. Os silêncios dos cômodos, o cheiro dos cantos, as lembranças nas fotos, quadros, instantes, parecem manter-se conectadas com as autobiografias dispersas no cotidiano. O sonho que penetra a realidade, ou faz dela a própria realidade, parece ser a poesia que cobre os olhos de quem observa a vida e os símbolos que a cerca.

Conhecer a casa de alguém ultrapassa a ação de ouvir da pessoa sua linguagem verbalizada ou escrita. Adentrar em sua residência é a possibilidade de tatear sua personalidade, infiltrar-se no recinto onde dormem seus sonhos permeados pelas possíveis verdades e invenções que a cercam. Essa sensação de reconhecer nos objetos seu autor faz com que experienciemos camadas do subsolo de um *eu*.

Quando conheci Cida Falabella sentada no canto direito da sua sala, arrumando seu *I-Ching* e se preparando para o ensaio de *Domingo*, tive a impressão de estar abrindo uma caixa repleta de segredos. Seu quintal de terra úmida, suas árvores enormes que derrubavam folhas por todo cimento em frente à casa, as paredes amarelas, a grade azul, os objetos dispostos de maneira muito ordenada e organizada tanto na sala quanto na cozinha, me despertaram a curiosidade diante do desconhecido. O ambiente da casa havia sido visivelmente preparado

---

<sup>46</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1999.

para a apresentação. Enquanto a atriz, de forma ritualística, conectava-se ao *I-ching*, silencieiramente do lado externo da casa e aguardei o início de *Domingo*.

Fotografia 9 – I-Ching e objetos de Cida



Fonte: Arquivo pessoal da autora  
 Autora: Dayane Lacerda

Durante o ensaio que estive presente, todas as ações executadas no lado externo da casa pareciam compor um ritual de cura, como ela havia escrito em seu *blog*. Do lado de fora ela cavou a terra, enterrou e desenterrou objetos, agudou as plantas, correu em volta da casa, quebrou vidros, colocou fogo em papéis e narrou um pouco de suas memórias. Entre água, terra, fogo e aquele ar fresco de quem cultiva plantas e lembranças, a mulher desenfreada compartilhava a própria vida e escancarava dores que muitas vezes enterramos no silêncio de um cotidiano acelerado e atroz.

No meu primeiro encontro com a atriz não houve distanciamento, não soube ser a pesquisadora, fui somente a mulher que se transbordou em dores de amor, em lembranças compartilhadas. No primeiro encontro, do qual saí muito afetada, levantei os seguintes questionamentos: Por que eu me identificava com a Cida Falabella? Por que seu corpo e sua história, tão confessionais e cotidianos, me afetavam? De onde vinha aquela presença, aquela força? Trinta minutos antes a atriz não estava aquecendo seu corpo ou potencializando sua presença cênica, ela estava cuidando de seus objetos de forma ritualística, preparando o café e o bolo que seriam servidos ao final. Porém, seu corpo me tocava, sua presença vibrava e sua

autobiografia me atravessava. Por quê? Por que suas lembranças afetaram as minhas memórias?

Cheguei em casa e fiz dois registros sobre o ensaio. Em um deles busquei ser mais objetiva, anotei detalhes do texto, dúvidas e impressões em relação ao ensaio. No outro registro, mais livre e sem pretensões de anotar fatos ou detalhes do ensaio, registrei as sensações (em forma de desenhos, palavras, colagem de imagens etc.) afetivas e poéticas da minha experiência<sup>47</sup>. No ensaio, o segredo e a potência dos objetos me marcaram profundamente, juntamente à força que transbordava do corpo cinzento, exposto e intenso da atriz. Revi as fotos do ensaio. Teve uma que me chamou bastante atenção, imprimi a imagem e comecei a trabalhar sobre ela (Foto 10: registro livre do ensaio), esse seria meu registro livre do ensaio. Comecei destacando os objetos e neutralizando a atriz. Os objetos – fotos, livros, quadros, sapatos, roupas, tecidos, plantas, carvão, vidro etc. – haviam chamado minha atenção, principalmente pela relação da atriz com cada um deles. Ao destacar os objetos, percebi que estava destacando a atriz, e que sua neutralidade cotidiana se tornava potente não só pela narrativa autobiográfica, mas, também, pelo seu entorno.

Fotografia 10 - Registro livre do ensaio



Fonte: Arquivo pessoal da autora  
 Autora: Dayane Lacerda

O corpo poético construído por meio da produção do acontecimento teatral performativo é permeado pela tensão ontológica verificada no corpo natural-social e o corpo

<sup>47</sup> As imagens do diário encontram-se no apêndice.

poético da atriz-performer. O corpo natural-social é destacado pela intimidade do espaço e, conseqüentemente, a relação com os objetos. Ao adentrar o portão do quintal da casa e só posteriormente o interior da residência, *Domingo* apresenta o estado poético como possibilidade de mediação entre a vida cotidiana e a performatividade da presença de Cida Falabella. A primeira cena (Cida correndo ao redor da casa), executada do lado de fora, é o resultado da tensão entre o corpo da realidade cotidiana e o estado poético do acontecimento teatral performativo.

Para Dubatti (2010), o que vai intermediar a realidade cotidiana e a criação (que tem como base a criação do corpo poético) é o corpo afetado e o estado poético. O estado poético da atriz-performer é o impulso que condiciona nossa percepção de um corpo natural-social que performa corpo poético. Partindo dessa premissa, os objetos destacados no registro livre que fiz do ensaio, apontam o estado poético do espaço, do ambiente e dos objetos como potencializadores da percepção do corpo poético. O estado poético e o corpo afetado parecem ser, no acontecimento teatral performativo, os provocadores da tensão entre corpo poético e corpo natural-social.

O espectador experiencia a casa e tudo o que a cerca a partir do estado poético provocado pela criação do novo ente poético, que nesse caso é o acontecimento de *Domingo*. Logo, é possível supor que o corpo poético de *Domingo* é apreendido e experienciado não só pela tensão ontológica entre corpo natural-social e corpo poético, mas também pelo estado poético da casa, composto pelos objetos da intimidade da atriz-performer.

Em Debord (2003, p. 14), as imagens do mundo, da sociedade do espetáculo, são espetacularizadas, especializadas e automatizadas. “O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo”. Imagem e realidade são cindidas, o espetáculo encontra-se separado da sociedade, tornando-se um “foco do olhar iludido e da falsa consciência”. Logo, a percepção da sociedade espetacular acarreta em uma realidade que parece surgir no espetáculo, e o espetáculo do real, “esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente” (DEBORD, 2003, p. 16).

O acontecimento teatral performativo como anti-espetáculo da sociedade espetacular, parece ser algo contrário à modelação da multidão como imagens-objetos, valorizando-se mais o “sou” do que o “tenho”. Na performatividade e teatralidade, o ator-performer abre mão de potencialidades economicamente aceitas para adentrar no fluxo inexato de novas lógicas e imagens, as quais podem diferir da produção vigente. Pelo menos busca divergir, já que o ser é, no acontecimento teatral performativo, o disparo da produção de novas metáforas. A criação de imagens parece partir da particularidade dos corpos, através do “sou” e não através

do “ser”. O estado poético pode surgir como um processo que dá continuidade à vida, distinta da massificante construção industrial e social dos corpos e seus afetos.

A autobiografia, nesse contexto, surge como um espaço outro da possibilidade de performar a não representação e a não espetacularização maçante “da sociedade moderna acorrentada, que ao cabo não exprime senão o seu desejo de dormir” (DEBORD, 2003, p. 20). O acontecimento teatral performativo como antiespetáculo, tem no espaço (auto) biográfico a produção de corpos antiespetaculares capazes de produzir imagens dissidentes daquelas vivenciadas pela sociedade espetacular.

Logo, o estado poético produzido na criação de *Domingo* afeta não somente a tensão entre o corpo natural-social e o corpo poético, como também produz imagens divergentes daquelas produzidas pela sociedade englobante. Dessa maneira, se produz no espectador uma tensão entre as imagens experienciadas cotidianamente e aquelas percebidas pelo acontecimento teatral performativo, o que parece desconstruir o automatismo vigente na percepção das presenças e dos afetos.

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo (DEBORD, 2003, p. 26).

O espaço (auto) biográfico onde se produz o acontecimento teatral performativo de *Domingo*, oferece, ao espectador e à atriz-performer, a possibilidade de relacionar-se com o *eu-para-mim* e o *eu-outro* por meio de um estado poético em que os corpos, o ambiente, os objetos e as imagens produzidas provocam a desconstrução ativa das imagens engessadas que são projetadas sobre a sociedade do espetáculo.

Cida nos oferece um cotidiano que, por via do estado poético de corpos e objetos, possibilita nossa inserção no interior de suas imagens produzidas no reflexo do espelho. Pele, carne, ossos, sentimentos, memórias e emoções se concretizam na relação entre presenças, gerando imagens afetivamente potentes e poeticamente instigantes.

Minha carne viva ofereço a vocês.  
Ofereço minhas rugas e meus pés descalços.  
Ofereço meus cabelos brancos e minha flacidez.  
Ofereço meus olhos tristes e minha cicatriz.  
Ofereço minha dor e minha motivação.



Cida nos oferece suas tensões cotidianas e poéticas em um acontecimento que provoca memórias, afetos e fricciona vida cotidiana e ação poética. A presença inerente ao acontecimento teatral performativo dá à Cida potências essenciais nas performances do seu corpo poético. Porém, essas potências são construídas no instante compartilhado pela presença de corpos que esvaziam certezas, já que é nas lacunas que a artista e os espectadores parecem performar suas subjetividades. O espaço (auto) biográfico proporciona ao acontecimento teatral performativo territórios sensíveis onde as experiências silenciadas são estetizadas de forma a garantir a transitoriedade das memórias e suas certezas.

Para além de sua presença, Cida nos oferece um corpo que vibra revoluções moleculares<sup>49</sup> (GUATARRI & ROLNIK, 2003) capazes de interferir diretamente nos processos de singularização dos afetos. Segundo Guatarri & Rolnik (2003), a subjetividade é uma construção social assumida e vivida por indivíduos, logo:

O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização (GUATARRI & ROLNIK, 2013, p. 42).

No segundo capítulo, foi abordado os processos de subjetivação e dessubjetivação a partir de Agamben (2009), o qual apresenta um sujeito espectral que, na atualidade, parece se inserir em constantes processos alienantes de subjetivação e dessubjetivação. Essa ideia corrobora com as abordagens de Guatarri e Rolnik (2013). Em muitos casos, indivíduos se submetem às construções subjetivas a partir de uma relação de alienação e opressão. Na atualidade, essas noções podem ser apreendidas, resumidamente, como a massificação das subjetividades e dos afetos do sujeito. A questão que envolve uma análise micropolítica em Guatarri & Rolnik (2013) é a de como o sujeito reproduz (ou não) os modos de subjetividade dominante. Os campos molares e moleculares se imbricam, não são dicotômicos, mas se

<sup>48</sup> Trecho retirado do acontecimento teatral performativo *Domingo*, de Cida Falabella.

<sup>49</sup> Uma política existencial molar compreende uma unidade discursiva, a qual caracteriza tudo que na sociedade é nomeável pela língua (pelo saber), impondo aos seres um passado que se sobrepõe ao presente e ao futuro. Revoluções moleculares destituem dicotomias a partir do momento que são pautadas por um presente gerado por processos híbridos, ou seja, processos que desmoronam unidades discursivas (GUATARRI & ROLNIK, 2013). Porém, é importante ressaltar que ambos não constituem processos antinômicos (opostos), já que não são formados por identidades fixas e enrijecidas, mas por processos transversais.

retroalimentam nas construções subjetivas. Não se deve opor molar e molecular. As problemáticas do desejo presentes nos processos moleculares são a continuidade dos processos molares, e vice-versa.

Os processos de singularização que envolvem o agenciamento do desejo em escala molar e molecular, apontam para a multiplicidade e a contradição como constituintes das análises micropolíticas dos corpos. Cida nos oferece processos de singularização em que as construções estéticas auto-objetificadas na cena produzem acontecimentos-imagens capazes de provocar no espaço (auto) biográfico tensões micropolíticas. As revoluções moleculares inseridas nos processos micro políticos de singularização, tornam *Domingo* um acontecimento teatral performativo capaz de provocar estados poéticos que divergem e potencializam, simultaneamente, o cotidiano, a cena e os corpos.

A fricção entre teatro e performance, corpo poético e corpo natural-social, realidade e ficção, verdade e mentira, proporcionam à arte atritos frutíferos de poéticas e políticas capazes de criar espaços de proliferação de novos pensamentos e filosofias sobre o fazer teatral e a sua inserção na realidade.

Parece ser essencial ao exercício da prática criativa compreender que, no século XXI, os pensamentos dicotômicos e absolutistas incorrem no risco de encerrar as práticas artísticas em um ideal romântico e desatualizado. Os novos processos de criação que veem na reflexão e experimentação possibilidades outras de unir teatro, autobiografia e performance, são o reflexo de uma sociedade que caminha em direção à (re)construção dessas instâncias.

É essencial identificar política na intimidade, já que a história nos mostra que o íntimo e o relato pessoal estavam à margem dos discursos hegemônicos, o que acarretou no silenciamento massacrante do sujeito como pertencente à história coletiva e individual. A proliferação de espaços (auto) biográficos na arte denota a necessidade de contar histórias por um viés confessional em que o indivíduo possa se reconhecer como sujeito capaz de atualizar na arte, e pela arte, seus papéis sociais, políticos e culturais. É no olhar excedente do outro, como forma possível de atualização de suas experiências pessoais, que o sujeito contemporâneo parece performar na arte a micropolítica da intimidade e o corpo poético de experiências traumatizantes.

A rememoração, enquanto processo afetivo-corporal, é matéria bruta dos estados do corpo em ressonância ao ambiente que o cerca. Corpo e memória reivindicam uma autobiografia performada em conjunto, pelo ator e espectador, dentro de um espaço em que as

certezas são desconstruídas, dando lugar à contradição, invenção e subjetividade como processos inerentes à auto-objetivação. Cida (2016)<sup>50</sup> comenta que:

No processo de *Domingo* vida e obra eram uma coisa misturada demais. Não havia preparação no sentido de preparar a atriz para atuar. Aquecimento, treinamento, fora de cena. O que foi sendo criado foram rituais, para tudo. O trabalho foi dando a (sic) medida da necessidade. O corpo afetado era o corpo da vida afetada e vice-versa.

A narrativa em primeira pessoa, no contexto de *Domingo*, parece ultrapassar a potência da confissão. Nos discursos proferidos pela atriz-performer, existem outros elementos que compõem sua poeticidade e potencialidade.

A partir das minhas observações, foi possível constatar a presença de três elementos importantes, os quais nomeei como: delírio, presente e lembrança. Em *Domingo*, o delírio relaciona-se à invenção e transitoriedade da memória. O presente é a potência do corpo poético (DUBATTI, 2010) como constituinte de um cotidiano que, no novo ente poético, transforma e ressignifica o corpo natural-social. É por meio da relação *eu-para-mim* e *eu-outro* que a junção poética entre a atriz-performer, o espectador e a Cida é potencializada. Como nos diz Bakhtin (2011, p. 96): “Minha vida é a existência que abarca no tempo as existências dos outros”. Já a lembrança, da forma como é abordada, um relato autobiográfico de vivências experienciadas pela atriz-performer, pareceu-me se relacionar à auto-objetivação como (re)construção de um *eu-para-mim*.

A permeabilidade e instabilidade desses três elementos: Cida (*eu-para-mim*), trânsito entre espectador e ator (*eu-outro*) e a atriz-performer (auto-objetivação), denotam ao espaço (auto) biográfico certa transitoriedade do corpo poético, corpo natural-social e corpo afetado. Já o estado poético parece permear o imbricamento de todas essas instâncias, além de conferir poeticidade e potencialidade aos discursos que são, simultaneamente, um delírio (invenção), uma lembrança (memória) e um presente (ser). As instâncias que envolvem o acontecimento teatral performativo estão imbricadas, não são separáveis. O presente se faz da memória que se faz das invenções e que podem gerar delírios que se configuram em lembranças e subjetividades do ser.

Logo, é possível sugerir que em *Domingo*, o espaço (auto) biográfico é potencializado pelo vai e vem do corpo poético, corpo natural-social e corpo afetado. Relação esta que é

---

<sup>50</sup> CARTA, em português, de Cida Falabella para Dayane Lacerda. Versa sobre o espetáculo *Domingo*. Belo Horizonte, datada de 02 de abril de 2016.

tensionada pelo estado poético proporcionado pelo acontecimento teatral performativo. O trânsito entre o *eu-para-mim* e o *eu-outro* performado no acontecimento de *Domingo* e permeado pelo corpo afetado, parece proporcionar aos corpos dos sujeitos estados potentes de presença. Também, pode-se sugerir que os estados da atriz-performer de estar presente, lembrando e inventando, simultaneamente, fornece à auto-objetificação potencialidades poéticas de presença que ressignificam as imagens e singularidades experienciadas pelo espectador.

Domingo, 31 de maio de 2015

Dia de.<sup>51</sup>

Fazer o domingo de novo é arrancar a pele pra que a carne viva.  
 Cavucar a terra até que a mão sangre.  
 Bater no peito pra lembrar da dor.  
 Espatifar os vidros das garrafas solitárias, no fundo da casa.  
 Deixar o choro se misturar ao solo, regar o mato. Esse que cresce. Sempre.  
 Beber a água suja da bacia-mar.  
 Com paciência fazer o barquinho de papel, como se fosse brincar.  
 É se ver no espelho ainda forte.  
 Preparar a broa e esperar seu perfume.  
 Incensar a casa cantando.  
 Cuidar das roupas e das pequenas lembranças para que nada falte.  
 E virar a Dona Doida. A que mistura Tristeza com Alegria.  
 E lembrar da doce Cora e suas roseiras.  
 E chamar Clarice puxando o traço do delineador.  
 Trazer Frida para a mesa do I Ching.  
 Lembrar das mulheres da minha ancestralidade.  
 Evocar minha doce avó Páscoa. Esperar meu duplo: a mulher xamã. Receber a garota de cabelos curtos, suave. E a moça das tatuagens que me enigman. Companheiras.  
 De extremos faço meu domingo.  
 De delicadezas e pequenas violências.  
 De ar e fogo. Quente e frio. Coturnos e pés descalços.  
 Que seja mais um dia do resto de nossas vidas, ainda que a vida não tenha necessariamente um resto.

Cida Falabella

A poesia pertencente ao confessional vai além da associação entre potência e verdade. Como espectadora, não me afeto porque me reconheço na Cida Falabella, ao contrário, a sensação de reconhecimento que me assola quando experiencio *Domingo* está cunhada na possibilidade de inserção das minhas lembranças e afetos na sua narrativa. Insiro-me, performo, lembro, invento, me reconheço como potência, me vejo como mulher, busco o

<sup>51</sup> Disponível em: <http://falabellacida.blogspot.com.br>

reconhecimento do meu próprio *eu* por meio da performatividade autobiográfica de um corpo outro.

O discurso autobiográfico, presente na performance confessional do corpo de Cida Falabella, me atravessa em lugares indizíveis e irreconhecíveis. Desconstruo o poder da linguagem verbalizada e compreendo que existem coisas que foram feitas para continuar além das línguas, além dos discursos, além da compreensão coerente de uma história. A Cida Falabella que se desloca dentro das minhas subjetividades é construída e desconstruída a partir da minha própria presença, da potência que é transferida para o meu próprio olhar.

Não escorro em uma terapia grupal, como se confessando me fizesse leve. Espalho-me como raízes de uma árvore que, admitindo a complexidade de uma autobiografia, se permite ramificar para todo e qualquer espaço. As lacunas geradas e geridas por Cida Falabella em *Domingo* proporcionam-me a potência de um presente que recorre às memórias e às invenções como possibilidade de (re)construção estética das experiências.

O corpo-sujeito da atriz-performer como uma das instâncias pertencentes à potência da performance autobiográfica torna-se o referente da própria história experienciada coletivamente nas artes da cena. Uma autobiografia performada precisa de corpos presentes (atores e espectadores) capazes de preencherem em conjunto, de forma efêmera, as lacunas proporcionadas pelo trânsito entre *eu-outro* e o *eu-para-mim* na auto-objetificação.

A força de artistas como: Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Camille Claudel, Egon Schile, Silvia Plath, entre muitos outros que fizeram de suas autobiografias materiais de trabalho, parece se dar, principalmente, pelas arestas que preenchemos com nosso olhar. Na cena, no contato presente entre corpos, essa potência se realiza pelo conjunto de trocas, pelo indizível que se estabelece como presença corporal cênica, pelas autobiografias que, em conjunto, constroem brechas capazes de serem preenchidas pelos processos de singularização experienciados por aqueles que vivenciam o acontecimento teatral performativo.

O real, tantas vezes evocado pela performance e pelas artes da cena, exige e convoca a necessidade de compreender a vida e o sujeito junto a suas parcelas subjetivas, inventivas e imaginárias. É por meio das invenções e objetificações estéticas do trânsito entre *eu-para-mim* e *eu-outro* que a poética presente no corpo da atriz-performer dá ao acontecimento teatral performativo potencialidades micropolíticas capazes de provocar os sujeitos que a experienciam. A performatividade de experiências com bases autobiográficas se estabelece como uma ação real de pequenos sonhos cotidianos que nós fazemos de nós, em nós e por nós, diariamente e poeticamente.

A potencialidade do corpo que se coloca em ação, que performa, inserido em um espaço (auto) biográfico, parece se dar pelos silêncios e afetos construídos no olhar do espectador e no “delírio” de quem revive, inventa e atualiza memórias no momento presente. Dialogar com memória e invenção, na cena, implica performar o presente de forma infinita (AGAMBEN, 2005), provocando micropolíticas da intimidade. Compreender que memória e invenção são processos corporais capazes de potencializar o discurso autobiográfico, implica considerar o relato pessoal como um momento presente capaz de performar corporalmente autobiografias constantemente (re)inventadas.

O teatro performativo proporciona à auto-objetivação de memórias transitórias o substrato de uma arte que atualiza as noções de autobiografia, ficção, realidade, verdade e mentira. O corpo como a matéria que faz transitar essas instâncias, também é afetado e afeta os tangenciamentos possíveis entre poesia e vida.

Em *Domingo*, a autobiografia não se finca na verdade, ao contrário, ela está cunhada nas possibilidades inventivas de corpos que, na auto-objetivação, experienciam camadas desconhecidas de si mesmo e das suas experiências. São nas provocações micropolíticas proporcionadas pelo convívio entre os corpos, que *Domingo* estabelece lacunas subjetivas capazes de potencializar as performances do corpo poético no espaço (auto) biográfico.

*Sabe onde é a dor? Num é na alma não. É na boca do estômago.*

Cida Falabella – *Domingo*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de textos teóricos em junção às criações corporais da atriz-performer, me fizeram questionar sobre o que significa a autobiografia e quais seus possíveis impactos no corpo do ator-performer. Logo, foi possível perceber que havia algo de inventivo no ato autobiográfico e que os discursos em primeira pessoa carregavam, primeiro, uma parte de invenção sobre si mesmo, segundo, uma parcela de construção conjunta entre enunciador e receptor.

No acontecimento teatral performativo, as memórias são atravessadas pelas instabilidades subjetivas, pela impossibilidade dos sujeitos definirem concretamente quem

são, o que vivem e as histórias que contam de tudo que lhes ocorreu. A arte, especificamente o teatro performativo, que se insere no espaço (auto) biográfico, fornece aos corpos-sujeitos da tríade *poíeses-convívio-expectación* estados poéticos potencializadores não só de presenças, mas do desejo de produzir singularidades e pequenas revoluções micropolíticas da intimidade.

Dizer de si imbuído de corpo afetado e estado poético é experimentar especificidades de presença capazes de potencializar a relação entre os corpos. A singularidade das experiências do corpo-sujeito proporcionada pelo convívio entre os indivíduos atualiza os processos mnemônicos e sua continuidade no corpo-mente. Dessa maneira, o passado torna-se presente, e a hibridização e a desconstrução de axiomas perpassa possíveis (re)elaborações dos corpos nas artes da cena. A memória coletiva que, muitas vezes, silenciou o testemunho de narrativas marginalizadas, confere ao espaço (auto) biográfico a possibilidade de reconstrução política e afetiva da autobiografia como pertencente a instâncias subjetivas do convívio entre os corpos.

O sujeito que estetiza e performa a própria vida parece produzir novos espaços (auto) biográficos nos quais o que se diz sobre o que se é, torna-se, no instante único do acontecimento, o ser. Aqueles que experienciam a ação são convocados ao mesmo processo, e o estado poético passa a permear não só o corpo afetado que o gerou, mas tudo o que o cerca. Dessa forma, o corpo poético do acontecimento teatral performativo é produzido em um processo singular de tensões cotidianas e poéticas.

As performances do corpo agem como desterritorializadoras de subjetividades, provocando percepções micropolíticas nas quais experienciar afetivamente as particularidades do sujeito gera novas possibilidades criativas que relacionam arte e vida. A força percebida nos processos em que a matéria-prima é permeada por instâncias autobiográficas pode ser gerada, principalmente, pelo trânsito entre *eu-outro* e *eu-para-mim*. É o olhar excedente do outro, seus afetos e suas construções subjetivas performadas na tríade *poíesis-convívio-expectación* que concernem potência ao corpo poético.

Em *Domingo*, a autobiografia da atriz-performer é performada por via da tríade corpo-memória-*poíesis*, a qual convoca um tipo singular de relato pessoal. A verdade do autobiógrafo é contaminada pela verdade do corpo do outro (espectador) e pela performance executada no acontecimento teatral performativo. Logo, o que é verdade se desestabiliza, e abre-se espaço à contradição, à invenção, de maneira que a única verdade que parece interessar ao convívio dos sujeitos é a verdade dos corpos.

Sair detrás da casa e encarar esse outro era sempre assustador. Dois estados me dividiam. Um, consciente de tudo, atento ao mundo real. O outro, uma espécie de torpor, na vivência daquela dor. O público era um mediador. Outras vezes era um espelho, Eu me refletia, principalmente nas faces das mulheres. Algumas vezes me desconcentrava com seu choro. Pra mim o lado de fora, os rituais que começavam ali, era mais arriscado e difícil. Perto da porta de entrada, falar um pouco da casa era um alívio. Era um momento de transição. Dentro da casa as pessoas eram convidadas a ficar no meu íntimo, com uma contadora de histórias. Cheiro de café e broa. Do lado de fora acho que me aproximava mais de uma bruxa. A que manejava os princípios da natureza para falar das coisas do amor, dor, corpo. Dentro algumas mulheres me habitavam, dona Tristeza, dona Alegria e a “Cida mesmo”, como diria um garoto que veio me ver um dia com sua mãe, atriz. Os domingos em mim eram vários pequenos cacos que se juntavam. Dentro da cena-performance passava por vários registros, cada um puxando uma forma de estar ali. A plateia, que sempre foi uma testemunha do ato, interferia muito na condução (FALABELLA, 2016)<sup>52</sup>.

A realidade, nesse caso, torna-se a percepção de cada um, junto a verdade e sinceridade experienciada por cada corpo. Quem decide o que é real e ficcional, falso ou verdadeiro, são os corpos afetados pelo acontecimento. Na singularidade de cada sujeito, residem as fronteiras (*eu – outro*) que foram borradas pela atriz-performer no convívio. O *outro* como testemunha da auto-objetivação afeta a ação da atriz-performer, e a ação da atriz-performer afeta a forma como a mesma se relaciona consigo mesma e com o *outro*. O espectador que experiencia *Domingo* parece dar à Cida as potências das “mulheres que a habitavam”, e essas mulheres parecem ter relação com a fricção entre o real e o ficcional, entre o que é verdade e o que é mentira, entre o cotidiano e a *poíesis*. O público, como espelho, é a própria imagem de quem performa, a qual reflete a continuidade do convívio e dá suporte a auto-objetivação.

A performance das narrativas pessoais parece fornecer à corporeidade uma *poíesis* produzida na urgência e efemeridade do corpo-sujeito performador. “O que me fez/faz correr foi esse motor interno, acelerando a busca por me reconstituir, me refazer. Com Domingo eu renasci como artista-mulher. Na incompletude em que me movia me sentia inteira. Na falta obtive abundância” (FALABELLA, 2016)<sup>53</sup>. A falta, o vazio, as fissuras inerentes à performatividade do *eu* fazem e refazem, continuamente, as particularidades dos processos corporais de *Domingo*. São nas ações poéticas, permeadas por processos cotidianos, que a atriz-performer tensiona a presença dos diversos estados do corpo e, conseqüentemente, dos

<sup>52</sup> CARTA, em português, de Cida Falabella para Dayane Lacerda. Versa sobre o acontecimento teatral performativo *Domingo*. Belo Horizonte, datada de 24 de outubro de 2016.

<sup>53</sup> CARTA, em português, de Cida Falabella para Dayane Lacerda. Versa sobre o acontecimento teatral performativo *Domingo*. Belo Horizonte, datada de 02 de abril de 2016.



afetos do espectador. *Domingo* constitui-se, dessa forma, como um acontecimento capaz de provocar reflexões sobre teatro e alteridade, sobre vida pessoal e criação artística. Portanto, Cida Falabella fornece ao teatro e, conseqüentemente, ao espaço (auto) biográfico importantes provocações em torno do trabalho do ator que tem no relato pessoal o motor de suas construções corporais.

No teatro performativo, o espaço (auto) biográfico é o território em que permeiam a confluência de autobiografias inventadas, auto-objetivações poéticas e estados afetados nos quais ator-performer e espectador inventam novas formas estéticas de convívio, as quais influenciam diretamente a formação de novos afetos. No entanto, as singularidades proporcionadas por tal acontecimento parecem afetar não só as instâncias estéticas que envolvem a auto-objetivação, mas o trânsito entre o *eu-outro* e o *eu-para-mim* e, conseqüentemente, a continuidade desses processos na vida cotidiana.

As fronteiras entre *eu-para-mim* e *eu-outro* se borram frente à performatividade de instâncias autobiográficas e cotidianas, o que faz com que a teatralidade contamine a enunciação de corpos que são, simultaneamente, reais e ficcionais, narrativos e inauditos, afetivos e pulsionais. “Era desde o início uma pulsão de vida contra a morte, de corpo afetado querendo se limpar e curar. [...] E a vontade de superar” (FALABELLA, 2016)<sup>54</sup>. Os rituais presentes em *Domingo* são as pulsões que circunscrevem os processos de construção corporal, junto a um corpo que “se limpa e se cura” diante do inexprimível da vida. Performar histórias pessoais frente à instabilidade constitutiva do sujeito é um ato de provocação afetiva dos traumas, das experiências e das recordações.

Ao longo deste trabalho, percebeu-se que encerrar conceitos em conclusões permanentes impossibilita o atrito frutífero decorrente de novas práticas e teorias em torno do trabalho do ator-performer em um espaço (auto) biográfico. Muitas perguntas ficam em aberto e algumas conclusões se desestabilizam diante de novas questões. O exercício prático do pensamento é uma arte permeada por inconclusões e reflexões. Os problemas de pesquisa tornam-se, dessa maneira, transitórios, exigindo do desejo a imaginação de probabilidades. O problema “[...] emerge onde falta um discurso concludente, em que está em branco um trecho de preposição, de modo a fazer com que a imaginação e a criatividade organizem, teoricamente, [...] um espaço desconhecido” (HISSA, 2013, p. 94). O espaço em que permeiam performatividades autobiográficas é um fluxo instável de certezas. A performance autobiográfica se dá na particularidade de cada acontecimento, na efemeridade e

---

<sup>54</sup> CARTA, em português, de Cida Falabella para Dayane Lacerda. Versa sobre o acontecimento teatral performativo *Domingo*. Belo Horizonte, datada de 02 de abril de 2016.

singularidade das provocações proporcionadas pelos corpos e seus respectivos encontros. “O teatro da biografia é mais efêmero ainda que o teatro. Sua vida depende da nossa vida” (FALABELLA, 2016)<sup>55</sup>. As singularidades dos processos em que o espaço (auto) biográfico é o terreno da proliferação de memórias inventadas e do corpo em ação, são inconstantes e circunscritas. Tais particularidades fornecem ao trabalho do ator-performer um campo fértil de criação e se (re)inventam no fazer, proporcionando ramificações outras nos treinamentos corporais das performances autobiográficas.

A autobiografia performada na cena, como antiespetáculo, provoca revoluções moleculares que destituem dicotomias agitadas por um presente que rompe com as unidades discursivas e opera junto a uma política existencial molar. Instâncias performativas e autobiográficas são capazes de afetar os processos de singularização e subjetivação, os quais interferem nos estados de presenças e, conseqüentemente, nas imagens geradas e geridas por esses corpos.

Em uma sociedade midiaticizada, massificada e espetacularizada, é possível falar de uma autobiografia performativa? Se sim, os corpos e suas respectivas ações, tornam-se provocadores de desejos? Ou são provocados pelo desejo? Nesse contexto, é possível dizer que os acontecimentos teatrais performativos exigem dos corpos treinamentos afetivos específicos? E como a permeabilidade de instâncias inventivas, poéticas, autobiográficas e afetivas influenciam o treinamento corporal do ator? Essas são questões que envolvem futuras reflexões em torno das performances do corpo no espaço (auto) biográfico e suas respectivas e, talvez possíveis, autobiografias performativas.

Ao incluir na introdução de cada capítulo recordações pessoais de uma tia que compõe o anseio em mergulhar na incompletude autobiográfica, conferimos à poética do inaudito, presente nas histórias pessoais, o desejo de confluir o desconhecido junto à invenção de possibilidades na prática do corpo-pensamento. Maria Romana de Carvalho abraça esta pesquisa assim como as instabilidades afetivas, os esquecimentos e as invenções que acometem grande parte das instâncias autobiográficas. Mulher composta por fissuras que fez e faz vibrar afetos inexprimíveis, a qual forneceu a este estudo a inquietude dos escuros em que o *eu* tateia o desejo pelo não-saber. O diário, como rastros da pesquisa, encontra-se em anexo assim como as cartas e as imagens que acompanharam esse processo. A pesquisa, feita na tentativa de mesclar teoria e prática, invenção e memória, afeto e criação, teve em seu percurso o desejo de incluir na escrita do texto os caminhos que acompanharam seus

---

<sup>55</sup> CARTA, em português, de Cida Falabella para Dayane Lacerda. Versa sobre o acontecimento teatral performativo *Domingo*. Belo Horizonte, datada de 01 de julho de 2016.

processos de construção. A Senhora Tristeza e a Senhora Alegria, provocaram as memórias inventivas de uma tia que permanecia adormecida no decorrer das minhas experiências pessoais. O amor e a dor que acompanhavam essas lembranças transbordaram nos questionamentos em torno de uma possível autobiografia performativa, desembocando em imagens-afetos capazes de potencializar o corpo-pensamento e a presença das minhas memórias no desencadear lento e obscuro da escrita. Observar as diversas Cida's que eram criadas no ato do acontecimento provocou diretamente o meu ato de escrita. O autobiógrafo carrega em si o não-saber, os rastros e fragmentos de um *eu* que se desmancha a medida que se constrói. O ator-performer se (re)cria na criação, no contato, e o espaço (auto) biográfico torna-se um terreno fértil de possibilidades inventivas do sujeito e sua respectiva auto-objetivação.

## REFERÊNCIAS:

ABUJAMRA, Marcia. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.13, p. 72-85, 2013.

AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, 186 p.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, 96 p.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, 92 p.

ALICE, Tânia. A potência autoficcional na construção da cena performática. *In. VII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Porto Alegre, 2012, p. 1-7.

ALLEONI, Natália. Entre Rastros, Laços e Traços: Um ensaio sobre a trajetória do corpo-arte e seus processos criativos em dança contemporânea. *In. VII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Porto Alegre, 2012, p. 1-5.

AQUINO, Tomás de. *Comentário sobre: A memória e a reminiscência*. Tradução de Paulo Faitanin e Bernardo Veiga. São Paulo: Editora EDIPRO, 2016, 124 p.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, 370 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, 478 p.

BARROS, Manuel. *Coleção Manuel de Barros, biblioteca Manuel de Barros: livro dobre nada*. São Paulo: Editora Leya, 2013, 58 p.

BITTENCOURT, Renato. Para uma compreensão da política dos afetos na filosofia de Espinosa. *Filosofia Capital*. Rio de Janeiro, v.3, n.7, p. 83-100, 2008.

BITTER, Sigrid. Desmontagem: memórias artísticas de uma autobiografia. In. *VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Belo Horizonte, 2013, p. 1-6.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva, 2013, 256 p.

CARREIRA, André. A Intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro. *Revista Estudos da Presença*, v.1, nº2, Porto Alegre, p. 331-345, 2011.

CARVALHAES, Ana. *Performa Performática*. São Paulo: Perspectiva, 2012, 120 p.

CÉSAR, Ana. *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, 475 p.

COSTA, Daniel; NAVARRO, Garcia. Processo criativo, autobiografia e a cena híbrida: um modo de fazer relacional. In. *VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Belo Horizonte, 2013, p. 1-6.

SILVA, Heloisa. As Narrativas Pessoais na Construção da Cena Teatral: o exemplo Proyecto Prometeu do Mapa Teatro de Bogotá. In. *VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Porto Alegre, 2011, p. 1-5.

DAMÁSIO, António. *O Erro de Descartes*. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 330 p.

\_\_\_\_\_, *Em Busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Adaptação para o português do Brasil de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/socespetaculo.pdf>> Acesso em: 10 de julho de 2016

DELORY-MOMBERGER, Christine. Filiações e rupturas do modelo autobiográfico na pós-modernidade. In: GALLE, Helmut (et al.) (Orgs.). *Em primeira pessoa*. Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-ESP, 2009, p. 95-110.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011, 386 p.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da casa dos mortos*. Tradução de Nicolau S. Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2010, 322 p.

DOUBROVSKY, Serge. O Último Eu, 2010, in Jovita Noronha (org). Tradução de Jovita Maria Noronha e Maria Inês Guedes. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2014, p.111-126.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro II: Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Buenos Aires: Atuel: 2010.

FARRA, Alexandre Dal. Em terceira pessoa: sobre o processo de escrita da autobiografia de um outro. *Revista Sala Preta*, v.14, São Paulo, p. 164-170, 2014.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo. v.8, p. 197-210. 2009.

\_\_\_\_\_. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015, 403 p.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. *Revista Sala Preta*, v.13, São Paulo, p. 3-13, 2013.

FERREIRA, Iglia. Teatro Biográfico: A experiência do Biodrama na Argentina. In. *VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Porto Alegre, 2011, p. 1-5.

FORNACIARI, Christina. Da memória nossa de cada dia ou Da política que fazemos. In. *VII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Porto Alegre, 2012, p. 1-6.

FREITAS, Camila Maria Grazielle. Memória e Imagem: Aspectos para a construção de uma Narrativa. In. *VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Porto Alegre, 2011, p. 1-5.

\_\_\_\_\_. Realidade e Ficção: Desconstruindo Elementos para outra Narrativa. In. *VII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Porto Alegre, 2012, p. 1-4.

\_\_\_\_\_. Strindberg e o Drama Autobiográfico. In. *VIII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Belo Horizonte, 2014, p. 1-4.

GALLE, Helmut; OLMO, Ana; KANSEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura (Org.). *Em primeira pessoa*. Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-ESP, 2009.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de que?. 2009, in Jovita Noronha (org). Tradução de Jovita Maria Noronha e Maria Inês Guedes. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2014, p. 181-222.

GINZBURG, Jaime. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema da teoria da autobiografia. In: GALLE, Helmut (et al.) (Orgs.). *Em primeira pessoa*. Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-ESP, 2009, p. 123-131.

GOGH, Vincent Van. *Cartas a Théo*. Tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2002, 420 p.

GONÇALVES, Thaís. Processos de criação autobiográficos: a vida como obra de arte. In. *VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Belo Horizonte, 2013, p. 1-6.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2013, 439 p.

HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTRÓVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 207-235.

HAESBAERT R, Bruce G. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. Disponível em:

<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=>

[0ahUKEwjR852S9vjPAhVL7mMKHfzvAl0QFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uff.br%2Fgeographia%2Ffojs%2Findex.php%2Fgeographia%2Farticle%2Fdownload%2F74%2F72%2B%26cd%3D1%26hl%3Dpt%26ct%3Dclnk%26gl%3Dbr&usg=AFQjCNFogTZ3TRqU8RVfvSbtVBCYVpLe7Q&sig2=q\\_suuzygg7Yma5gccg7M9g](http://www.uff.br/2Fgeographia%2Ffojs%2Findex.php%2Fgeographia%2Farticle%2Fdownload%2F74%2F72%2B%26cd%3D1%26hl%3Dpt%26ct%3Dclnk%26gl%3Dbr&usg=AFQjCNFogTZ3TRqU8RVfvSbtVBCYVpLe7Q&sig2=q_suuzygg7Yma5gccg7M9g) Acesso em: 25 de janeiro de 2016.

HISSA, Cássio. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, 197 p.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008, 270 p.

KESSEL, Zilda. *Memória e memória coletiva*. Disponível em: [http://www.museudapessoa.net/public/editor/mem%C3%B3ria\\_e\\_mem%C3%B3ria\\_coletiva.pdf](http://www.museudapessoa.net/public/editor/mem%C3%B3ria_e_mem%C3%B3ria_coletiva.pdf); Acesso em 20 de nov de 2015.

JAQUET, Chantal. *A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa*. Tradução de Marcos Ferreira de Paula e Luis César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, 288 p.

LARANJEIRA, Carolina Dias. Pensando memória, estado e movimento a partir de investigações em dança pautadas no imaginário e na experiência corporal das culturas populares. In. *VII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Porto Alegre, 2012, p. 1-5.

LAURAÇO, Jorge. Figuras de linguagem do indizível em Conversas com meu pai. *Revista Sala Preta*, v.14, São Paulo, p. 182-186, 2014.

LEAL, Maria Lucia. Performance, Autobiografia e Pedagogia: intersecções. In. *VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. São Paulo, 2010, p. 1-6.

\_\_\_\_\_. Memória e Autobiografia na Composição da Cena. In. *VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Porto Alegre, 2011, p. 1-6.

\_\_\_\_\_. Pedagogia da Performance: Um experimento transgênero. In. *VIII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Belo Horizonte, 2014, p. 1-4.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2014, 460 p.

LEITE, Janaína. A autoescritura performativa: do diário à cena. In. *VII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Porto Alegre, 2012, p. 1-4.

\_\_\_\_\_. Transgressões e estigmas nos modelos de representação autobiográfica. *Revista Sala Preta*, v.13, São Paulo, p. 86-92, 2013.

\_\_\_\_\_. Três tentativas de dizer o indizível: a experiência de criação de Conversas com meu pai. *Revista Sala Preta*, v.13, São Paulo, p. 153-163, 2014.

LEONARDELLI, Patricia. *A memória como recriação do vivido*. São Paulo: Fapesp, 2012, 197 p.

LIMA, Wlad. Rede Teatro da Floresta: Por Uma Biopolítica Construída por Artistas/ Articuladores do Teatro Amazônia. In. *VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. São Paulo, 2010, p. 1-6.

LÍRIO, Gabriela. Movimentos auto(ficcionais): um ensaio sobre memória e morte. *Revista de ensaios digitais REDI*, p. 1-12, 2016. Disponível em: [http://www.academia.edu/25705459/MOVIMENTOS\\_AUTO\\_FICCIONAIS\\_UM\\_ENSAIO SOBRE](http://www.academia.edu/25705459/MOVIMENTOS_AUTO_FICCIONAIS_UM_ENSAIO SOBRE)

[A MEMÓRIA E A MORTE](#). Acesso em: 22 de agosto de 2016.

MARCO, Valeria de. Literatura de testemunho e a violência de estado. *Lua Nova*, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62>. Acesso em: 15 de nov. 2015.

MARTINS, Estevão C. de Rezende. *O enigma do passado: construção social da memória histórica*. *Textos de História*, v.15, n. ½, p. 35-48, 2007. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/958/625>. Acesso em: 20 de nov. 2015.

NORONHA, Jovita (org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2014, 245 p.

PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004, 835 p.

POLLAK, Michael. Memória e esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*, v.2, n. 3, Rio de Janeiro, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>; Acesso em 18 de nov de 2015.

QUALLS-CORBETT, Nancy. *A Prostituta Sagrada: a face eterna do feminino*. Tradução de Isa F. Leal ferreira. São Paulo: PAULUS, 1990, 218 p.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Record Editora, 1994.

RIBEIRO, Mônica. O Prazer Estético: um laboratório somaestético na sala de aula de dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.2, n. 1, Porto Alegre, p. 163-178, 2012.

\_\_\_\_\_. *Corpo, afeto e cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros – entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, escola de Belas Artes, Doutorado em Artes: 2012.

\_\_\_\_\_. Memórias na dança-improvisação: acontecimento do corpo. In: TOLEDO, Mônica (org.). *Performances da Memória*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2013.

\_\_\_\_\_. Experiência de Improvisação em Dança. *Improvisação no Teatro, na Dança e no Hip Hop*. Revista do programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v.5, n.10, Belo Horizonte, p. 162-172, 2015.

SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado*. São Paulo: Intermeios, 2011, 186 p.

SÁNCHEZ, José Antonio. *El Teatro em el campo expandido*. Barcelona, 2007. Disponível em: <[http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf)>. Acesso em: 08 de agosto de 2015.

SÁNCHEZ, José Antonio. Prácticas de lo Real. *Castilla-La Mancha*, 2007. Disponível em: <[http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3\\_01.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf)>. Acesso em: 05 de agosto de 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Letras*, n. 22: “Literatura e autoritarismo”, Santa Maria, RS, p. 121-130, jan/jun. 2001

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A era do Trauma. *A psicanálise e a compreensão do indivíduo moderno*. Revista Cult, ano 18, n.205, São Paulo, p. 46-51, 2015.

SILVA, Daniel. O ator e a distância de si mesmo. In. *VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Belo Horizonte, 2013, p. 1-6.

SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

STELZER, Andréa. Os teatros documentários na cena contemporânea. In. *VIII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas da ABRACE*. Belo Horizonte, 2014, p. 1-8.

STRAUB, Jurgen. Memória autobiográfica e identidade pessoal. Considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa. In: GALLE, Helmut (et al.) (Orgs.). *Em primeira pessoa*. Abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH-ESP, 2009, p. 79-94.

STRATHERN, Paul. *Spinoza em 90 minutos*. Tradução de Marcos Panchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, 68 p.

SOUZA, Eneida Maria De. AUTOFIÇÃO E SOBREVIVÊNCIA. RED\_Revista de Ensaios Digitais. Rio de Janeiro. Número 1, 2015. ISSN: 2525-3972 Disponível em <http://revistared.com.br/artigo/73/autoficcao-e-sobrevivencia>. Acesso em: 12 de outubro de 2016.

TARKOVSKI, Andreaei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fonte, 1998, 296 p.

UTOPIA E BARBÁRIE. Direção: Silvio Tendler. Brasil: Documentário, 2005. 1 DVD (120min), son., color., português.

VIDOR, Baurich Heloise. *A emoção e o ator: Stanislavski, Brecht e Grotowski*. Urdimento 4, 2002. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2002/urdimento\\_4.pdf#page=32](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2002/urdimento_4.pdf#page=32)> Acesso em: 11 de maio de 2016.



**APÊNDICE**

**DOMINGO**

**CARTAS**

**DIÁRIO**



09 de fevereiro de 2016,

Para Cida Falabella

Olá Cida,

Todas as emoções que envolvem o amor sempre me interessaram muito. Sempre gostei dos filmes piegas da sessão da tarde e das músicas românticas do Good Times. Uma vez eu li em um livro que “a nossa personalidade se desenvolve somente sob o impulso daquilo que nos falta”. Então ficava me perguntando se os impulsos da criação eram aqueles que surgiam sempre de uma falta, de um buraco, de um vazio, e se o amor tinha sempre uma responsabilidade maior no meio disso tudo. Sua peça “Domingo” me encantou muito, principalmente pela sinceridade e força sutil. Era possível perceber em você esse detalhe de uma per-





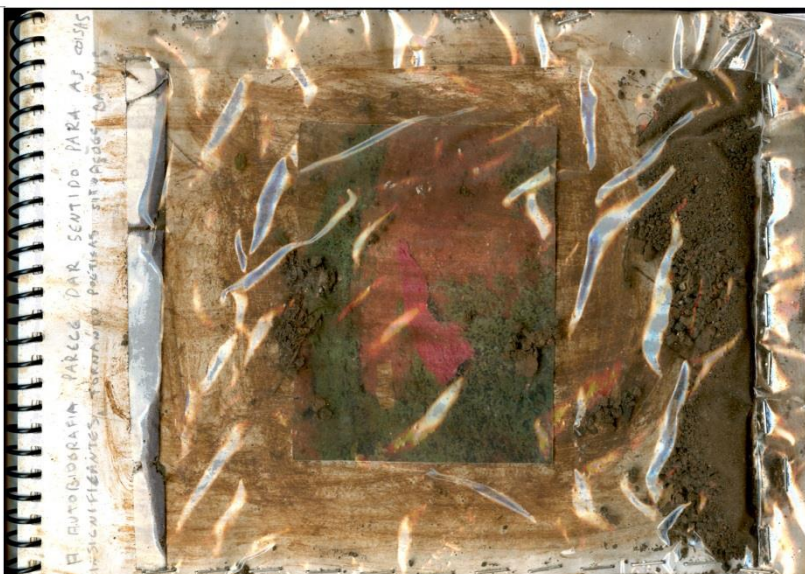




Quando leio seu blog sempre me vem a imagem de uma mulher correndo no cimento quente, ela não pode parar pra não queimar os próprios pés. O que é que te faz correr, Cida? O que te move em “Domingo” e por que?

Bem, espero que essa carta não te pareça como uma entrevista chata de alguém que queria somente obter informações sobre a montagem de um espetáculo. Não é isso! Me interessa muito mais saber sobre o não dito, sobre os silêncios e aquilo que, segundo Caio Fernando, não se diz costumeiramente....

Um abraço apertado.  
Dayane Lacerda





Para Dayane Lacerda

02 de abril de 2016

Adorei receber sua carta. Meu primeiro impulso foi respondê-la à mão num papel de seda azul. Tive dois namorados com os quais me correspondi por cartas. Adorava receber as cartas pelo correio. Ler escondido. Rer ler tantas e tantas vezes e só então responder. Mas a letra ruim me fez mudar de ideia. Depois de entender melhor as questões que você me colocava, resisti por uns dias, com a desculpa de ter muitos afazeres. Via o envelope e pensava em escrever e depois adiava e adiava. Acho que era medo. Medo de entrar em contato com essa mulher no espelho que pariu Domingo.

Sempre gostei de escrever. Não só cartas. Poemas. Bilhetes. Declarações. Com o teatro escrevi muito também. Sou filha de pais escritores. Poetas.

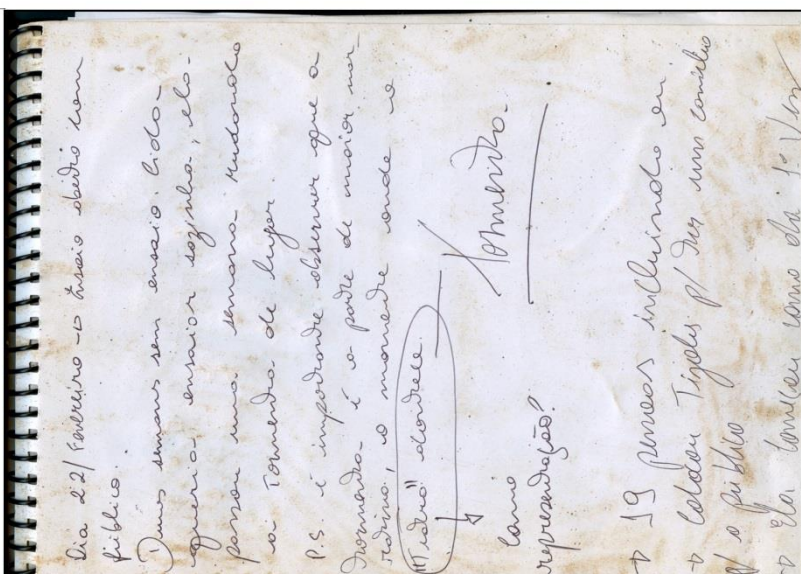






E mãe de filho escritor. Irmã de revisora de texto. Enfim, as letras sempre estiveram na minha vida desde muito cedo. Lembro-me do prazer de ler jornais desde pequena. Conto isso porque posso dizer que o impulso de colocar angústias no papel irrompeu quando fui morar sozinha em uma apartamento. Não tinha TV. Vivía no escuro à noite. Deixava apenas as luzes do conjunto habitacional entrarem. Pensei que escrever um diário poderia me ajudar. As palavras me fariam companhia. Consegui escrever por quase dois anos. No início diariamente.

Depois, quando a vida voltou a ser uma vida, mais espaçada. No fim da tormenta vi aquele material como possível de virar cena. Alimentei por um tempo essa ideia. De que a minha experiência podia interessar a mais gente. Mas a vida foi me levando pra outros cantos, para viver contos de fada em tempos de maturidade. Eu me deixei levar. E esse tempo, tão pleno, me deixou longe da necessidade da escrita. Mas de tempos em tempos voltava ao diário. Cheguei a organizar alguma coisa. E até a criar

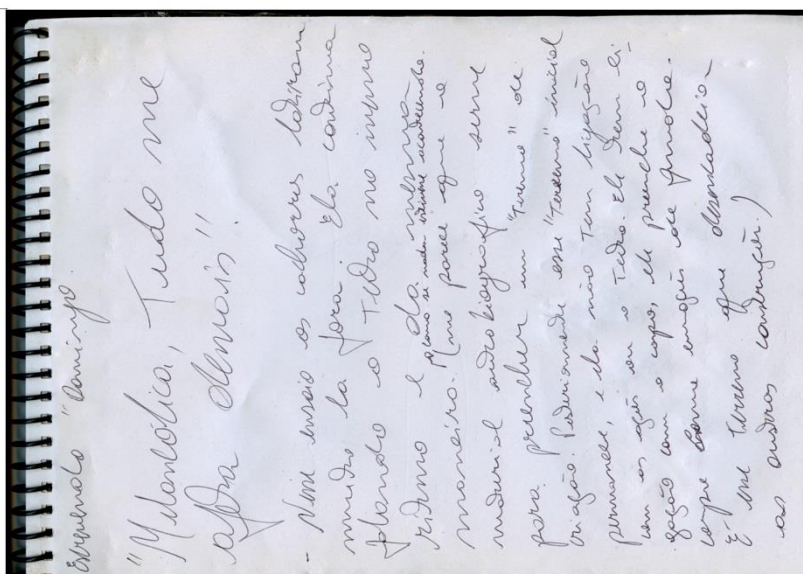




um nome: "O ano em que eu envelheci".

Mas ainda não era a hora. Um belo dia, sem aviso, resolvi começar um blog (eu já havia colaborado em outro antes e era bem divertido) ao qual dei o nome de "a louca sou eu". (Ah! A gente nem sabe bem o que está vivendo e vai se antecipando às coisas). Lá eu começava falando da vontade de fazer um solo, sobre o que seria e coisa e tal. Toda felizinha. Acontece que num dia, um sábado nem tão belo, minha vida virou de cabeça pra baixo. O sonho acabou. Levei uma pancada tão forte que me agarrei naquelas sílabas pra não me afogar. O espaço da ficção me ajudou a (des)enlouquecer.

No meio do caos consegui colocar uma disciplina. Escrever e publicar aos domingos. E assim foi. Dali a pouco veio a forma de tudo aquilo virar uma peça, uma experiência compartilhada. Convidei Denise. Mas antes mesmo dela vir comecei a ensaiar, depois de uma noite turbulenta, como escrevi no dia 3 de setembro de 2014 em "O Ensaio".

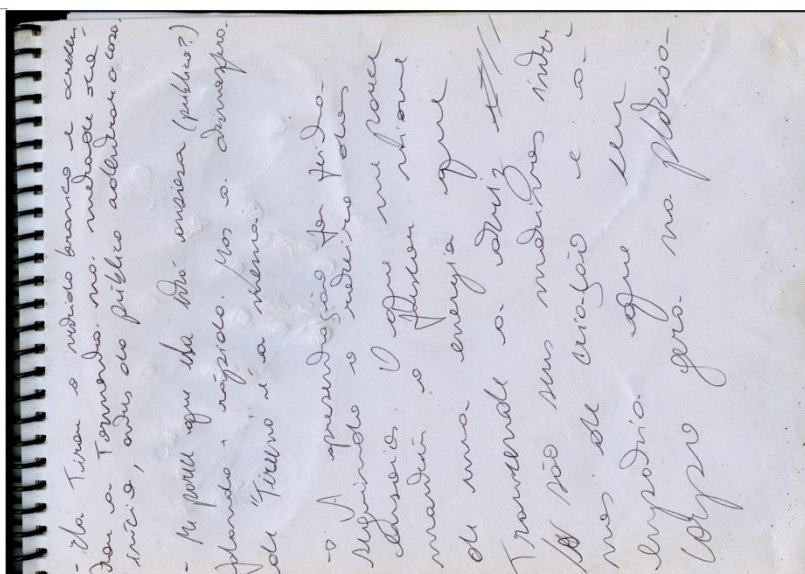






Domingo nasceu já com tudo dentro: casa, quintal, corpo, ritual, conversa, broa, pão de queijo, café. Era desde o início uma pulsão de vida contra a morte, de corpo afetado querendo se limpar e curar. Intuição guiada pela amizade e confiança em outra mulher, outra história, todas tão próximas, que dizem de amor, de entrega, desejo e muitas feridas abertas. E a vontade de superar. (Não sei se te respondo. Dizem que a gente responde o que sabe e não o que nos é perguntado. Creio que sim.) Fazer esse mergulho em algo tão pessoal foi entender arte como alguma coisa mais próxima de nossa alma. Experimentar o que propunha aos outros atores. Nada antes teve essa força e essa entrega para mim. Foi uma necessidade. O que me fez/faz correr foi esse motor interno, acelerando a busca por me reconstituir, me refazer. Com Domingo eu renasci como artista-mulher. Na incompletude em que me movia me sentia inteira. Na falta obtive abundância.

Hoje eu olho o quintal e nem sei mais se quero falas das coisas que falava



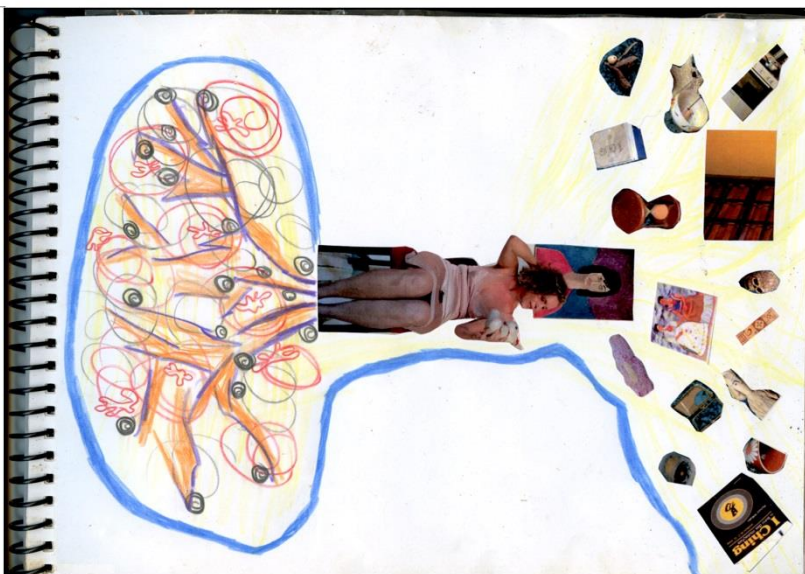




a um ano. A impermanência foi matéria-prima do solo. Algumas coisas permanecem enterradas. As árvores cresceram, cortei os cabelos. Recuperei parte do peso. A mulher, meu duplo, já é uma outra. Envelheci. Amadureci? Talvez. Sei que foi uma travessia mesmo. O que guardo dele vem pelo olhar do outro com quem dividi minhas fraquezas. Foram encontros muito potentes. O momento presente é o que de mais bonito temos pra dar a alguém. Eu me sinto agradecida por ter vivido isso. Espero que minhas palavras te encontrem.

Beijos com admiração.

Cida

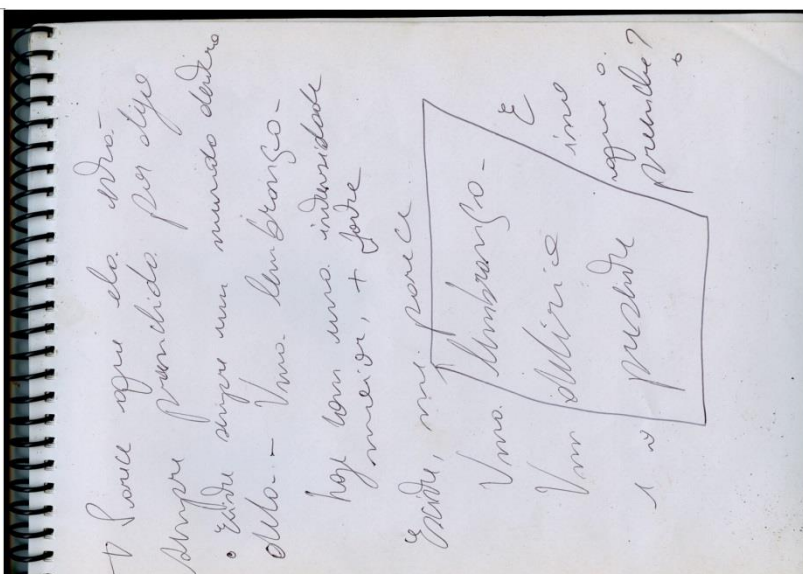




Belo Horizonte, 4 de junho de 2016.

Querida Cida,

Primeiramente, peço desculpas pela demora em responder sua carta, dessa vez quem esteve afundada em um processo de separação fui eu. Dos dias que se seguem tento manter os compromissos e a escrita, principalmente dessa carta, que foi adiada inúmeras vezes, não só pela turbulência dos últimos meses, mas também pela necessidade de escrevê-la com afeto, tempo e silêncio. Você já assistiu Nostalgia, do Tarkovsky? Tem uma cena, entre o louco e o escritor que o louco diz que é necessário atravessar a água com a vela acesa. Pergunto-me como é possível manter a chama flamejando sem algum objetivo que nos projete mais adiante. Quando trabalhei em cena com materiais autobiográficos acho que o objetivo era o de aflorar no corpo uma certa dor, ou um certo medo, pra que de

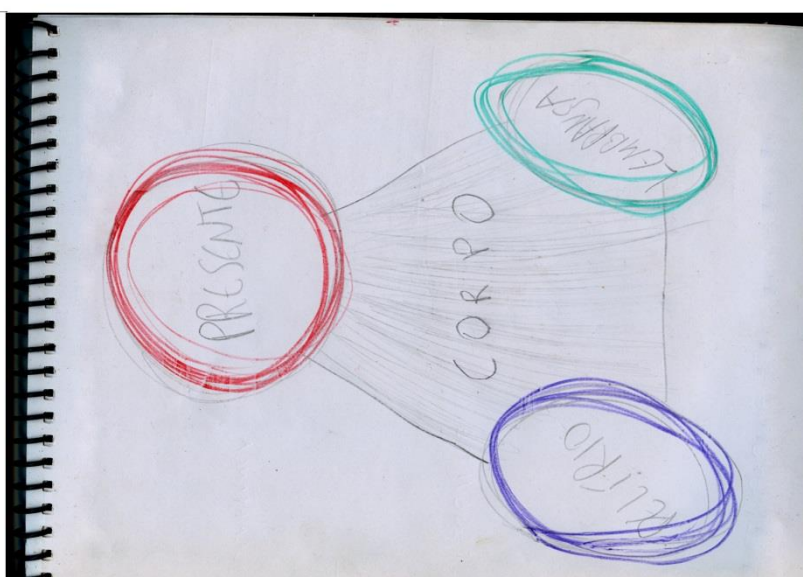








novamente de Tarkovsky. Em seu livro “Esculpir o tempo” o cineasta comenta: “Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem” (TARKOVSKY, 1998, p.30). Gostaria de saber como você lida com a poética da memória, como ela afeta sua corporeidade e como a poesia que lhe deu origem é destruída, reconstruída ou poeticamente afetada no ato de rememora-la na cena? Ou, simplesmente, que você comente sua opinião sobre a fala do Tarkovsky. A relação entre o corpo poético presente e a memória que contamina passado, presente e futuro, parece ser a matéria prima da cena poética autobiográfica. Não sei como foi para você colocar um trauma na cena, reestabelecer diariamente um contato com a dor e, para além de tudo isso, dividi-la com desconhecidos, conhecidos, amigos, parentes.... Não sei como seu corpo sentia e muito menos como sua emoção afetava a memória e vice-versa, mas como espectadora consigo te dizer que seu corpo transbordava presenças, das mais doloridas as mais alegres. Como espec-







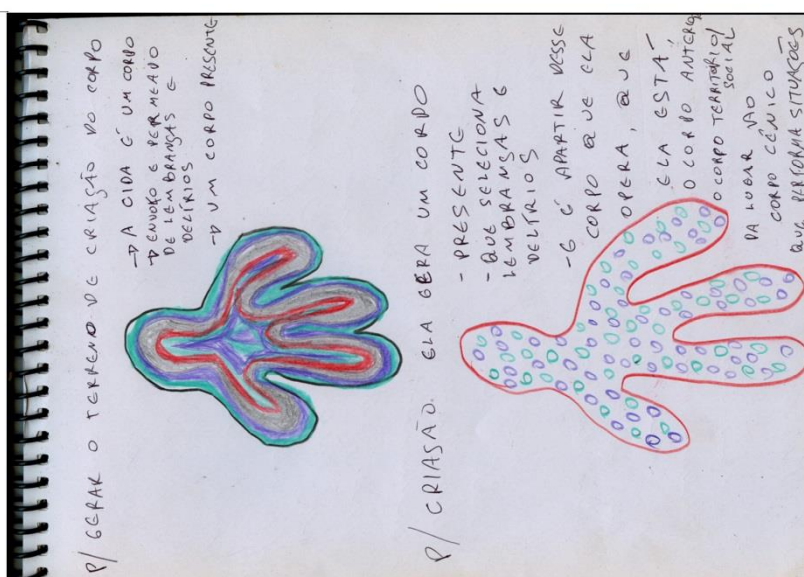
tadora consigo te contar que, a senhora tristeza e a senhora alegria, são os distanciamentos que permitem ver seu trauma reconhecendo-me nele. Agradeço!

Querida Cida, agradeço sempre seu carinho e paciência nessa minha pesquisa que parece, cada vez mais, ter como objeto os afetos femininos da vida cotidiana. Nós mulheres lutamos batalhas constantes na tentativa de arrefecer a função de um corpo reprodutor, botamos no centro da cena esse corpo que.

“...poner el cuerpo és bailar lá revolución, emborrachar la tristeza, cantar lá rebeldia”.

Volta-me a cabeça Clarice Lispector:

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. Ah





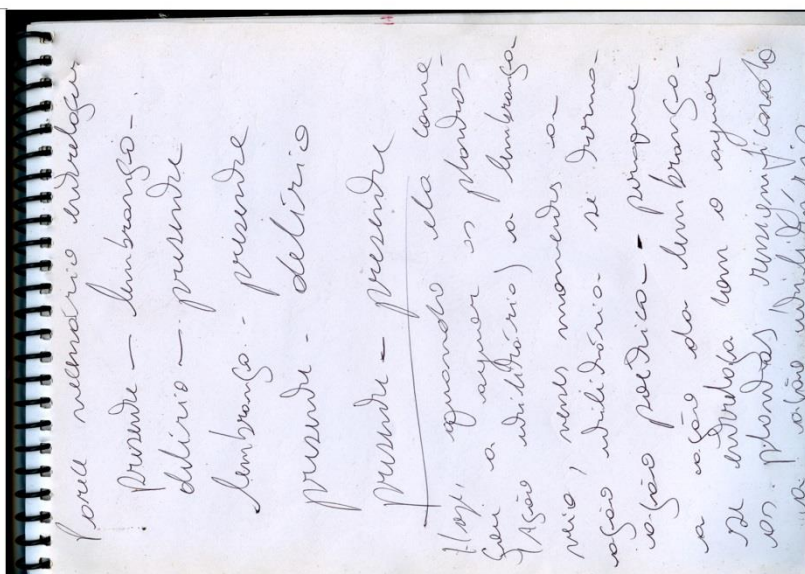
tenho medo de Deus e do seu silêncio.  
Sou-me.  
(Clarice Lispector, Água viva, p.30)

Cida, que a vida nos faça mais carne e menos osso.  
Que a dor nos faça mais força e menos medo.  
E que o teatro remexa, transforme, sacuda, com poesia, com corpo, com presença, as feridas de todas nós silenciadas.

Agradeço sempre sua atenção.

Com carinho e afeto

Dayane Lacerda



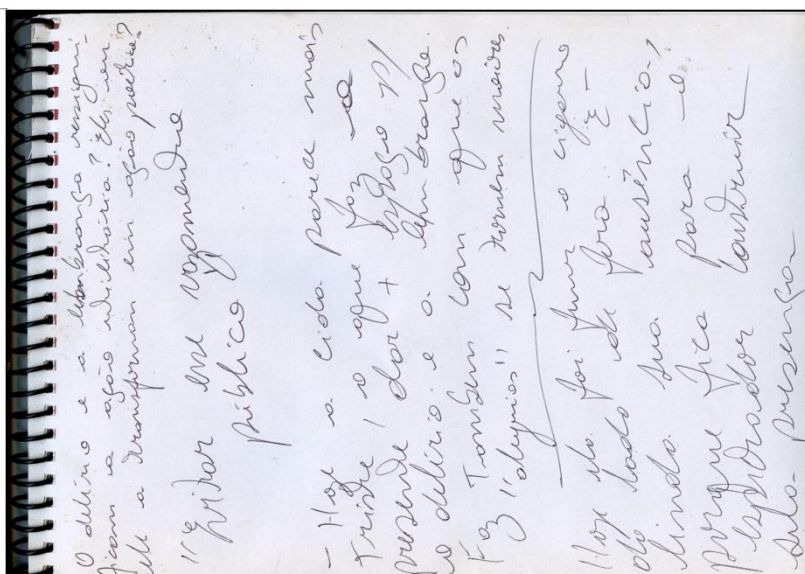




Belo Horizonte, 1 de julho de 2016

Dayane querida,

O tempo está voando louco e não consigo responder a sua carta. Em um ano a vida deu outro giro. Cortei meus cabelos curtos e chamei Diadorim guerreira pra junto de mim. As dores de amores, se não cessaram, pelo menos pararam de me fazer chorar a cada hora. Restou a asma, intermitente, dando sinais da minha tristeza mais profunda. As perguntas que você me faz não sei se consigo responder com tanta certeza mais. Para fazer isso tenho que lembrar, dar tempo e voz ao passado. Mas o turbilhão da vida nos empurra pra outros lugares. Acho que respondo meio indiretamente pelas vivências de hoje. O amor deu lugar à política. E vejo meu corpo responder a isso. No ano passado meu corpo era o corpo de uma mulher afetada pela paixão, pela perda e enfim pelo renas-

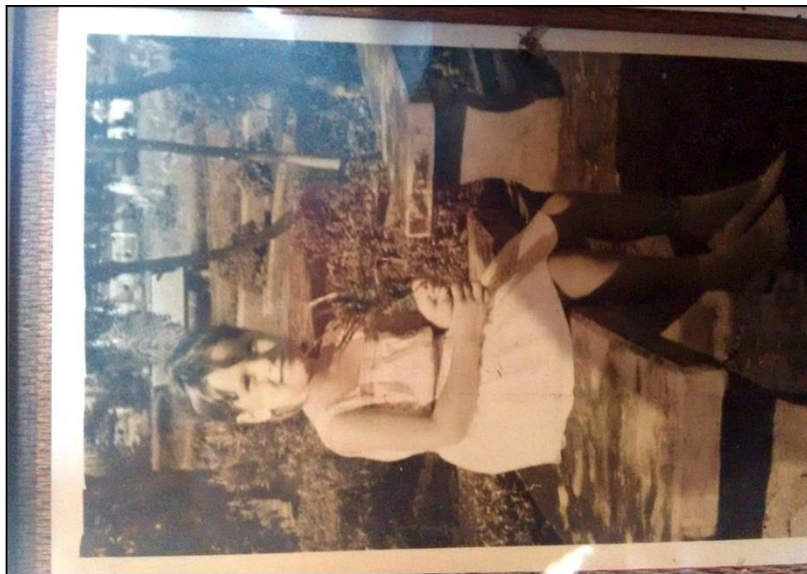




cimento nos rituais inventados. Um corpo reinventado pelo teatro. Um corpo guardado na casa amarela. Foi assim, com essas forças da intuição, que atravessei a água sem deixar a chama se apagar. Um corpo de memória voltado para si, na dor e nas pequenas alegrias, no preparo do bolo de fubá, no cuidado com a casa limpa. O corpo de hoje se endurece por fora, traz os cabelos muito brancos como escudo e os traços do feminino se escondem sob roupas de garoto. A vaidade e os cuidados que me mantinham vivas deram lugar a uma aspereza, a uma sem vaidade, uma outra. Então de tudo, vejo que aprendi muito tarde meu corpo e suas possibilidades. Hoje me entendo como um corpo que ama, sofre, cria, goza. Um corpo em movimento e em envelhecimento. Gosto disso. No processo de Domingo vida e obra eram uma coisa misturada demais. Não havia preparação no sentido de preparar a atriz para atuar. Aquecimento, treinamento, fora da cena. O que foi sendo criado foram rituais, para tudo. O trabalho foi dando a medida da necessidade. O corpo afetado

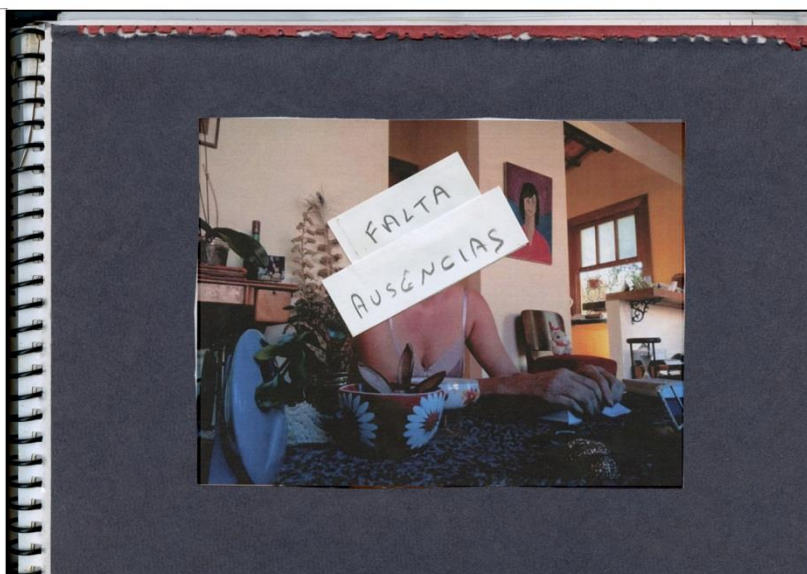


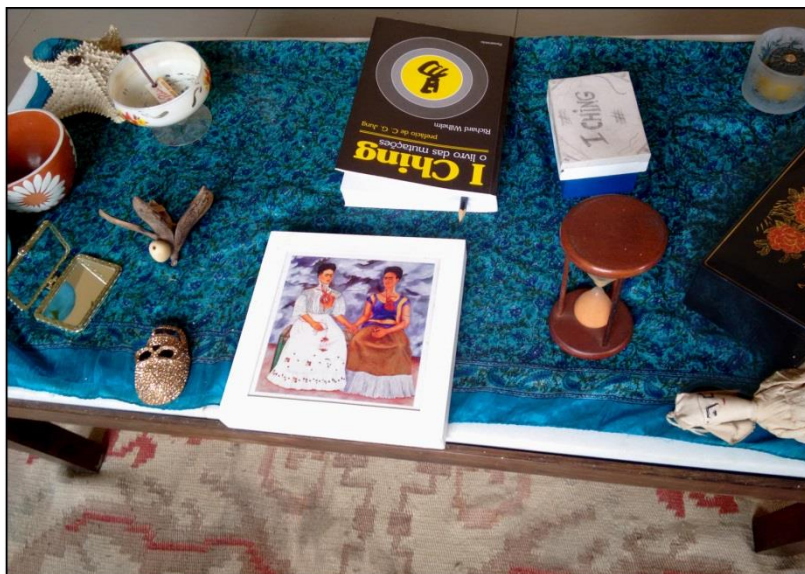




era o corpo da vida afetada e vice-versa. Sinto agora que Domingo está distante no tempo e no espaço. Quando penso em fazer de novo vejo que teria que mudar algumas coisas. Mas sei que se começar a cutucar a ferida ela vai sangrar de novo. Confrontar-me com “aquilo que deu origem”, exercício que experimentei durante mais de um ano, vai ser diferente. Outras potências devem surgir. O teatro da biografia é mais efêmero ainda que o teatro. Sua vida depende da nossa vida. Day, espero ter respondido nessa quase “não resposta”... Faltam-me os meios pra aprofundar, cabeça cheia demais, muitas exigências novas, falta do necessário tempo/silêncio apesar de sobrar o afeto, sempre. Por você e seu carinho comigo. Sigamos, querida. Os tempos nos exigem ainda mais. Vamos lutando e tentando, tentando....

Beijo com carinho, Cida.

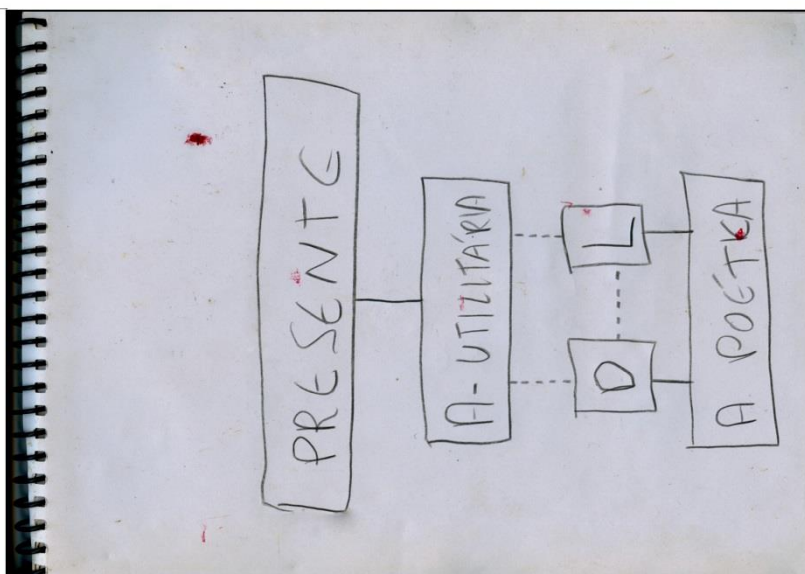




Belo Horizonte, 18 de agosto de 2016

Primeiramente, Fora Temer!

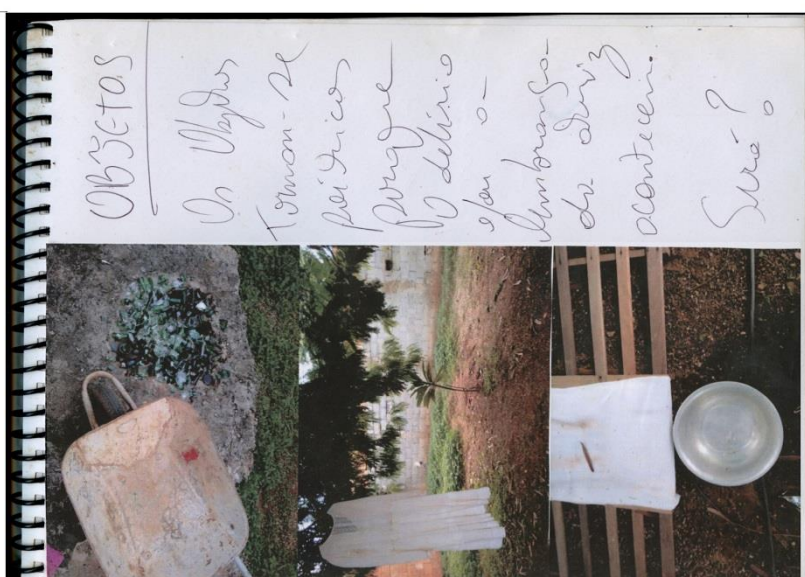
Quantas coisas aconteceram nesse país desde o primeiro dia que adentrei no seu quintal, na sua casa amarela e em seu Domingo. Seguimos lutando, seguimos tentando! Agradeço sempre sua atenção e o carinho em suas cartas. Sendo essa a última carta, resolvi escrevê-la a mão. Me perdoe a péssima letra! Quando você diz “O teatro da biografia é mais efêmero ainda que o teatro. Sua vida depende da nossa vida”. Fico pensando na sua relação semanal (em épocas de temporadas) com o público que vivenciava Domingo. O público que experienciava aquelas diversas Cida's, aquela tentativa de se encontrar, mesmo de forma efêmera, na autorrepresentação. Para Bakhtin (2011, p.35) “Enquanto a representação de outro indivíduo corresponde plenamente à plenitude de sua visão real,





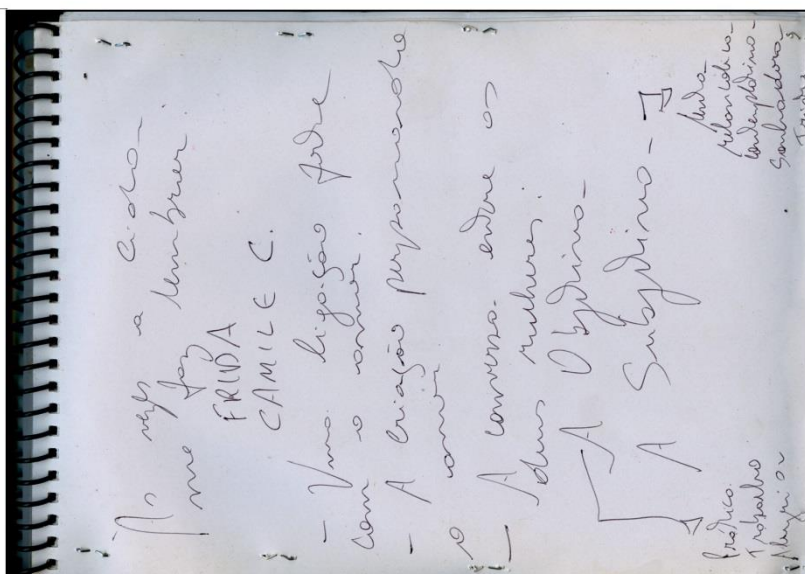


minha autorrepresentação está construída e não corresponde a nenhuma percepção real; o essencial no vivenciamento real de mim mesmo permanece à margem da visão externa". Em Bakhtin (2011) o olhar excedente do outro condiciona minha atividade enérgica, minha intensidade no desempenho de ações. O olhar do outro me vê externamente, enquanto eu só me vejo de forma interna. Ou seja, o olhar excedente do outro afeta minha visão estética da autorrepresentação. Gostaria de saber como foi pra você a relação com esse olhar excedente, com esse outro que construía, paralelamente, a Cida de Domingo e a Cida da vida pessoal. Se, ao se autorrepresentar, você se afetava esteticamente e também de forma constitutiva. Se a autora-cida confundia-se com a Cida-Domingo e a Cida-vida, e como o público influenciava essa relação. Quais as estratégias você utilizava na sua autorrepresentação em Domingo, além dos rituais? E de que forma essas estratégias afetavam sua auto-imagem? Vicê sentia que o corpo-vida-cida se diferenciava do corpo-cida-domin-





go? Como? Por que? Te faço todas essas perguntas pela curiosidade de compreender como seu corpo era afetado ao se autorrepresentar e como o contato com o público afetava esse corpo. Tenho me questionado se a objetivação, na cena, de relatos autobiográficos não é a invenção de um outro-EU que se vê refletido na própria experiência, e que constrói, sobre o olhar do outro e de si mesmo, um corpo poético fragmentado, efêmero e que se dissolve a medida que se estabelece. “Eu somos tristes. Não me engano, digo bem. Ou talvez: nós sou triste? Porque dentro de mim, não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam minha única vida. Vamos tendo nossas mortes. Mas parto foi só um. Ai, o problema. Por isso, quando conto a minha história me misturo, mulato não das raças, mas de existências” Mía Couto “Vozes Anoitecidas”. Lendo esse texto fico pensando como as diversas Cidas (a da vida, a do blog, a mãe, a mulher...) se organizaram para construir a Cida domingo. Tudo parece ter começado em “A louca sou eu”. Me parece que foi lá onde começaram





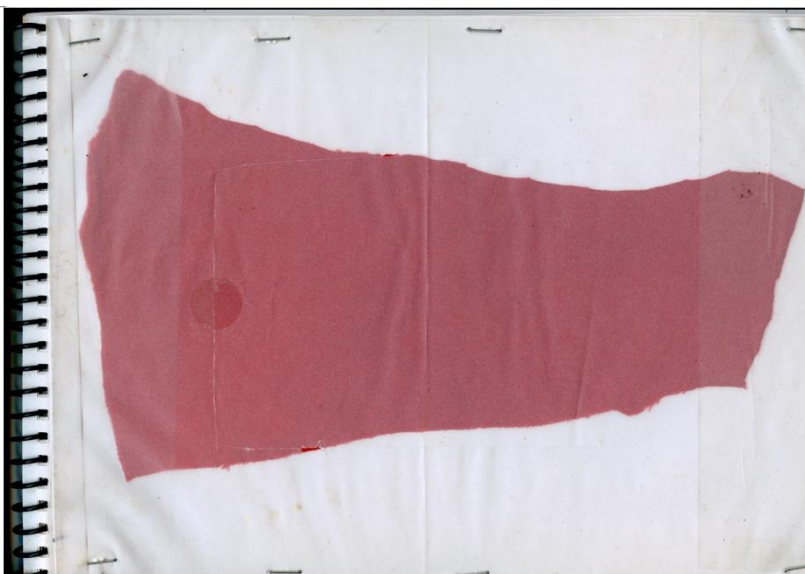


os esboços dessa Cida que tinha necessidade de expor a dor. De transformá-la em algo além do soco no estômago.... Dividir experiências, se conectar a outras mulheres, se fazer e se refazer pela arte. Cida, aguardo com calma e carinho sua última carta. E é com o coração agradecido que te abraço por esse encontro, o qual afetou os rumos da minha pesquisa. Foi incrível, poético e enriquecedor. Sigamos em luta, com força e fé na intensidade que a arte nos proporciona. Te desejo sorte nessa nova empreitada política. Que a arte te de as ferramentas e a sensibilidade necessária nesse processo.

Um abraço imenso.

Um agradecimento profundo, e um carinho.

Dayane Lacerda (Hoje é dia de lua cheia).

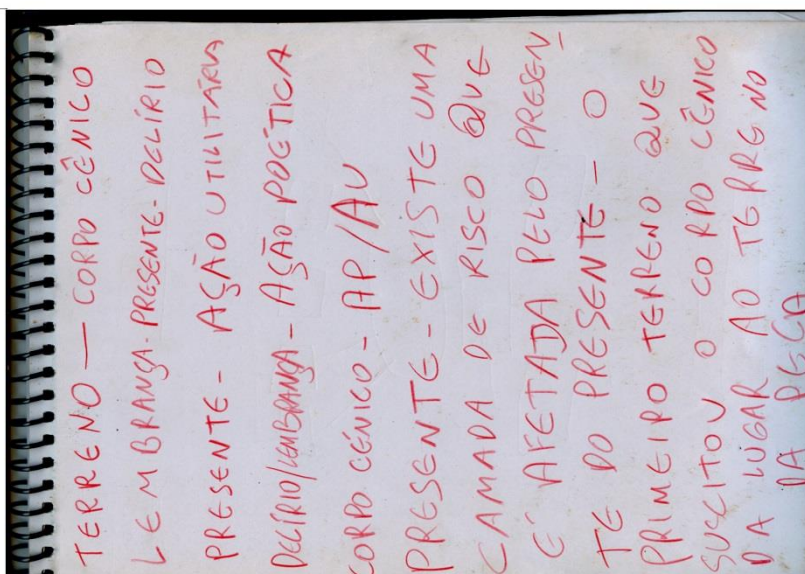




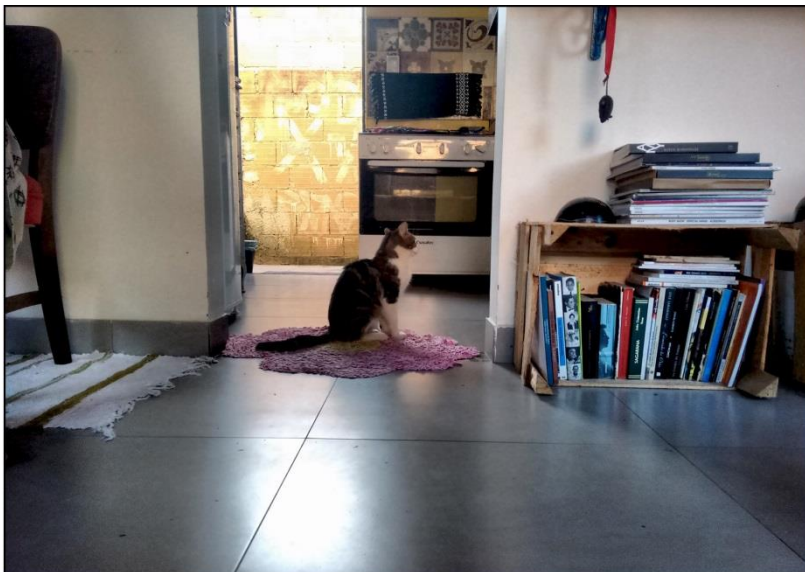
Belo Horizonte, 24 de outubro de 2016

Querida Dayane,

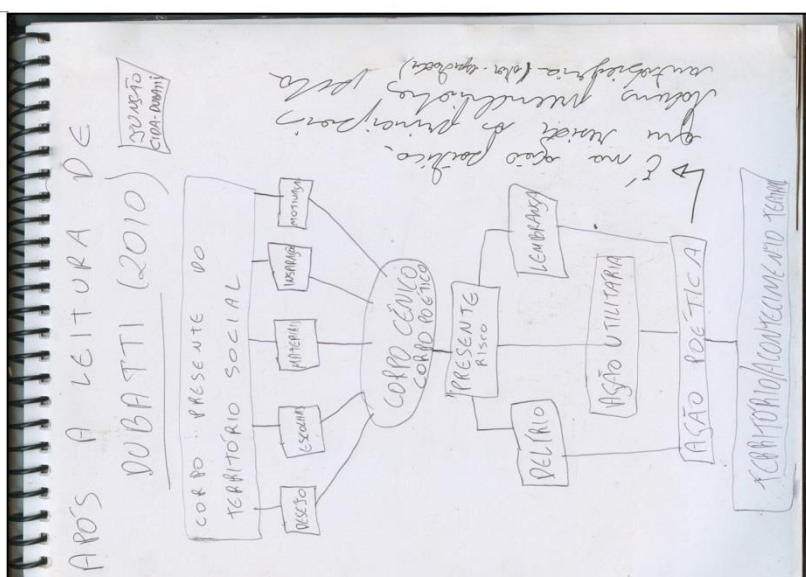
Começo por me desculpar, tamanha a demora... Imagino que sua carta já tenha mais de mês. Nesse tempo fiz campanha e vivi dias de medo e alegria. Acho que a vida é a coisa mais louca que pode nos acontecer. Mesmo. Nunca podia imaginar que do ano passado pra cá o giro seria tão grande. Como vereadora, depois de um processo muito rico e estimulante. Que agora se abre para o desconhecido. Não tenho a menor ideia de como serão esses próximos anos. Imagino. Meus domingos hoje são tão diferentes que tenho dificuldade em voltar àqueles epifânicos que vivenciei. Mas de alguma forma a Cida de agora estava dentro daquela outra. Da casa para a vida pública, os limites se tocam. Domingo existia no meu corpo. Vejo Hoje tão mudado, os quilos perdidos voltaram, meus cabelos desistiram de ser longos. Minha asma que ficou talvez seja um dos





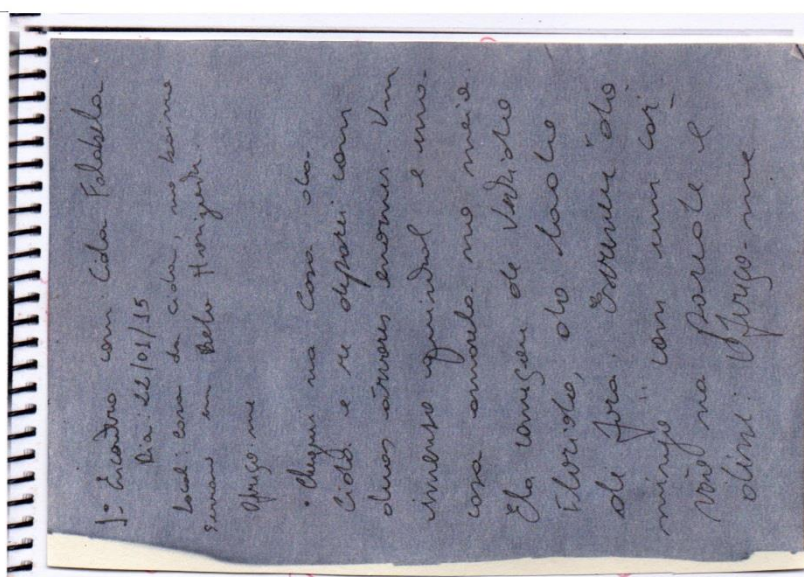


poucos elos de ligação. Os rastros de domingo se apagam. Domingo se escreve já com minúscula. A dor maior passou, O rito se cumpriu. Creio que agora, ele será MAIS TEATRO, menos vida. Ou não. Posso estar enganada. De repente o corpo guardou tudo e o mistério se refaz. Eu só me lembro da solidão antes da cena. De ficar sozinha e em silêncio horas a fio. Muito trabalho doméstico era necessário e eu o fazia quase sempre só. Ficar num estado introspectivo aguçava o impacto da presença do público. Ficava nos fundos da casa concentrada. Muitas vezes escrevia coisas com carvão na parede. Fazia um momento com minha diretora também. Chorava um pouco. Quase sempre. Quando o portão se abria o público me chegava pela conversa, pela movimentação. Sair detrás da casa e encarar esse outro era sempre assustador. Dois estados me dividiam. Um, consciente de tudo, atento ao mundo real. O outro, uma espécie de torpor, na vivência daquela dor. O público era um mediador. Outras vezes era um espelho, Eu me refletia, principalmente nas faces das mulheres. Algumas vezes me desconcentrava com seu choro. Pra mim o lado de





fora, os rituais que começavam ali, era mais arriscado e difícil. Perto da porta de entrada, fala um pouco da casa era um alívio. Era um momento de transição. Dentro da casa as pessoas eram convidadas a ficar no meu íntimo, com uma contadora de histórias. Cheiro de café e broa. Do lado de fora acho que me aproximava mais de uma bruxa. A que manejava os princípios da natureza para falar das coisas do amor, dor, corpo. Dentro algumas mulheres me habitavam, dona Tristeza, dona Alegria e a “Cida mesmo”, como diria um garoto que veio me ver um dia com sua mãe, atriz. Os domingos em mim eram vários pequenos cacos que se juntavam. Dentro da cena-performance passava por vários registros, cada um puxando uma forma de estar ali. A plateia, que sempre foi uma testemunha do ato, interferia muito na condução. Houve dias difíceis. Necessidade de reinventar as linhas que ligassem todas as pessoas em fios invisíveis, para construir nossa experiência comum. Feita das memórias e imagens ativadas por aquelas que eu entregava a elas. Concordo com Mia Couto quando diz dos tantos que nos habitam. Talvez a Cida de domingo







esteja agora adormecida. Ou tenha acabado para sempre. Não tenho tido vontade de fazer novamente. Talvez porque a vida tenha dado mil voltas. A dor, aparentemente, tenha passado, e as coisas que deram sentido a ele sentam as marcas do tempo, as árvores e o quintal. A escrita do blog parada, Tento retomar, mas hoje o que me move deixa pouco espaço para tanta subjetividade. De alguma forma suas cartas é que resgatam as sensações. Elas vêm fortes. O que prova que estão debaixo da pele. Esperando o corte pra jorrar de novo. Amora, você é uma garota muito especial. Sou grata pelo nosso encontro. Aprendo contigo e com sua pesquisa do sensível, sinto-me privilegiada. Desejo que tudo vá bem nessa reta final e me desculpo de novo se não fui precisa nas respostas.

Beijo grande! Cida

p.s queria muito escrever à mão. Mas tive medo de te dar mais trabalho do que o necessário.





María Romana de Carvalho

A louca sou eu...

**ANEXO**







**Domingo** é uma cena-experiência, que se passa em uma casa com quintal. A pesquisa buscou estabelecer um diálogo entre dois universos: os rituais de cura, recriados a partir da pesquisa e vivência de práticas corporais pessoais e biográficas, realizados no lado de fora, na recepção do “público” e a “conversa” do lado de dentro, permeada por temas femininos e textos literários, registrados no blog “A louca sou eu”. (falabella.cidablogspot.com.br). Atravessando os temas emerge a luta de uma mulher pela vida e sua tentativa de (des) enlouquecer. Sua vida diária e poética são compartilhadas.

A pesquisa busca encontrar um lugar entre a cena e a o cotidiano, entre a ritualização e a vivência compartilhada no espaço doméstico. Ao falar de um feminino particular, busca-se atingir o feminino de outras mulheres (e homens), pretende-se através de parte do altamente subjetivo (singular) alcançar as subjetividades, no plural. Nesse lugar a cena pode ser vista como identidade móvel, está sempre em construção, em processo, uma busca individual contaminada pelo coletivo que a assiste e participa, o público como testemunha desse ato-cena. As experiências ritualísticas, pessoais e biográficas serão orientadas pela pesquisadora Denise Pedron.

A proposta dá prosseguimento ao trabalho da diretora e atriz Cida Falabella, que completa 40 anos de teatro, trazendo o risco de assumir em cena procedimentos que utiliza em seus trabalhos como diretora e experimentando a forma híbrida que se dá pela fricção da cena e da performance. O trabalho com teatro documentário está presente desde a experiência, em 2005, com a Cia. “Luna Lunera” no espetáculo “Não desperdice sua única vida ou...”. Foi sendo amadurecido no seu grupo, ZAP 18, que se situa na periferia de Belo Horizonte, na montagem de “Esta Noite Mãe Coragem”, no qual atores e público davam seus relatos sobre a violência urbana e “1961-2014”, a história do Brasil nas últimas 5 décadas, atravessada por recortes de vida dos atores. Mais recentemente aprofundou a pesquisa na montagem da peça “As rosas no Jardim de Zula”, da Zula Cia.de Teatro, que narra a história da atriz e da mãe que abandona o lar, e retornou à cena com a reflexão cênica “A arte de varrer para baixo do tapete”, a partir de “Cenas de um casamento” de Bergman. Essa bagagem estimulou o desejo de ampliar essas fronteiras e a necessidade de agora falar a partir de seu ponto de vista, numa cena-solo, construída junto com os presentes.

O espetáculo foi concebido para espaço duplo: quintal e casa ou ambiente que se aproxime dessa ideia, com espaço com terra, casa com cozinha americana ou copa ou área que possa ser ambientada para tal.



# Clipping

"Domingo"



Cida Falabella entre a vent e o desaturo fragilidade e fortaleza

## Performance, entre o híbrido e o hermético

■ JÚLIA ARAÚJO

Em função do diálogo entre o teatro e a performance, Cida Falabella e Denise Pedron preferem chamar "Domingo" de "cerca-experiência", uma nomenclatura inventada para falar da proposta que elaboraram juntas. "Este trabalho não é uma coisa fechada. Não é um produto pronto ser fruído, é algo que se compartilha com o público, que acaba por ocupar um lugar de testemunha, um participante", esclarece Denise, diretora do espetáculo que será apresentado por sua Cida em sua própria casa, sempre aos domingos. Além disso, a leitura da peça está na brecha aberta para as interpretações do público, que, de tão próximo, pode mediar o pre-conceito.

Para Denise, a performance é uma arte híbrida, porém ainda híbrida, mas que se desenvolve a partir do ato de encenação de Marina Abramovic. No teatro, podemos citar exemplos contemporâneos e contemporâneos de Cida, como "180 Dias de Inverno", com direção de Nando Motta, e "Tábua de Morte" de Lúcia Hatanaka, que também fazem uso desse diálogo como linguagem.

Da performance, "Domingo" abarca os rituais de cura e a força de transformação, de passagem de um estado a outro como uma simbologia da mudança. Na peça, essa simbologia vem caracterizada nos elementos da natureza, como a terra, o fogo, a água e diferentes estados físicos como o sólido, o líquido, o

atropelada pelo cotidiano rotineiro. "O ritual que oferecemos é diferente. De tem a repetição, mas de forma atemporal, vinda e experimentada de fora, de forma a se tornar para o momento presente", diz.

Embora sejam rituais de cura, as artistas fazem que estas nelas e sua própria montagem que tem terapêutico, que não é uma coisa fechada, mas uma provocação. "Não tudo tem que ser para algo. Embora a vida não tem que ser", afirma Cida. Denise e Cida já haviam trabalhado juntas anteriormente no trabalho encenado no teatro e a performance, o teatro e a realidade e, principalmente, na construção da interpretação em cena. No espetáculo da ZAP 18, companhia fundada por Cida, as duas trabalharam realizadas com o conceito ao ato de se colocar em sua natureza de personagem e não personagem, entre histórias de personagens pessoais. "Manifestamos um forte e uma possibilidade de des-entrelaçamento. O teatro não é uma coisa com personagens autônomos. Os personagens não são personagens do teatro, diz Cida, que acredita ser um canalizador entre a sua carreira.

**Outros**  
O site "Domingo" quando já a 22/3, sempre aos domingos, às 18h. Reserve seu lugar em função de segunda a quarta-feira pelo e-mail: domingo@zap18.com.br ou pelo telefone: (11) 5082-1111.

28 ALMANAQUE / 28 DE FEVEREIRO DE 2015

TEATRO

# CASA É SUA

## CIDA FALABELLA ENCENA NOVO ESPETÁCULO, "DOMINGO", NO PRÓPRIO LAR, EM BH

■ VANESSA FERREIRO

vanessa@opovo.com.br

Podem entrar. A porta está aberta e o caminho de tijolos termina no quintal da casa amarela, no bairro Serrano, região Norte de BH. Lá, a atriz Cida Falabella aguarda o público para dar início à encenação de "Domingo", espetáculo no qual transforma o corpo, a casa e a vida na própria arte.

O roteiro do solo que estreia amanhã surgiu de textos registrados no blog "A louca sou eu", iniciado por Cida em junho de 2014 com postagens sempre aos domingos. "O espetáculo mescla fases da vida de uma mulher madura e a relação com a casa, memórias, alegrias e tristezas. Se há um personagem, é a casa", garante a também diretora e professora de teatro.

Após acompanhar a atriz pelo lado de fora do imóvel, que abriga um belo jardim — onde Cida interpreta a canção "Domingo", de Roque Ferreira, e vivencia cenas de resgate e erro de memórias —, o público é convidado a entrar na "casa de paredes amarelas, janelas de madeira e grades azuis", como diz o próprio texto da peça, e se aconechegar em sofás e cadeiras.

"Não se trata somente de uma plateia, é sim de testemunhas de uma experiência. É uma troca", explica a atriz, de 55 anos.

Do lado de dentro acontece o único momento em que Cida assume dois personagens: a Dona Alegria e a Dona Tristeza. Na cozinha de tijolos coloridos ela prepara café que será servido ao fim da peça para os espectadores em um ritual de confraternização.

"O espetáculo não poderia acontecer em outro lugar. É coerente que seja aqui, diante de tudo que a casa significa para mim, de um espaço que tem vida. É muito íntimo", considera.

Logo que decidiu pela montagem, a atriz não

...na cozinha vou preparar a comida e compartilhar com quem vier. Tragam as bebidas. Domingo vai nascer aos poucos"

**TRICHO DO TEXTO "O INSMIL" POSTADO NO BLOG "A LOUCA SOU EU"**

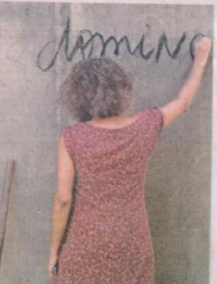
perceber em outro nome para assistir a direção a não ser o da artista, pesquisadora e professora do Teatros Univer e a atriz da UFMG Denise Pedron. "É um tipo de trabalho que não caberia um diretor muito tradicional, pois não se trata de um texto fechado ou uma peça pronta", justifica.

Denise, que é responsável pela concepção do Festival de Performance de Belo Horizonte, ficou a cargo de finalizar o roteiro e propor experimentações de cena. "O teatro muitas vezes revela aspectos como os exageros que a gente não espere no dia a dia. É com isso a peça abre brechas para momentos de improvisação. Então cada apresentação é única".

Após finalizar as apresentações de "Domingo", Cida assumirá a direção do espetáculo infantil juvenil "O Cão Não Valeu". Além disso, dirige um espetáculo selecionado no projeto Cena Espetáculo do Galpão Cine-Horizonte Intitulado "Boa Noite", com estreia prevista para abril.



A VANTAGEM — O público é convidado a sentar à mesa da cozinha da casa da atriz



RELAÇÃO — O filho de um trabalho para o outro no lar pensou de que forma que o mesmo impactar a sociedade

## Artista celebra 40 anos de dedicação ao teatro

A escolha do formato que dá vida a "Domingo" vai de encontro com a trajetória de Cida Falabella, que completa 40 anos de dedicação ao teatro. A frente da companhia Zap 18 — localizada no bairro Serrano e que propõe conexões entre teatro e realidade —, Cida foi uma das primeiras artistas da capital a trabalhar o teatro documental.

"O teatro de pesquisa é muito e é rico. Até por não termos uma teledramaturgia e um cinema fortes como o Rio e São Paulo".

Nesses 40 anos, ela encontrou mudanças significativas na cena teatral, como a profissionalização da atividade e a consolidação de grupos na capital. "Hoje temos mais de 30

grupos com sede própria e forte da região central da cidade", comemora.

Mesmo com todos esses anos de estrada no teatro, para ela cada trabalho é um recomeço, mas claro que "com a experiência de quem já fez muita coisa", afirma.

Bem-humorada e como

frescor de quem está (re)começando, Cida brinca com o fato de comemorar quatro décadas de atividades abrindo a casa ao público.

"É loucura e insanidade completa", diz, entre risos. Mas essa loucura já estava anunciada no título do blog "A louca sou eu".

## Reservas para a peça de segunda a quinta-feira pelo e-mail

domingocida2014@gmail.com. R\$ 30 e R\$ 15 (meia). Encenações às 16h30, aos domingos, até o dia 22

Lupa. Festival de cinema de Paulínia é suspenso pela prefeitura da cidade. Página 12

**MAGAZINE**

**Luto**  
**SPOCK**  
Morre Leonard Nimoy, conhecido por "Jornada nas Estrelas". Pág. 4

www.otempo.com.br

O TEMPO

## Teatro

Cida Falabella estreia "Domingo" para plateia reduzida de 20 espectadores em sessão na intimidade da sua casa

# feminismo íntimo da atriz

■ JÚLIA ARAÚJO  
O muro é chapado. Não tem campainha. É preciso bater no portão, e quando ele se abre, lá está a casa amarela. Lá dentro de madeira e grades arábicas pintadas de azul. Do portão até a casa, um caminho curvilíneo de tijolos construído em um jardim vai levar o público ao encontro de Cida

no. "Eu faço de dentro, do lado do íntimo, que, claro, está inserido em um contexto maior", diz Cida. Denise Pedron ressalta que as particularidades das minorias, no caso, das mulheres, dizem respeito ao outro também, como um tipo de singularidade que se torna plural. Mas as duas ainda alimentam o desejo de fazer uma sessão apenas para

No texto, ela remeta a trajetória da mulher, hoje com 55 anos, e suas tentativas de não se enlamear diante da vida. Raíza-se sem poder. "Saramago (escritor português) diz que tudo é autobiográfico. Os textos seguem o tom do confessional. Não tem como se desvincular do corpo, da pele dela", acrescenta Denise. Em cena, Cida revela-se sem exibi-

Elas não é só isso, nem só aquilo, embora realce algumas marcas sempre presentes, como a melancolia, mesmo que, em geral, ela se apresente como uma pessoa alegre, engraçada e de voz alta. "Tudo me afeta demais", diz uma de suas falas na encenação. Visitada por duas senhoras, Dona Alegria e Dona Tristeza, esse é o momento em

bilidade de autoconhecimento. "Aprendi a ficar sozinha muito tarde, depois dos 50 anos. Hoje isso é um exercício que eu faço muito".

O corpo é elemento fundamental. Nele estão alguns marcos — reais e figurativos — que conduzem a história. Os braços flácidos, os seios que murcham e os cabelos brancos. Mas o corpo





**Cida Falabella** é atriz, diretora e professora de teatro, Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. Atuou como atriz na Cia. Sonho & Drama, sob a direção de Carlos Rocha, em *O Processo* e *A Metamorfose*, de Kafka, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa e *Vida de Cachorro*, de Ivana Andrés. A partir de 1992, assumiu a direção da companhia, realizando *A Casa do Girassol Vermelho*, de Murilo Rubião, *Caminho da Roça*, de sua própria autoria, *Aníbal Machado*, *Quatro, Oito, Sete*, vida e obra de Aníbal Machado, *A Bonequinha Preta* de Aláide Lisboa, *O Sonho de Uma Noite de Verão* de Shakespeare e *A Menina e o Vento* de Maria Clara Machado, em parceria com Chico Aníbal, Prêmio de Melhor direção e Melhor espetáculo em 2004. Em 1998, recebeu o Prêmio Amparc de Melhor Direção por *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, com a Cia. Acaso. Dirigiu o monólogo *Shirley Valentine* em 2002, Prêmio de melhor direção no Festival de Santos, *Não Desperdice sua única vida ou... para a Cia. Luna Lunera*, Prêmio de Melhor Dramaturgia Sinparc em 2005, *Riobaldiadorim*, *Mula Marmela* e *Deus ou o Diabo para o jagunço Riobaldo* para o grupo de contadoras de história *Tudo era uma vez*. Em 2012 montou com a Zula Cia. de Teatro *As rosas no jardim de Zula*. Foi coordenadora do Curso de Teatro na Usina de Arte, em Rio Branco, Acre, entre 2009 e 2010, montando *Levantado do Chão*, adaptação do romance de José Saramago. Na ZAP 18 dirigiu os espetáculos: *Esta Noite Mãe Coragem, 1961-20109(2015)*, *Os negócios do ser. bb*, e os solos *O ano em que virei adulto* e *Memórias póstumas de um neguinho*. Voltou a atuar em 2013 dividindo a cena com Mônica Ribeiro na reflexão cênica “*A arte de varrer para baixo do tapete*”. Em 2014 estreou o espetáculo infanto-juvenil “*O gol não valeu!*”. Em 2015 estreou, com grande repercussão, seu solo “*Domingo*” e dirigiu “*Rosa Choque*” para o grupo *Os conectores*.



**Denise Pedron** é artista, pesquisadora e professora do Teatro Universitário da UFMG. Concebeu e coordenou o Festival de Performance de Belo Horizonte (2009 e 2011) e atualmente coordena o Festival de Verão da UFMG. É doutora pela Faculdade de Letras com a tese “*A performatividade na cultura contemporânea*”. Foi integrante do Grupo de Teatro Mayombe (1996 a 2000), do qual participou como iluminadora, atriz e dramaturga (*Fluxo Invertido*, 1999). Dirigiu os seguintes experimentos Cênicos: *Pessoalidades*, da *Questão Z Cia Cênica* (2002); *HOMINI*, espetáculo de formatura do Teatro Universitário (2007), do qual participou também como dramaturga; *Eu Instantes e Pra que tanta pressa*, da *Avesso Cia de Teatro* (2008); *O mundo não é uma lata de lixo*, do Grupo *olho de Gato*, de Montes Claros. Parte de sua pesquisa no campo da performance foi publicada no artigo *Performance e Escrita Performática*, na *Revista Cadernos de Subjetividade da PUC-SP* (2013).