

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**LUCAS SILVEIRA SIMAS**

**BIOPOÉTICAS TEATRAIS:  
estudos da irrupção de memórias do real na cena**

**PORTO ALEGRE/RS  
NOVEMBRO/2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**LUCAS SILVEIRA SIMAS**

**BIOPOÉTICAS TEATRAIS:  
estudos da irrupção de memórias do real na cena**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mirna Spritzer

**PORTO ALEGRE/RS  
OUTUBRO/2015**

Ao meu querido irmão mais velho, Julio Cesar Simas, que sempre me apoiou e me criou após o falecimento de nossa mãe, dedico este trabalho. Descanse em paz Bretão.

Obrigado

Patrícia Fagundes, Silvero Pereira e Nelson Baskerville por terem se disponibilizado para as entrevistas realizadas para este trabalho. Em especial a Patrícia Fagundes a quem devo muito do que sei sobre o fazer teatral.

Prof. Silvia Balestreri pelas conversas e aulas deleuzeanas.

Luís Fabiano Oliveira pelas noites regadas a coca-cola revisando ortografias e pensamentos filosóficos.

Vera Lucia Bertoni, Fabiana Marcelo e Patrícia Fagundes por terem me dado o privilegio de serem a minha banca.

A CAPES pela bolsa concedida desdeo primeiro dia de aula.

Lisandro Bellotto pelas nossas conversas em hotéis, nas inúmeras viagens com espetáculos que fizemos. Conversas estas sobre a irrupção do real na cena.

Romeu Simas (pai) e Adriana Simas (irmã) pelas conversas ao telefone em momentos de crise, e depósitos bancários em momentos de pobreza.

Mirna Spritzer por ter me aturado ao longo dessa pesquisa, os meus devaneios, e ter embarcado junto nesta louca viagem.

Perseu, meu gato malhado pelas madrugadas me acompanhando com um fiel escudeiro.

E todos outros que de alguma forma estão presentes na minha carne e neste trabalho.

# RESUMO

Aproximando conceitos como Teatro Documental (Erwin Piscator), Biodrama (Vivi Tellas), autoficção (Serge Doubrovsky) e espetáculos contemporâneos previamente selecionados por suas proximidades discursivas, a pesquisa investiga práticas que tratam a memória como agenciadora de criações teatrais. O interesse principal da investigação é refletir como esta memória e torna uma possibilidade virtual para a problematização e potencialização do "real" na cena, criando mecanismos de composição espetaculares, que aqui se define como Biopoéticas Teatrais. Este processo mnemônico é problematizado neste trabalho tal qual catalisador da cena, inserindo-se em esferas de caráter pessoal, em atos de exposição, pela experiência do revelar-se a si e ao outro em cena. Assim, procura-se evidenciar uma cena que transite entre o individual e o coletivo, criando uma manutenção própria de organização. Busca-se ainda identificar aportes da prática desta construção que se utiliza de si para criação cênica, evidenciando o confronto entre autor e cena, real e ficcional. Para tanto, serão enfocadas as estratégias de criação de três espetáculos: Luís Antônio-Gabriela (direção de Nelson Baskerville), Natalício Cavallo (direção de Patrícia Fagundes) e Br-Trans (criação de Silvero Pereira), que nascem a partir da memória, de relatos, fotografias, vontades, fracassos, etc, para compreender e levantar potencialidades que possibilitem reflexões cênicas, práticas sobre a multiplicidade da vida posta no palco, potencializando produções singulares no teatro.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória; autobiográfico; criação; teatro; cena

# ABSTRACT

Approaching concepts such as Documentary Theatre (Erwin Piscator), Biodrama (ViviTellas), autofiction (Serge Doubrovsky) and contemporary shows previously selected by their proximity discursive, this research investigates practices that treat memory as a mediator theatrical creations. The main interest of this research is to understand how this memory becomes a virtual possibility for questioning and enhancement of "real" in the scene, creating spectacular composition mechanisms that here is defined as BioPoetic Theater. This mnemonic process is questioned in this work just like catalyst scene by entering into personal spheres, in acts of exposure, the experience prove to themselves and to each other on stage. So, we try to highlight a scene that transit between the individual and the collective, creating its own maintenance organization. It also seeks to identify practical contributions of this construction that uses itself to scenic creation, highlighting the confrontation between author and scene, real and fictional. Therefore, strategies for creating three shows will be analyzed: Luis Antonio - Gabriela (directed by Nelson Baskerville), Natalício Horse (directed by Patricia Fagundes) and Br -Trans (creating Silvero Pereira), born from memory, reports, photographs, wills, failures, etc., to understand and lift capabilities that enable scenic reflections, practices on the multiplicity of life put on stage, leveraging unique productions at the theater.

**KEYWORDS:** memory; autobiographical; creation; theater; scene

# LISTA DE FOTOS<sup>1</sup>

1) Espetáculo Natalício Cavalo: cena da rádio	9
2) Espetáculo BR-Trans: cena Geni e o Zeppelin	19
3) Arquivo pessoal: meu primo texto escrito	28
4) Arquivo pessoal: minha primeira namorada	28
5) Arquivo pessoal: minha primeira formatura	29
6) Espetáculo Luís Antônio-Gabriela: cena final (yoursong)	40
7) Espetáculo BR-Trans: cena final	50
8) Espetáculo Luís Antônio-Gabriela: cena do carro	58
9) Espetáculo Natalício Cavalo: cena 3º encontro com a morte	67
10) Espetáculo BR-Trans: cena travesti no colégio	72
11) Espetáculo Natalício Cavalo: cena dos rodeios	74
12) Espetáculo Luís Antônio-Gabriela: apresentação dos atores	77
13) Espetáculo BR-Trans: cena da história da Babi	80
14) Espetáculo Natalício Cavalo: cena da partilha do campo	84
15) Espetáculo Natalício Cavalo: cena 2º encontro com a morte	89

---

<sup>1</sup> No apêndice I desde trabalho constam as descrições das cenas de cada foto do espetáculo.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> -----	10
 <b>PARTE I: ÚTOPIA DA MEMÓRIA</b>	
ABERTURA -----	20
TEATRO.DOC:	
BREVE HISTÓRICO SOBRE TEATRO DOCUMENTÁRIO -----	30
CICLO BIODRAMA:	
O NOVO TEATRO PORTEÑO -----	36
(BIO)GRAFIA X FICÇÃO -----	41
BIOGRAFIAS EM CENA:	
OU O EMBATE COM O REAL -----	45
 <b>PARTE II: BIOPOÉTICA TEATRAL</b>	
ABERTURA -----	50
ANTES DO COMEÇO -----	58
ENTRANDO NA SALA -----	67
ABREM-SE AS CORTINAS -----	72
O ESPETÁCULO DEVE CONTINUAR -----	84
 <b>CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSIVAS</b> -----	 89
 <b>REFERÊNCIAS</b> -----	 95
<b>APÊNDICE I</b> -----	99



# INTRODUÇÃO

Este estudo é oriundo de uma inquietação surgida durante a escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no curso de Licenciatura em Teatro pelo Departamento de Arte Dramática, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Naquele momento me questionava sobre trabalhos que versam sobre biografias, teatro documental, e performances auto-referenciais, pois me dedicava às atividades de bolsista de iniciação científica da pesquisa: “O processo de ensaios como um mecanismo de relações – metodologias de criação cênica e procedimentos do encenador. Módulo I: Matérias da Cena-Poéticas do Tempo/Espaço”, orientado pela Prof. Dra. Sílvia Patrícia Fagundes, na qual me debruçava sobre as poéticas de tempo/espaço da memória na criação cênica. Assim, pude então acompanhar discussões sobre memória e arte como bolsista de iniciação científica.

Em 2012, assisti ao espetáculo intitulado: Luís Antônio – Gabriela<sup>2</sup>. Após o término da sessão teatral fiquei alguns minutos parado sem conseguir mover-me, olhei para os lados e percebi que boa parte da platéia compartilhava desta mesma sensação, como se uma peste houvesse soprado inércia naqueles corpos sentados. Saí do teatro ainda sem saber o que havia acontecido ali. Pensamentos e reflexões esvaziavam-se e a única sensação era de incompreensão, como se algo tivesse me afetado por vias que a mente não podia racionalizar. Pensei.

Naquele mesmo período pesquisava, no referido TCC, o trabalho do ator Heinz Limaverde, no seu espetáculo “O Fantástico Circo Teatro de Um Homem Só” da Cia Rústica de Teatro (PoA-RS), com direção de Patrícia Fagundes, em que fui convidado a criar a iluminação do espetáculo. Pude, assim, vivenciar o

---

<sup>2</sup> Espetáculo da Cia Mugunzá - SP, sob a direção de Nelson Baskerville, que este utiliza de suas memórias acerca de seu irmão transsexual (Luís Antônio, ou Gabriela) como argumento teatral.

ambiente e a metodologia de criação para aquele trabalho, que parte de histórias biográficas do ator para compor as cenas. Naquele processo, a memória individual dos envolvidos, assim como a revisitação e colagem de textos canônicos da dramaturgia (como trechos de Hamlet de Shakespeare), a reutilização e reinvenção de personagens já criados em outros momentos da carreira de Limaverde, foram os pilares de criação. Vi ali uma ação real narrada em primeira pessoa, mesclada com a composição de um personagem *sem caráter* (Ryngaert, 2012, p. 137), expandindo o “terreno do jogo teatral para além dos limites já consagrados pela sociedade, e abrindo pistas férteis para se refletir sobre o significado do fazer teatral entre nós, hoje” (Pupo, 2009, p. 2). Segundo Carasso (2012, p. 4),

A ação *artística* passa essencialmente por uma *prática*, por uma atividade pessoal e/ ou coletiva que permita a cada um se confrontar com as restrições da formalização de uma emoção, de um sentido simbólico. Não se pode imaginar uma ação ou uma educação para a arte (ou pela arte) que não abra espaço para a atividade real dos participantes.

Durante a pesquisa do TCC, as imagens e discussões acerca de teatro documentário, de um teatro da memória, me levavam de volta a incompreensão vivida após o espetáculo Luís Antônio – Gabriela. Percebi então, em âmbito nacional, a proliferação de pesquisas sobre teatro biográfico. Uma criação artística que extrapola o real e suas reminiscências, indo além do imagético, e com forte discurso político: de dar voz, insurreição, aos *saberes locais e menores* (FOUCAULT, 2012).

Assim, no estudo aqui proposto, analiso mecanismos de composições artísticas cênicas, que evidenciam a memória individual, como um tipo de *genealogia dos saberes*:

A genealogia seria, portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios a ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico. A reativação dos saberes locais – menores, diria talvez Deleuze – contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos intrínsecos de poder, eis o projeto destas genealogias desordenadas e fragmentarias. (Foucault 2012, p. 172)

Para uma aproximação dessa genealogia de saberes locais e menores, discuto como a memória é tratada em suas potencialidades poéticas na cena contemporânea, ou seja, como possibilidade virtual que se realiza e

problematiza o “real”, criando mecanismos próprios para seu discurso de composição cênica: *irrupção do real* (SÁNCHEZ) e *efeito do real* (FÉRAL)<sup>3</sup>. Faço um breve panorama sobre conceitos (mais voltados à literatura) de bioficção (Régine Robin) e autoficção (Serge Doubrovsky) para contextualizar este tipo de processo, no qual o artista e a obra se entrecruzam, e tecem um campo poroso onde as experiências pessoais criam uma teia poética entre a *bios* (vida) e a ficção (criação), em uma poética de convívio, de presentificação.

O fenômeno sensorial, inerente à percepção mnêmica, na minha pesquisa busca aproximar-se do teatro procurado por Antonin Artaud, um teatro dos sentidos, um teatro total,

de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso adiantará se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentativa metafísica real, um apelo a certas idéias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas idéias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos. (ARTAUD 2006, p. 102)

Entendo, que a memória se apresenta aqui como catalisador da cena, indicando um caminho de releitura de suas ocorrências, do que se passou, evidenciando uma cena que ultrapasse a esfera individual, criando uma manutenção própria de organização – um *corpus* artístico seu. Ou seja, esta composição cênica se expõe como um conceito de memória ativa, onde o real e o ficcional se fundem e se dissolvem, criando uma cena regida pelo confronto entre ator e personagem, real e ficção, uma cena *liminal* (Diegues 2007, p. 60):

percebo o liminal como tecido de constituição metafórica: situação ambígua, fronteira, de onde se condensam fragmentos de mundos, percebíveis e relacionais, com uma temporalidade delimitada pelo acontecimento produzido, vinculada as circunstâncias dadas. Como estado metafórico, o liminal propicia situações imprevisíveis, intersticiais e precárias; mas também gera práticas de inversão<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Termos utilizados em vários textos de ambos os autores: José Sánchez e Josette Féral.

<sup>4</sup> “percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. Como estado metafórico, lo liminal propicia situaciones imprevisibles, tersticiais y precarias; pero también genera practicas de inversión.” Traduzido pelo pesquisador.

Pensando no caráter imprevisível e de inversão de mundo, me questiono: quando trabalhamos, no teatro, com materiais originários de algo vivido, da ordem documental e mnemônica – lembranças, conquistas, fracassos, desejos, etc – estaremos a fazê-lo de forma a coletivizá-los, traçando problematizações da ordem discursiva e poética, fazendo com que o presente da cena coexista e reinvente, de maneira mais ou menos ordenada, as reminiscências destes artistas?

Qual a importância deste discurso cênico, e seus mecanismos?

Este estado caótico de mundos possíveis caracteriza, aqui, um ativador do fenômeno teatral específico dotado de uma dinâmica própria, biográfica, testemunhal, quiçá confessional. O teatro de desvelar-se em mundo possíveis de si numa prática de construção artística, com múltiplos argumentos, que se utiliza do biográfico para criar uma cena *liminal* (DIÉGUES, p. 2007). Com isso refiro-me a um espetáculo que evidencie o confronto entre vida e obra, em um tipo específico de composição. O que se apresenta, então, em um espetáculo ditobiográfico? Esta é a questão que norteia o estudo aqui proposto, sintonizado com os estudos e as práticas do teatro contemporâneo brasileiro.

Não pretendo, contudo, definir uma metodologia verdadeira, e tampouco uma pedagogia correta, baseadas em uma teoria que deva ser seguida e que não possa ser revisitada – mas sim uma possibilidade de invenção que parta de cruzamentos de vontades, anseios e vibrações individuais, relacionada com a criação de uma escritura cênica narrativa, polifônica e íntima. Ou seja:

[...] ao falar sobre vidas, as formas de teatro biográfico tocam em assuntos muito humanos, abordando temas como a capacidade de sofrer e seguir adiante, de se reestruturar enquanto vida a partir dos embates da própria vida, assuntos relacionados às recordações e reflexões sobre o tempo. Essas propostas direcionam o olhar para o cotidiano, com a intenção de ressaltar dele o que existe de tocante, emocionante e surpreendente em relação às vidas comuns. (FERREIRA, 2011, p. 4).

Penso que vivemos em tempos turbulentos, nos quais presenciamos a crise das representações de nossa sociedade: exemplos disto seriam a crise da igreja católica e suas representações, a descrença cada vez mais atenuada nos representantes políticos, a instabilidade das instituições escolares e

familiares, etc. Uma *sociedade do espetáculo*<sup>5</sup>, em que cada um representa um evento, sendo esta representação mais importante do que o que é diretamente vivido e experimentado, a vida pelo prisma, pelo espelho, as experiências vividas pelas fotografias e postagens em redes sociais:

Onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência para fazer ver por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível. (DEBORD 2003, p. 13).

Esta sociedade da aparência nos torna reféns da imagem, da projeção daquilo que queremos “parecer”. Vemos isso tanto em níveis macro como, micro, ou seja, tanto em políticas públicas, como nas relações pessoais do cotidiano. As relações deste tipo de poder estão em nossas vidas, são governos, empresas, vizinhos, filhos, alunos – e elas operam em vias de troca, não existindo um poder centralizador para regê-las. Assim, operamos em poderes que nos levam a trabalhar com estereótipos, como figuras de si, tornando as nossas relações autônomas e aparentes, como produto e produtora de desejos, como algo fora de nós, que opera e define os nossos anseios e as nossas interações sociais.

Se o “parecer” rege nosso convívio (essa é uma afirmação que me faz pensar em linhas de fuga deste *status quo*) nossas relações e nossas vontades; podemos, então, criar uma obra que se utilize das experiências individuais para compor a sua poética. O posicionamento do artista no mundo, como cidadão, pai, filho, irmão, amante, etc, assim como suas escolhas e estéticas cênicas, o guiam em uma viagem mnemônica em prol da arte. O artista não como alguém que “representa” o mundo, mas como um ser que “presentifica” o seu mundo em relação a si e ao outro.

Estas problematizações nos levam, também, à crise da representação, ou melhor, colocam em questão a própria noção de realidade e suas representações, assumindo que “o teatro pode significar lembrança de algo em suspenso, passado e futuro, memória e antecipação, ruptura com a presença

---

<sup>5</sup> Sociedade do Espetáculo é o título da principal obra escrita pelo situacionista francês Guy Debord. Publicado em 1967, o livro apresenta o espetáculo como uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.

sobrecarregada de informação, consumo e consciência” (Lehmann, 2007,p. 318).

Se por um lado o sociólogo francês, Guy Debord, nos coloca a realidade como uma relação mercantil, regida pela aparência (parecer), e o espetáculo como o esvaziamento da “realidade”, então os trabalhos cênicos debruçados na *bio* se na poética individual (e coletiva também) das histórias pessoais, se tornam um campo de tensão e de potencialidades de fuga desta mercantilização de desejos e saberes. Aqui não irei dissertar sobre o “real”, um tema tão complexo e debatido. Porém algumas abordagens serão trazidas ao debate, quando necessário. Recorrerei a Debord, Deleuze, Baudrillard, sempre que se fizer interessante um aprofundamento sobre algum termo (representação do real, simulacro, devir, etc), sem perder a fluidez e o real objetivo deste estudo, que é a Bio (vida) Poética (encontro) Teatral.

Assim este estudo apresenta-se em três partes, sendo a primeira, intitulada **Utopia da Memória**, dedicada a entender as inúmeras variações de obras artísticas (evidenciando, sobretudo o teatro) que se utilizam da memória, do sujeito e da linguagem para compor suas poéticas. A memória como invenção e subversão do real. Tal manifestação que afeta o sujeito como algo inscrito na memória ontológica do ser humano. Para, em seguida, discutir o ser humano moderno que busca em suas lembranças e rememorações, as suas práticas relacionais sociais e artísticas. Começo, portanto, por discutir e contrapor a conceitualização de Patrice Pavis acerca do Teatro Documental, que aponta que se trata de um “teatro que só usa para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (Pavis 2005, p.387), para chegarmos aos estudos de Erwin Piscator sobre este tipo de trabalho. Abordamos também, de forma histórica, reflexos desse teatro documentário.

Trago a seguir o *novo teatro porteño* (Fernández, 2006), para dissecar o Ciclo Biodrama de Vivi Tellas, suas características e propostas, que tornam a autora uma referencia no que tange a biografias em cena, de pessoas comuns, pois “cada pessoa é e tem em si própria um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos e principalmente imagens” (GIORDANO 2014, p. 47).

Passo pela literatura auto-ficcional, para mostrar a possibilidade de aprofundar a discussão e problematizar conceitos sobre biografias e auto-ficção, ou seja, para evidenciar como se estrutura uma obra biográfica e uma obra auto-ficcional, e quais suas diferenças, e seus aportes que possibilitem uma transposição para o ramo teatral.

Ao final da Parte I abordo distintas formas teatrais biográficas contemporâneas, que se aproximam ou se distanciam da poética específica do que chamo teatro biopoético. Para encontrar fagulhas que extrapolam os conceitos de documentário, drama, e ou biografia, indo em direção a uma poética da vida em ultima instância.

Na Parte II traço uma genealogia de saberes/experiências/possibilidades de três espetáculos, pelos quais tive a experiência e o deleite de cruzar: dois como participante e um como espectador. Os dois em que participei como iluminador, e acompanhei os ensaios desde os primórdios são BR-Trans e Natalício Cavallo.

Br-Trans é um espetáculo de Silvero Pereira, que se utiliza de pesquisas de campo e suas próprias experiências no mundo underground das prostitutas travesti. Natalício Cavallo é um espetáculo *in memoriam* da Cia Rústica, em que a diretora Patrícia Fagundes empresta suas memórias e de difusos rastros, para recompor, recriar, e transformar a historia de seu próprio pai, dialogando sobre morte e vida.

O terceiro espetáculo é o catalisador da minha pesquisa, que começou em 2012, quando assisti pela primeira vez ao espetáculo Luís Antônio – Gabriela. Digo primeira vez, porque assisti mais de dez vezes este espetáculo e, a cada sessão, encontro outro motivo para vê-lo mais uma vez. Nesse espetáculo, o diretor Nelson Baskerville mergulha nas suas lembranças sobre seu irmão travesti para se colocar em xeque como ser no século XXI, onde preconceitos devem desvanecer permitindo espaço para que o novo aconteça, restando, a ele – o idealizador da obra – um pedido de desculpa pela sua própria postura em frente aos seus preconceitos para com seu irmão. Este espetáculo é um pedido de desculpas, como o próprio Baskerville assinala ao final do espetáculo em um letreiro luminoso.

Para cada um destes espetáculos destaco aspectos para, de forma comparativa, de aproximações e afastamentos, tecer os fios de criação que embasem uma poética diversificada, do eu em cena, um teatro do self, além das fronteiras do teatro biográfico e suas variantes, uma poética da vida, porque não, um “Teatro Biopoético”.

Ao final, com estes enlaçamentos, quis entender a incompreensão vivida em 2012 ao assistir um espetáculo que versa sobre a ótica da memória, e criar pontos de entendimento e reflexão acerca deste tipo de trabalho. As minhas Biopoéticas também correm nas veias deste estudo, sendo músicas, fotos, desenhos, pensamentos, devaneios e divagações. Pois penso que esta escrita também é uma obra biopoética, e, sendo assim, me permito, sempre que possível, sem prejudicar o entendimento, intervir no fluxo do leitor para propor ou expor algum ímpeto de estímulo que naquele instante me veio. Assim na expectativa de criarmos juntos, eu e o leitor, um relicário de memórias que possibilitam a releitura do estudo proposto ao sabor do momento.

# PARTE I

## A Utopia da Memória

*“Eles se encontram no cais do porto pelas calçadas  
Fazem biscoitos pelos mercados, pelas esquinas,  
Carregam lixo, vendem revistas, juntam baganas  
E são pingentes das avenidas da capital  
Eles se escondem pelos botecos entre cortiços  
E pra esquecerem contam bravatas, velhas histórias  
E então são tragos, muitos estragos, por toda a noite  
Olhos abertos, o longe é perto, o que vale é o sonho*

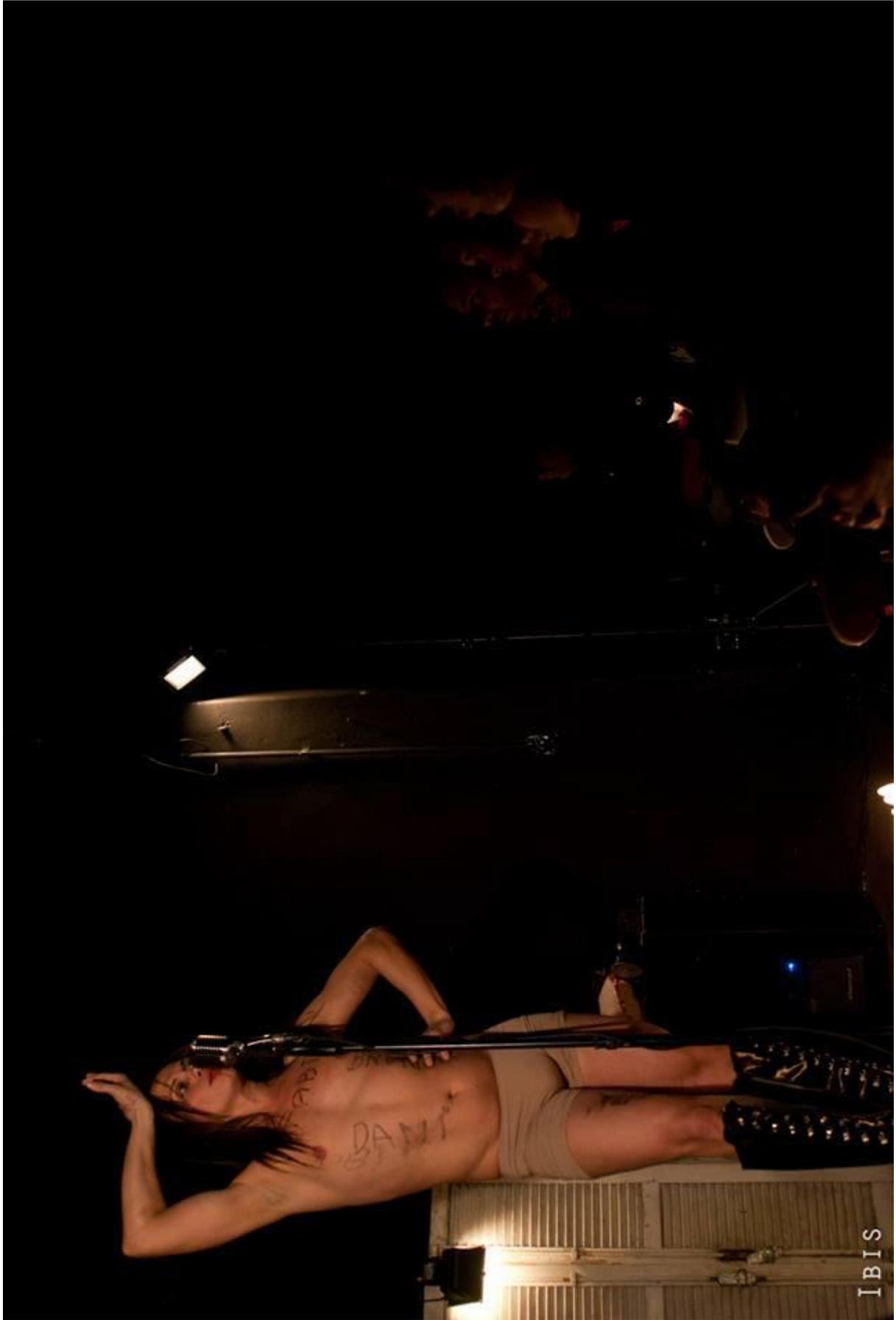
*Sopram ventos desgarrados, carregados de saudade  
Viram copos viram mundos, mas o que foi nunca mais será*

*Cevavam mate, sorriso franco, palheiro aceso  
Viraram brasas, contavam causos, polindo esporas,  
Geada fria, café bem quente, muito alvoroço,  
Arreios firmes e nos pescoços lenços vermelhos*

*Jogo do osso, cana de espera e o pão de forno  
O milho assado, a carne gorda, a cancha reta  
Faziam planos e nem sabiam que eram felizes  
Olhos abertos, o longe é perto, o que vale é o sonho*

*Sopram ventos desgarrados, carregados de saudade  
Viram copos viram mundos, mas o que foi nunca mais será”*

*Mario Barbará - Desgarrados*



# ABERTURA

Dialogando e discutindo com múltiplas possibilidades de formulação do tempo/espço na memória, atualizamos o caráter fugidio e efêmero da memória enquanto sutura artística entre obra e autor. Buscamos uma concretude na relação entre pensamento (aqui como ação teatral) e memória.

Não pretendendo finalizar qualquer discussão e tampouco formular uma verdade sobre um tema tão controverso – a memória, ou melhor, o ato de lembrar (*askêsis*<sup>6</sup>). Procuramos neste capítulo, fragmento, parte, desvio, etc, percorrer caminhos que nos levem a reflexões acerca do sujeito na linguagem artística teatral.

Os gregos antigos inventaram a memória como uma deusa, de nome Mnémosine.

Mnémosine lembrava aos homens que a recordação dos heróis e dos seus grandes feitos preside a poesia lírica, e que o poeta era um homem possuído pela memória, um adivinho do passado, testemunha inspirada nos “tempos antigos”, na idade heróica, da idade das origens. Portanto, na mitologia grega, as musas dominavam a ciência universal e inspiravam as chamadas artes liberais. As nove filhas de Mnémosine eram: Clio (história), Euterpe (música), Talia (comédia), Melpômene (tragédia), Terpsícore (dança), Erato (elegia), Polínia (poesia lírica), Urânia (astronomia) e Calíope (eloqüência).

De acordo com esta construção mítica, as artes eram filhas da memória. Sendo assim, o teatro, passando de uma festividade cívica para uma

---

<sup>6</sup> Uma das técnicas da *parrhesiade* acordo com Michel Foucault – de onde o dizer-verdadeiro se forma por práticas das quais os indivíduos são impelidos a prestar atenção a si mesmos. (FOUCAULT, 2004)

normatização político/social, reguladora do tempo/espaço do homem na história, imbuí-se de uma função que podemos aproximar ao que o pensador francês Michel Foucault (2004, p. 15) nos coloca como *técnicas de si*: as técnicas de memorização do passado, de exame de consciências, de verificação das representações na medida em que elas se apresentam ao espírito.

Este sujeito é moldado pelas estruturas que o cercam, sejam elas atuais como pensamentos e deveres filosófico/morais, sociais, jurídicas, compondo o seu mundo e, por conseqüência, estruturando a si. Então é a partir da manifestação e exposição deste mundo particular e relacional que o homem contemporâneo, sujeito de memórias/conhecimentos ontológicos, históricos e datados, traz a potencialidade da subjetividade em si e nos outros. Pois a *subjetividade nunca é a nossa, é o tempo, quer dizer, a alma ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo: primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo; depois o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, “a afecção de si por si” como definição do tempo* (DELEUZE 1990, p. 104).

Assim sendo, suponhamos que a rememoração esteja também, associada à aprendizagem, na qual o caráter formativo está em evidência, do individual/egocêntrico nos períodos iniciais da vida individual, ou seja, tudo que aprendemos está intrinsecamente ligado a *askêsis*. Para tanto, vislumbro que isso se daria por práticas e técnicas de si, mais ou menos estabelecidas, em que a partir da rememoração/releitura de algo já vivido pelo indivíduo, ou como algo vivenciado ontologicamente, o indivíduo é culturalizado pela memória, pelas estruturas datadas e finitas que o compuseram ao longo da história do homem na terra, e também do indivíduo. Constituem-se as bases de um determinado cuidado de si e do outro: “uma atitude de consciência ou uma forma de atenção sobre si mesmo; que designa uma ocupação regulada, um trabalho com prosseguimentos e objetivos” (FOUCAULT 2004, p. 121).

A memória se torna uma determinada criação da subjetividade nos indivíduos passivo-ativos de suas ações, que parte, também, de atributos liminares, ou seja, descentralizadores, que nos possibilita perceber em ritos de

passagem, em que os indivíduos estão fora das estruturas sociais, por exemplo, onde eles se movimentam – “é um afastamento que lhe fornece um conhecimento e lhe revela a arbitrariedade das convenções” (SARTIN 2011, p. 141). Ou como nos coloca Victor Turner (TURNER apud SARTIN 1974, p. 116) a respeito desses indivíduos em estado liminal:

Estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas varias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade freqüentemente é comparada a morte, ao estar no útero, a invisibilidade, a escuridão, a bissexualidade, as regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua.

Seguindo o postulado do escritor argentino Jorge Luis Borges, que segue em sua linha romanesca a busca do tempo que para ele é memória e esquecimento. Ou de Deleuze (1990, p. 122), que considera que “a memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-ser”, podemos perceber a memória, ou a ato de lembrar, como esquecimento, como plenitude, no qual as almas bebem para poder esquecer-se de suas vidas anteriores. Assim, somos constituídos pelo tempo/espaço da memória, presentificados, no qual o tempo (de esquecimento, para Borges) é uma supernova, um buraco negro onde as ocorrências são sugadas, e na qual a memória é subjugada, num vácuo movediço que suga o nosso movimento para além dos acontecimentos, que nos faz recriar as próprias lembranças.

o acontecimento não se confunde mais com o espaço que lhe serve de lugar, nem com o atual presente que passa: a hora do acontecimento termina antes que termine o acontecimento, o acontecimento começará então numa outra hora (...); todo acontecimento está por assim dizer no tempo em que nada passa, e é no tempo vazio que antecipamos a lembrança, desagregamos o que é atual e situamos a lembrança uma vez formada. (DELEUZE 1990, p. 124)

Nos perguntamos sobre o papel da memória na constituição social, artística, porém, de que memória falamos? Bergson (2006) indica um caminho que me parece singular, visto que para ele tempo é duração – continuidade do que não é mais, no que é – afirmando que o tempo não existe, pois o passado já passou, o futuro ainda virá, e o presente, quando mencionado, já é passado.

A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registros, não há gavetas, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de

forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. [...] O passado se conversa por si mesmo. (BERGSON 2011, p. 47)

O estudo desse fenômeno no teatro se torna então polifônico. A memória como tempo/espço na cena, assim como na vida cotidiana, é algo heterogêneo, é tornar-se, criação. Quando me lembro de algo, estou sempre me lembrando de uma forma diferente, lembranças em forma de espiral, em turbilhão, em simultaneidade, numa forma não linear, onde o passado coexiste com o presente e o futuro. O tempo se modifica de si sobre si, em um compêndio de espaço/tempo do indivíduo e seus cuidados de si: a subjetivação. Portanto o passado, ou o resgate deste, pelo indivíduo é subjetivado, parte de uma construção individual consciente, ou não, do passado no presente. Uma busca de percepções, sensações, afetos, ou como diria Bergson (2011, p. 93): “é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança empresta o calor que dá vida”.

Sendo que no teatro trabalhamos com a subjetivação, e com a ação presente, como tratar com amplas subjetividades, com indivíduos diferentes entre si, sendo diferentes em classes sociais, culturais, corpos, mentes e afetos?

A subjetividade nunca é a nossa, é o tempo, quer dizer, a alma ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo: primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo; depois o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, “a afecção de si por si” como definição do tempo. (DELEUZE 1990, p. 104)

Contudo, não existe oposição entre real e virtual, já que todo elemento virtual é real, por exemplo: uma casa já existe num tijolo. Virtual é potência, força, que tende a atualizar-se, é uma problematização. Nos processos de criação, em sala de ensaio, ou nas relações sociais, na vida do homem comum, estamos em conexão com esta potência virtual, travando problematizações relacionais e criativas para além da cena e da vida. Se o processo de vida (viver) e teatral (ensaio) são organismos independentes, na qual as suas bases levam os seus integrantes para caminhos, muitas vezes, nem vislumbrados, como tratarmos da memória como agenciador? Entramos, aqui, no terreno da exposição, onde o sujeito, ou grupo envolvido, se desnuda,

se revela, expondo suas técnicas de si e do outro, suas visões de mundo. Tratamos, pois, com pessoas, com organismos vivos, que pulsam por suas próprias veias, com seus próprios devires, e anseios.

No que concerne a linguagem, esta expositiva, a memória viva nos leva a situações inusitadas, a cotidianos revisitados, a sentimentos despercebidos. Segundo Pierre Lévy (1996, p. 18):

a atualização ia de um problema a uma solução. A virtualização passa de uma solução dada a um (outro) problema. Ela transforma a atualidade inicial em caso particular de uma problemática mais geral, sobre a qual passa a ser colocada a ênfase ontológica. Com isso, a virtualização fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade, cria um vazio motor. (1996, p. 18)

A memória de hoje é, também (e sempre foi) virtualizante, é um vazio motor, é uma potência presentificada na carne, sendo essa carne o passado, futuro e presente histórico/individual, ou melhor, relacional de si com o outro. É a expressão da linguagem no sujeito, e a partir dela, a linguagem, virtualizante, mnemônica, o homem se vê no mundo.

Um exemplo cinematográfico pode elucidar melhor o que estou colocando. No filme norte-americano de 2000, *Memento* – traduzido para o português como *Amnésia*, do diretor Christopher Nolan, nos é colocado um personagem que perde a capacidade de lembrança recente. A partir do assassinato de sua mulher, ele começa somente a lembrar-se do seu passado remoto, seu nome, onde nasceu, etc., porém depois do evento do assassinato, sua memória só retém quinze minutos dos eventos que ele experimenta/vive. Com isso o personagem, vivido por Guy Pearce, se torna refém do presente, um prisioneiro de quinze minutos de vida. A partir disso ele virtualiza as suas vivências tentando suprir suas experiências com mecanismos de registros dos eventos vividos, como: fotografar as pessoas e lugares, escrever bilhetes para si mesmo, tatuar em seu corpo passagens de sua trajetória (a linguagem). Como vemos no filme, a falta de memória impossibilita a atualização, o novo. O personagem está a mercê do acaso, mesmo tentando cercar-se de documentação virtual que o possibilitaria uma atualização de sua vida, isso se torna impossível, pois lhe falta a cognição da experiência, a ontologia de sua própria vida, ele está preso num tempo/espço suspenso de tudo, sem simultaneidade e sem fruição, o seu lugar é o tempo histórico, o de restituição

heróica fracassada. Vemos nele a colagem do passado no presente, que se faz incompreensível para alguém sem presente.

Assim, tomamos o presente como memória em fruição, e dependemos dele para que o caos no tempo/espaço da memória se consuma e se manifeste em linguagem, em expressão, no caso do teatro: em cena. Sendo o aqui/agora desta experiência uma fruição, uma concretude, um acontecimento excepcional, um encontro de presenças.

Porém, para o virtual atualizar-se é preciso de uma interface, e, no caso da memória, essa interface é a linguagem, a manifestação que ocupa no instante atual, ou seja, no espaço/tempo do presente. Isto nos retoma a potencia da expressão do sujeito no mundo, ou melhor, a ação do homem no seu mundo. E no caso do teatro, são os indivíduos envolvidos e criadores de mundos, que neste caso é o espetáculo. É a relação que se estabelece entre todos envolvidos, entre atores, diretores, iluminadores, figurinistas, espectadores, etc. Ou seja, no teatro, estamos sempre em movimento, numa estética relacional, em que todos participantes friccionam a máquina teatral, agitando estes sujeitos, fazendo emergir um novo mundo, este relacional.

Em *No Caminho de Swann*<sup>7</sup>(2006), Marcel Proust coloca o tempo como espaço prolongado da memória. O tempo, para Proust, é algo que vai além, rompendo a duração cronológica, e indo como espaço prolongado da vivência passada, presente e futura; um espaço indeterminado, caótico, onde o tópos da memória se faz em relação à ação (ação aqui como pensamento, como concretude, algo que paira, e volta a si o tempo todo, e reflete sobre o presente, sobre a ação do agora). Vemos a possibilidade de atualização do espaço/tempo da memória como matéria básica para construção de si e do outro. Um conceito que vive no aqui/agora.

A memória se expande num tempo que toma conta de todo espaço, para Katia Canton, a memória é um lugar de resistência, um agente histórico atualizante. A memória é um devir antropológico de si mesmo. Mergulhem nas memórias involuntárias, para tentar responder a uma simples questão: De

---

<sup>7</sup> Caminho de Swann é o primeiro volume, de sete volumes, da obra Em Busca do Tempo Perdido, de Marcel Proust.

onde surgem as memórias? Somente a memória involuntária poderia resgatar das profundezas o passado há muito esquecido com o passar dos anos, para recriá-lo, remodelá-lo incessantemente, numa realidade sentida pela relação entre sensação e lembrança, onde não existiria presente puro, tão pouco a influência soberba do passado. Esta é a transformação dos seres pelo tempo, é a memória involuntária explosiva. É o cerne do fazer teatral.

Pensando num conceito de mundo que nos favorece a respeito da imprevisibilidade da ação/memória enquanto matéria, e do tempo como espaço acoplado nesta matéria, a “arte é um estado de encontro fortuito” (BOURRIAUD 2009, p. 25), na qual sua busca se concentra na concretude da potencia virtual da ação/memória, tanto como explosão involuntária de um tempo perdido, como de um presente afirmativo, e um futuro renovador. Também é alimento de identidade, fazendo parte de como percebemos o mundo e a nós mesmos, e de como identificamos o “outro” – para agregá-lo ou excluí-lo, são agenciamentos de diferenças, pois o outro sempre será o “diferente”.

Todas as nossas posições, e toda a nossa agência na vida partirão *de* algum lugar, de um ponto no tempo e no espaço. Jamais poderemos nos libertar de ser o que somos, e, ainda que sejamos responsáveis pelo que nos tornamos, existem condições previamente dadas (país, época, família) que não podem ser suprimidas nem apagadas. Ainda que, longe de serem determinantes, podem constituir-se como condicionantes. Apesar de toda erudição que adquiramos, nós sempre seremos a medida central de nós mesmos, e tal condição nos tira a possibilidade de alcançar, de forma plena, muitas outras “realidades”. Sendo esse a busca pelo novo, o próprio propósito do fazer/pensar na vida, e também no teatro, visto que no meu entendimento estão entrelaçados. Cito Fernando Pessoa, em seu “Livro do Desassossego”:

Tudo para nós está em nosso conceito de mundo; modificar o nosso conceito do mundo é modificar o mundo para nós, isto é, é modificar o mundo, pois ele nunca será, para nós, senão o que é para nós. (...) O mais que há no mundo é paisagem, molduras que enquadram sensações nossas, encadernações do que pensamos.

Essa é a razão para afirmar que o homem no tempo esta sempre defrontando a verdade já posta e sobrepujando-a. A memória nos estrutura,

nos instiga e atualiza, assim como as potencias virtualizantes, e a própria linguagem, como algo que antevêem o sujeito, algo que já esta posto, mas sempre passível a confronto, remodelação, e mutação.

## Malu

Malu atendeu o telefone.

Ela falou.

— Alô! Alô! Quem é?

— Sou eu, o tio Paulo.

O que queres?

— Eu quero falar com a tua mãe.

— Mãe, o tio Paulo no telefone.

— Mãe, o que o tio Paulo queria?

— Ele quer voltar para casa.

Nós ficamos felizes com a notícia.

*Lucas Simões — 7 anos*



## CONVITE

Lucas Silveira Lima  
e os demais formandos de 1991, do Curso Pré-Escolar, sentir-se-ão honrados com a presença de V. Sra. e Exma. família às solenidades de sua formatura.

### PROGRAMA

Dia: 30 de novembro de 1991  
Solenidade de Formatura: 9 hs.  
Local: Clube Campestre



### ORADORA

Pâmila Pinheiro da Fontoura

### HOMENAGEM ESPECIAL

As professoras que trabalharam conosco e à Direção do Centro Cultural J. Leônicio José do Nascimento.

### LEMA

"Onde houver amor, carinho, dedicação e vontade, sempre haverá um caninho a perseguir".

### JURAMENTO

Prometemos ser amigos, responsáveis, estudiosos e caprichosos, assim desabrochando para a vida como uma pequena flor.

### AGRADECIMENTO

Aos nossos pais e familiares, funcionários da Escola e todos os que nos acompanharam nesta caminhada, nos dando força, coragem e carinho para seguirmos em frente.

# Teatro.doc

## Breve Histórico Sobre Teatro

### Documentário

Os documentos são materiais intrínsecos à memória, e relacionam-se à conservação do passado e ao registro de eventos, falas, sentenças, casamentos, separações, nascimentos, mortes; em suma, são os materiais disponíveis para quem trabalha com o resgate de lembranças e passado, seja historiador, pesquisador, professor e hoje em dia, artista. No dicionário o verbete “documento” consta como:

“**1 Dir** Instrumento escrito que, por direito, faz fé daquilo que atesta; escritura, título, contrato, certificado, comprovante. **2** Escrito ou impresso que fornece informação ou prova. **3** Qualquer fato e tudo quanto possa servir de prova, confirmação ou testemunho. **4 *obsol*** Aquilo que ensina, que serve de exemplo. **5** Escrito oficial de identificação pessoal<sup>8</sup>”.

Se para Bergson (2001, p. 47) não existe na memória baús, gavetas, registros, ou alguma faculdade de classificação de recordações, pois para o filósofo francês o passado coexiste com o presente e está em eterno amalgamento com o mesmo, vemos na relação com os documentos/objetos de memória algo relativo à preservação e potencialidade da memória no presente.

---

<sup>8</sup>Michelis on-line: <http://michaelis.uol.com.br/>

Em sociedades remotas (aqui evidencio a ocidental grega) as histórias e as memórias surgiram da oralidade, nas quais estas eram contadas e recriadas por meio da palavra falada. Muito embora, antes do surgimento da escrita, temos materiais físicos, da ordem da personificação e da contenção da memória – os documentos, como vasos, escrituras rupestres, desenhos, etc. Heródoto, tido como um dos primeiros historiadores busca em registros e documentos das sociedades primitivas gregas a lembrança do passado, para poder entender e resgatar algo há muito tempo ocorrido. Podemos também atribuir a Homero esta carga de re-contação de histórias. Ao longo da história mundial vemos o crescimento deste mecanismo em detrimento da oralidade. Principalmente se atentarmos ao discurso acadêmico, me incluo nele, no qual a palavra escrita tem mais força que a palavra falada. Porém hoje, mesmo na academia e nas ciências humanas, vemos um contra-fluxo, já que as histórias orais estão ganhando notoriedade nos campos dos estudos relativos ao passado das sociedades e dos indivíduos - a história.

Neste trabalho, não faço distinções entre documentos/objetos e as histórias orais, pois analiso ambos como depoimentos e como potencialidades de recriação e ressignificação do passado no presente, inserindo-se nas intencionalidades, no caso deste estudo, do Teatro Biopoético. Porque não fazer distinções, ou porque fazer? Para mim tanto a palavra falada como a escrita, estão subjugadas ao mesmo agente subjetivante: o indivíduo que as insere no mundo, portanto ambas detém uma potencialidade, cada qual com a sua especificidade, mas sem hierarquização.

Um dos espetáculos que analiso mais a frente, e sobre o qual irei aprofundei, é Natalício Cavalo (2013) da Cia Rústica de Teatro. Nesta obra vemos a utilização de documentos tanto na concepção quanto na cena em si: como recortes de jornais, cartas e fotografias, para contribuir com o discurso cênico proposto. Assim como na obra citada a cima, o espetáculo BR-Trans, também se vale desse mesmo mecanismo, tanto no recolhimento de depoimentos de transexuais de Porto Alegre (oralidade), e a posterior transcrição a cena, como de vídeos jornalísticos de agressões a transexuais pelo Brasil.

Se a memória é um vazio potencial que pode vir a se expressar em linguagem específica, e os documentos são objetos que contêm uma carga de preservação e, quem sabe, comprovação do passado, qual a intenção de trabalhar com documentos em cena? Um indício seria a comprovação de veracidade que o documento traz em si, fazendo um amálgama entre o signo dito real e o representacional, o documento traz em si uma *irrupção do real* na cena, como um abalo desestabilizador no tocante ao próprio documento, visto que o coloca, e a cena também, em cheque com a sua “pretendida” veracidade.

Assim, abordaremos esta questão, e para tal voltaremos ao passado, oferecendo um breve panorama do início do Teatro Documentário, com Erwin Piscator e posteriormente com Peter Weiss, e seus reflexos no Brasil no teatro de Augusto Boal.

Patrice Pavis (2005, p. 387) define Teatro Documentário como o “teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo”. Para o pesquisador francês, a definição origina-se de uma escrita cênica associada a uma ideia documental, utilizando documentos e como estes se relacionam com a encenação, a estética e o discurso político do espetáculo.

O Teatro Documentário se firmou particularmente por apresentar uma dramaturgia que utiliza fontes e documentos históricos, buscando um efeito de verossimilhança e reconhecimento. Aqui diferencio a busca pela verossimilhança aristotélica, ou como assinala Guénon no seu livro *Afinal, o teatro, é verdade?* Como uma resultante da “lógica de ações” (GUÉNON 2004, pg 30), e tampouco as buscas de diretores como Stanislavski, e Grotowski pela “verdade” do ator/personagem/cena. Pois o Teatro Documental se afirma como um real imediato, encarnado na vivência, no acontecimento, entre artistas e público.

Pavis indica que o início do Teatro Documental ocorre nas encenações do início do século XX do *agit-prop* de Erwin Piscator, que utilizava discursos políticos da época. Inserindo nas suas encenações um vínculo direto com a realidade social daqueles que estão em cena e do público. Piscator almejava um teatro do real, pois “o objetivo principal de seu teatro era trazer o valor didático para o palco” (GIORDANO 2014, p. 22). Para tanto, o encenador valia-

se de recursos audiovisuais, estes de caráter estritamente documental e buscando, com isso, uma verossimilhança dos relatos cênicos, como a reprodução verídica de documentos.

Piscator vislumbrava uma correlação entre o drama e a força dos documentos de ordem histórica. Podemos identificar nesta relação entre drama e história, um caráter performativo, pois a cena almeja ações de presentificação de discursos sociais e políticos, em um enlaçamento poético com a cena e o público. Neste sentido podemos pensar que as propostas de Erwin Piscator, também reverberam nas artes performativas do início do século XX.

Então, é possível inferir que o teatro documental proposto pelo referido encenador, continha um caráter, *a priori*, pedagógico, no qual os materiais da ordem dos documentos e relatos serviam de base para perceber um valor didático político, de forma utilitarista. Trazendo ao teatro uma função especificamentesocial, aproximando-se de um estilo jornalístico, de denuncia, como nos aponta Davi Giordano no seu livro *Teatro Documentário Brasileiro e Argentino*. Segundo Giordano (2014, p. 23), a *atuação objetiva*, método de encenação de Piscator, “buscava criar um distanciamento crítico e consciente por parte do espectador”, na qual fosse abolido o caráter empático entre cena e platéia.

Após os trabalhos de Piscator surgem na Alemanha as propostas de Peter Weiss neste mesmo sentido. No espetáculo “O Interrogatório”, Weiss utiliza autos reais como: depoimentos e documentação, de julgamentos auferidos no Tribunal de Auschwitz para compor seu espetáculo.

Queremos ver os documentos do passado à luz do presente imediato; não episódios desse ou daquele período, mas o próprio tempo, não fragmentos, mas uma unidade global; a historia não como pano de fundo, mas como realidade política. (LESCOT, 2012 p. 183)

O Teatro Documentário em seu surgimento pretende buscar nos documentos uma unidade real e global dos fatos, trazendo o passado para o presente de forma a gerar uma realidade política e crítica sobre o presente dos indivíduos ali envolvidos, como “uma representação da realidade que não altera os fatos históricos, mas matem-se sempre como uma interpretação do ocorrido” (GIORDANO 2014, p. 29).

No Brasil vemos essa perspectiva se inserir na década de setenta com os trabalhos de Augusto Boal, e o *Teatro dos Fatos*, ou *Teatro Jornal*, na qual utilizava recortes de jornais como matéria prima para fazê-lo teatral, encenando-os. Podemos também aproximar as praticas do *Teatro do Oprimido* em algumas características do *Teatro Documental*, pois em ambos trabalham na premissa de colocar “fatos reais” inseridos na cena.

Considerando este breve panorama, volto aos espetáculos Natalício Cavalo e BR-Trans e pergunto: qual a intenção desses espetáculos ao trabalhar com documentos e objetos mnemônicos?

Em ambos os espetáculos vemos a utilização dos documentos como fator de aproximação com o público, de proposição para a platéia de que aquilo que está sendo colocado é algo factual. Porém, eles estão longe disso tão somente. Natalício Cavalo busca uma re-significação dos depoimentos, em uma reestruturação dos recortes de jornais e documentos, ao passo que Br-Trans, por vezes, nos coloca os documentos crus, com pequenas edições, mas enfatizando o caráter documental: exemplo disso são os vídeos retirados de inúmeros jornais do Brasil sobre agressões a transexuais. O espetáculo da Cia Rústica propõe uma fusão entre o real e o ficcional, deixando difusas as pistas sobre o caráter documental, e o espetáculo BR-Trans, ao contrário, se aproxima mais as proposições de Piscator e Weiss, trazendo os documentos com a carga de um passado imediato, de uma denúncia.

Não cabe avaliar o mérito das escolhas, mas visualizamos aqui, tanto uma re-significação do passado, como a transposição mais ou menos bruta de documentos reais, que geram uma afetação no público, uma identificação talvez. Pois, quando sabemos que algo em cena faz parte da memória, da vida de alguém, ora individual, ora coletiva, a nossa postura para com a obra muda radicalmente.

O mesmo se aplica quando nos deparamos com algo na cena que nos faz questionar: isso aconteceu mesmo ou não? É a história de alguém real ou não? Natalicio, Luis Antônio e Gabi, existiram mesmo? Estes questionamentos modificam a nossa percepção e nos colocam, de certa maneira, em

distanciamento em relação à obra, em “estranheza”. E é essa “estranheza” que o Teatro Documental, na sua origem, e suas variações, tentava evitar, ou pelo menos minimizar.

Porém é dessa afetação, que chamo “estranheza” que os experimentos do *Biodrama* (irei abordar logo no próximo sub-capítulo) e as posteriores obras que tencionam o real e o ficcional, almejam inserir-se, colocando pontos de desvios, de re-significação do homem na história, um novo olhar sobre si e sobre o outro na cena. Um teatro que comunga, fricciona, problematiza, diverte e frui com a efemeridade da vida (bios) e as suas inúmeras possibilidades poéticas.

# Ciclo Biodrama

## O Novo Teatro Porteño

*A tendência, que é mundial,  
compreende desde fenômenos de cultura de massa como o reality shows  
até expressões mais adiantadas da arte contemporânea,  
passando pela ressurreição de gêneros considerados até agora menores  
como o documental, a testemunha ou a biografia.  
O retorno da experiência é também o retorno do pessoa.  
Volta o eu,  
sim, mas é um eu cultural, social e inclusive político.  
Vivi Tellas<sup>9</sup>*

Quando curadora do Teatro Sarmiento em Buenos Aires no ano de 2002, Vivi Tellas propôs a diretores teatrais da Argentina, que utilizassem pessoas e figuras vivas/reais do cotidiano portenho como mote de criação para suas obras. E esta proposta ficou conhecida como Ciclo Biodrama. O objetivo era investigar a fruição entre realidade e ficção, e mais, observar como o

---

<sup>9</sup> "La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de la cultura de masas hasta las expresiones más avanzadas del arte contemporáneo pasando por la resurrección de géneros hasta ahora menores como el documental, el testimonio o la autobiografía. El retorno de la experiencia es también el retorno de lo personal. Vuelve el yo, sí, pero es un yo inmediatamente cultural, social, incluso político". Em: <http://www.lanacion.com.ar/727658-yo-fui-testigo> (tradução do pesquisador)

cotidiano é repleto de teatralidade, e de como cada individuo possui em si um arsenal de histórias, imagens, e potencias criativas para as artes da cena.

Tellas define esse arsenal como *Umbral Mínimo de Ficções*, que serve para diferenciar o que, em uma obra biodramática, é ficcional ou não, trazendo uma tensão entre a vida e a arte, manifestado na repetição e escolhas (edição) a ativação da teatralidade da vida cotidiana.

Inúmeras formas surgiram no Ciclo Biodrama, mas vamos nos ater a proposta da própria Tellas em *Minha Mãe e Minha Tia*. Neste espetáculo a diretora coloca a sua mãe e sua tia em cena contando suas experiências. O fato de trabalhar com não-atores é um recurso que a diretora argentina utiliza para propor uma relação mais ou menos não-ficcional, e de empatia com o público. Muitas vezes, durante o espetáculo, a diretora irrompe a cena para fazer alguma narração, ou impressão, e até mesmo para ajudar os “não-atores” em algo cênico (mover algum objeto ou cenário), pois estes não dominam as técnicas de atuação. Tellas assim se coloca em cena por vezes como mediadora e *performer*. Ao final do espetáculo o público é convidado a sentar a mesa e jantar com as *performers*, que lhes servem uma comida feita por elas mesmas:

A teatralização de situações não ficcionais faz com que situações comuns ganhem múltiplos significados. A construção discursiva do cotidiano está ligada a um modo participativo de documentar a realidade do homem comum e buscar na poética teatral a potencialidade metafórica da própria vida (GIORDANO 2013, p. 9).

O Ciclo Biodrama traz alguns entendimentos acerca do teatro que se vale do documental e do biográfico como ponte e fricção cênica. Giordano (2013, p. 11), considera o biodrama como um subgênero do Teatro Documental mas visualiza, em seu entendimento, uma futura ruptura e transbordamento deste.

Nos espetáculos biodramáticos o fator documental está em evidência tanto no discurso estético, ou seja, na escolha por não-atores, por exemplo, como na utilização de *objetos/lembranças*<sup>10</sup> estritamente pessoais, também na escolha do espaço, neste caso um apartamento. O ingresso era obtido através de um telefonema para a diretora, que passava assim os dados do local do

---

<sup>10</sup> Definição de Tellas para a utilização de fotos, cartas, vídeos biográficos como aporte para criação cênica.

espetáculo. Na entrada já havia inúmeras fotos, vestidos e textos, etc. da tia e mãe da diretora.

Porém, os biodramas não pretendem uma forma universalizante de discurso político, e sim um desvio, um argumento cênico menor, ou seja, trazer do cotidiano e das histórias de pessoas anônimas a iniciativa cênica, travando assim uma aproximação e embate entre realidade e ficção, uma poética *dabios* (a vida).

O efeito é difícil de descrever; a ausência de ficção parece autorizar as identificações mais brutais. O teatro renuncia à representação para recuperar uma função comunitária mítica: purgar e criar laços. Tudo resulta catártico, e de vez, maravilhosamente reconciliatório. (...) Como chamar a este pedaço de fatias de vida crua? Happening familiar? Neopsicodrama? Autobiografia étnica? E que estatuto dar-lhe? É arte? É um ritual privado? E se fora assim, por que produz um efeito de comunhão tão inapelável? Ou trata-se por acaso de um reality teatral? (SOSA apud FERNANDEZ 2006, p. 3)

Seria a teatralidade do íntimo, do menor, de algo que se desvia das convenções estritamente teatrais, mas em outra visão não há renúncia, não completamente. Utiliza recursos teatrais como a repetição, para compor uma cena privada, crua, fragmentária, descontínua e revisitada, uma ruptura do ficcional. Essa *irrupção do real* na cena, valendo-se de mecanismo e técnicas preestabelecidas, faz dos experimentos do *Ciclo Biodramaum* aporte prático e teórico relevante para o teatro contemporâneo, para o chamado teatro do real<sup>11</sup>, onde temos “uma rude irrupção da vida real numa peça” (MARTIN, 2013, p.3).

É no espaço intermediário entre realidade e ficção que o Biodrama se coloca, travando uma discussão profícua para as artes cênicas, no que tange tanto à construção dos espetáculos, como à ética deste tipo de trabalho. Quando a vida de anônimos e pessoas comuns é colocada em cena por si só já existe um discurso político contido nesta proposta.

Após o trabalho com a mãe e a tia, Tellas começa a trabalhar com pessoas que ela desconhece, buscando em suas vidas algo de teatral e político, passível de alguma transposição cênica e problematização de cotidianos revisitados. Para Tellas, a sua vida cotidiana passa ser parte integrante do biodrama, assim, tudo que ela vivencia, ou visualiza, pode se

---

<sup>11</sup> Em seu livro *Theatre of the Real*, Carol Martin define o teatro do real como sendo um guarda-chuva teórico que daria conta do teatro documentário, docudrama, teatro baseado em fatos reais, teatro sem ficção.

tornar um gatilho para um novo espetáculo, criando um novo ponto de vista sobre determinada realidade: O palco se transforma na produção de memória social (GIORDANO 2013, p. 10).

Este tipo de proposta

Questiona a relação entre pessoa e personagem, entre ator e espectador, entre autor e narrador, entre imagem e conceito, entre verdade e invenção, entre o relevante e o trivial, entre tradição e inovação, entre integridade e fragmento, entre o individual e o social, entre o público e o privado. Coloca em crise os limites e os alcances dos gêneros e das categorias, (...) mas também coloca em crise ao teatro como linguagem estética, como ato criativo, como prática espetacular, como gerador de estratégias escriturais, como espaço de encontro e confrontação (TRASTOY apud FERNANDEZ 2006, p. 3)

Os questionamentos trazidos pelos experimentos biodramáticos, estão na base também do Teatro Documentário, mas com menos ênfase, ou de forma mais diluída. Então penso que o biodrama escapa dessa definição, pois uma de suas propostas é a discussão entre realidade e ficção, e não a utilização da realidade em prol de um determinado entendimento social ou estético. Não existe no *Biodrama* um fator que responde ao outro, a ficção a serviço do real, ou o real como meio para atingir determinada ficcionalidade. Pois estes, ficção e realidade, estão amalgamados, fazendo dessa junção a tensão artística do trabalho.

Mas se o Teatro Documentário busca na memória as bases para a criação de uma cena que sirva de crítica, ou denúncia da realidade, o biodrama busca, na memória, algo relativo a relacionar-se com o cotidiano e de se posicionar no teatro de forma que a vida cotidiana invada o palco e vice-versa, travando nas histórias anônimas e corriqueiras a sua poética.

Podemos então pensar na união e possível transbordamento dessas duas visões? Acredito que sim. Os conceitos de auto-ficção e bioficção que surgiram na literatura contemporânea, basicamente extrapolam o liminar pessoal/histórico e nos dá o *input* para vislumbrar melhor uma poética do eu, um teatro da bios (vida), e da poética (linguagem, expressão), ou melhor, um teatro biopoético.



(Bio)grafia

X

Ficção

Era como se já tivesse acontecido – largou as mãos da mulher e saiu  
abrupto do quarto,  
numa euforia estúpida e intensa,  
que lhe varreu a alma.  
Era preciso sorver essa verdade, esse fato científico, profundamente:  
sim, as crianças com síndrome de Down morrem cedo.

Cristóvão Tezza<sup>12</sup>

Faço aqui um breve panorama sobre biografias, real x ficcional, e para isso recorro à literatura. De modo geral, quando pensamos em biografias, a primeira coisa que vem à mente são livros sobre grandes nomes da história mundial, e seus grandes feitos e superações, como por exemplo, a biografia de Bill Gates, ou Bill Clinton, etc.

---

<sup>12</sup> Extraído da obra Filho Eterno, na qual Tezza expõe de forma poética as suas dificuldades e conquistas em criar seu filho com síndrome de Down.

O teórico francês Phillippe Lejeune (1973), define que na biografia ou na autobiografia, deveria haver uma correspondência entre autor e personagem/narrador, em um pacto autobiográfico que negaria o fator romanesco da obra, assim dando ao leitor a noção de veracidade daquilo que estava lendo. Algo em tom jornalístico ou de reconstituição do passado, dos feitos desse ou daquele “grande personagem” da história mundial.

A partir dessa noção, Serge Doubrovsky questiona (em seu livro *Fils*) se não seria possível trabalhar a partir da identificação e entrelaçamento narrador/personagem (obra) e autor (escritor) com a construção ficcional inerente ao romance ficcional. Doubrovsky pensa em uma obra ficcional sustentada por dados autobiográficos, pois nenhuma biografia pode ser tomada como um relato fiel e factual dos eventos, e sim um recorte, um fragmento de memória recolocado em determinado contexto atual, seja do escritor, repórter, leitor, etc. Lança um termo que mais tarde irá se tornar um dos mais discutidos dentro dos estudos da literatura contemporânea – a obra auto-ficcional:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, auto-ficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY apud FIGUEIREDO 2007, p. 56)

Nessa perspectiva a auto-ficção seria, portanto, a reconstrução de fatos reais, atravessada por pontos de vistas, encontros, desejos e sentimentos, possibilitando assim recriar a realidade histórica de uma biografia, seja ela qualquer.

A busca de verossimilhança em relação aos fatos se dissolve e dá lugar a uma determinada interpretação da realidade vivida pelo escritor. A vida (bios) do autor não é vista como algo contínuo e perceptível em primeira instância, e sim como certa construção de possíveis realidades, trabalhando em uma criação de mundos, que podemos descrever como um fator de re-escritura de memórias.

Mas Doubrovsky, assim como Lejeune, afirma que deve haver uma correlação entre a obra, o autor-escritor, e o narrador/personagem, ficando evidente essa intencionalidade para o leitor.

A crítica literária nos traz uma divisão, na qual Vicente Colona, crítico literário francês, faz da auto-ficção. Colona categoriza em quatro tipos de auto-ficção: 1. A auto-ficção fantástica, que torna o autor-escritor um herói de sua história fantasiosa, na qual a existência do narrador-personagem não está pautada na identidade verossímil com o escritor, mas na imaginação criativa deste (DE PAULA 2012, p. 5); 2. A auto-ficção biográfica, que está mais próxima ao que Doubrovsky conceitualizou, porém havendo identificação entre autor-escritor e narrador, buscando uma verossimilhança desta relação e dos fatos; 3. A auto-ficção espetacular, que não tem a preocupação de tornar o autor-escritor nem um herói de sua trama fantástica e tampouco crível de fatos em uma relação direta entre autor e narrador, mas sim o escritor se coloca de fora, como um *voyer*, como se estivesse olhando no espelho aquilo que lhe aconteceu, como alguém que está assistindo um espetáculo teatral (nos moldes clássicos); 4. A auto-ficção autoral ou instrutiva, que coloca o autor como um narrador, ou melhor, um comentador dos acontecimentos, ressignificando, criticando, analisando, interpretando, etc, ou seja, algo mais voltado a uma certa crítica social, histórica, de repressões ou agressões vividas pelo autor-escritor.

Penso que estas categorias servem para maior entendimento da proposta, de uma obra auto-ficcional. Fazendo uma transposição, no que tange ao teatro, elas estão embaralhadas e amalgamadas dentro do próprio teatro, este que fala da bios, de histórias pessoais, etc. Em primeira análise o Teatro Documentário seria mais próximo da auto-ficção autoral e o Biodrama da auto-ficção biográfica, mas podemos ver características em ambos das quatro categorias.

Apesar dessa categorização, as críticas à auto-ficção não a vêem como algo tangível e unívoco, mas como algo fragmentário, que se constrói como desvios de memórias, entrelaçando certo tipo de escrita romanesca artística. Em um compêndio onde a

A auto-ficção surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele. (...) o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção de sujeito real (KLINGER 2007, p. 44).

Essa provocação apontada por Klinger traz em si uma crítica contemporânea, da sociedade narcisista onde as *selfies* e as redes sociais se proliferam e fazem parte das nossas vidas, borrando as fronteiras entre real e ficcional, a sociedade pelo espelho, pelo simulacro. Mas a autoficção utiliza esse jogo narciso para criticar e colocar em xeque não só a literatura, ou no nosso caso o teatro, mas em última instância o sujeito. Qual a construção deste sujeito nas artes (pensamos no teatro aqui)?

# Biografias em Cena

## Ou o embate com o REAL

Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, é a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.  
(BAUDRILLARD 1991)

A partir da citação acima, pensamos a questão do real na contemporaneidade, fazendo intersecções com o pensamento teatral contemporâneo, e traçando fronteiras, nesta discussão profícua, que se inscreve na *tensão entre real e ficcional*. Esta reflexão se deve à dificuldade de vislumbrar os limites entre esses dois campos de pensamento. O real e o ficcional estão na nossa vida presente em inúmeros aspectos, sejam eles sociais, afetivos e/ou filosóficos. Porém não traremos, aqui, uma proposta de discussão filosófica sobre estes temas, visto que existem inúmeros filósofos, sociólogos, e pensadores se debruçando sobre este assunto tão complexo para se delimitar e apreender. Optamos por atravessar algumas noções de *real* a teorias cênicas para elaborar um campo semântico. Procuramos aqui uma visualização de termos teatrais a cerca do *real*, utilizando pensadores como Guy Debord e Jean Baudrillard, como parâmetros hermenêuticos, para apontar

de que real, e qual tipo de ficcional, abordamos daqui para frente, quando estes termos, *real* e *ficcional*, surgem.

Já mencionamos uma máxima situacionista<sup>13</sup>, que diz que “tudo que era vivido diretamente tornou-se representação” (DEBORD 2003, p. 13), então para que haja uma certa concretização de “realidade”, segundo Debord, haverá uma mediação, pois o autor subjuga o “vivido diretamente”. Pois, “representação”, dá conta da fração teatral dentro do cotidiano da sociedade contemporânea, ou seja, do cotidiano que, nesta visão, desprende-se do real, visto que “o mundo real se transforma em simples imagens” (DEBORD 2013, pg 18). Esta crítica aponta que nossos desejos e afetos, estão intrinsecamente ligados a modelos imagéticos mercadológicos, sejam eles publicitários, televisivos, etc: qual a sua marca de roupa? Seu carro? Seus programas preferidos? Sua página no *facebook*? Seria, segundo o sociólogo francês, a sociedade da “simples aparência” (2013, pg 17), que nega, de certa maneira, o dialogo com a experiência vivida diretamente do sujeito no mundo, já que esta é mediada pelo “espetáculo”, ou seja, a lógica mercantil do desejo de imagem, parecer: ser visto.

Invertendo esta lógica debordiana, chegamos a uma questão: se a experiência vivida diretamente pelo sujeito no mundo (tomamos isso como real, que segundo Debord há muito perdido) se enfraquece perante a mediação representacional (tomamos como ficcional, visto que o espetacular nesta visão é mediado pelo “parecer”), o representacional poderia então ser mediado pelo real? Acredito que sim, pois o sentir-se no mundo (realidade) e a criação de mundos (ficção) parte de uma mesma premissa: a re-criação e/ou percepção do sujeito. E é a visão deste sujeito, apontando os limites, ou se colocando a margem ou no entre meios, que delimita, borra, sobrepõe as fronteiras entre real e ficcional.

É a partir do sujeito, e entre ele e o outro, que podemos pensar um teatro que se coloca como possibilidade de sentir e apreender o mundo pela criação, ou re-criação consciente deste. As três obras que analiso na Parte II trabalham com sujeitos no mundo e suas visões de si, e de si no outro, para com isso partir na direção de criações de mundos para estes sujeitos poéticos. Ou seja, o

---

<sup>13</sup> Movimento filosófico francês em que Guy Debord é seu maior expoente.

teatro como potencialidade de apreensão do sensível, que parte de si, e de si no outro, dentro de uma lógica racional, de escolhas e re-significação de histórias e lembranças, em uma comunhão mediada entre atores e público.

Apropriando essa inversão ao pensamento debordiano, podemos de certa forma afirmar, que a cena se torna realidade mediada por uma ficcionalidade. Assim, então, saímos do campo da representação, ou da crise da representação, e entramos no campo da *presentificação*. Abordo neste trabalho, *apresentificação* segundo aportes de teóricos como Cornago, Dubatti e Auslander, que apontam o teatro contemporâneo para a direção de evento, acontecimento presente, ou como diria Jorge Dubatti: *acontecimento convival* (2003), onde a simultaneidade de presenças, no instante imediato, irrompe a cena trazendo, de certa maneira, uma sensação do real. É essa busca pelo real, ou pela afetação de real que marca esse tipo de obra.

Então essa inversão, e esse sentir o real, pode nos levar ao que Baudrillard coloca como *hiper-realidade*, que seria um mundo de *simulacros*: uma abstração real sem necessariamente ter um referencial na realidade, ou seja, sem referência do que é simulado ou não, como vimos na citação que abre este *compendium*. Pois o *simulacro* é difícil de apreender sua co-relação com alguma realidade direta, visto que, a *hiper-realidade* nos leva a entender que vivemos de simulações de simulação, em desejos de desejos, ou uma realidade de simulações pura.

Portanto este teatro que tenciona o real e o ficcional, seja biográfico, autoficcional, biodrama, vai ao encontro com esta premissa *hiper-realista*, já que no acontecimento de convívio de corpos e presenças, colocamo-nos no momento do imediato, mesmo que mediados por uma interface representacional (ficção). Esta interface que trabalha sobre uma ótica de *irrupção do real*, enquanto presentificação, faz com que sejamos levados a entender que o ator e o público estão imbricados no instante presente da ação, reconhecendo-se um ao outro, com os riscos e incertezas deste diálogo direto, no momento presente da execução, em uma *estética da presença* (FÈRAL 2008, p. 209).

Então, de que real estamos falando quando abordamos temática biográfica? O real representado (Debord), o real simulado/simulacro (Baudrillard), ou o real imediato/presentificado? Minha abordagem procura dar conta dos três aspectos, pois a estética da obra biopoética, utiliza da vida de

sujeitos como mote artístico, trabalhando nestas três esferas. O real é experiência vivida dentro de uma perspectiva individual que busca se coletivizar, com isso digo que a minha visão é de um real re-criado dentro de uma lógica artística presentificada, simulada e representada. Porém a tensão está no diálogo com as potências ficcionais do teatro enquanto instituição representacional. Pois se quando vamos ao teatro somos colocados em um mundo outro, nos trabalhos bioficcionais este mundo outro está em constante revisitação da experiência vivida na memória, no passado, e a intrínseca relação que estes têm com o presente da obra. O real aqui é a composição e comunhão de experiências, desejos e afetos, travando uma teia relacional.

## PARTE II

# BIOPOÉTICA TEATRAL

eu me criei gauderiando por entre várzea e coxilha  
Sou da capital da ervilha, pertinho dos marechais  
Lá perdi meus velhos pais e por isso me criei gaúcho  
Costa acima e costa abaixo, rondando meus ancestrais.  
E por ali fui crescendo de invernada e invernada  
No velho Ibicuí da Armada, Cruz de Pedra e Saicãzinho  
Fui de caminho em caminho, gaudério por excelência  
Recortando esta querência tendo o mundo por padrinho.  
Porque eu matei a campina, o poncho o céu estrelado,  
o pingo bem encilhado, corredor pra bater casco,  
Canha pura e bom churrasco, campeiraço e veterano  
Enfrentado o minuano, dele sentindo o guascaço  
(Arthur de Faria)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Música composta para o espetáculo Natalício Cavallo, a partir de textos de Walter Fagundes e Patrícia Fagundes.

# ABERTURA



Não fui eu quem inventei. A vida não tem nenhum sentido. Só a criação dá algum sentido a ela. Você percebe quando olha para trás, depois de um certo tempo, e vê que tudo está encaixado na vida.  
(BARKERVILLE 2013, p. 101)

Segundo o neurocientista Antônio Damásio, as lembranças, quando acionadas pela memória, surgem em forma de imagens, e essas imagens estão em constante revisão e recriação, sendo que a de ontem nunca será igual à de hoje. Porém, existem dispositivos que ativam determinadas memórias, como cheiro, sabor, forma, etc, pois *existe uma forma dispositiva (ou seja, implícita, oculta, inconsciente), aguardando para tornar-se uma imagem explícita ou uma ação* (DAMÁSIO 2000, pg 639). Já Gaston Bachelard afirma que *a memória e a imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida* (1988, p. 103).

A partir dessas três colocações (Baskerville, Damásio e Bachelard) me questiono sobre a utilização da memória como aporte cênico. Primeiramente é necessário dizer que tais pensamentos acerca deste tema fazem parte do meu corpo há muito tempo. Em 2010 fui convidado a integrar a Cia Rústica de Teatro, como operador de luz do espetáculo Clube do Fracasso. Neste trabalho foi a primeira vez que me vi inserido em um processo artístico que se valia da memória enquanto dispositivo ativador da cena, como aporte prático e teórico.

Desde lá, fui ampliando meu interesse em pesquisar a relação entre memória e teatro, o que fez com que, empreendesse investigações sobre o assunto.

Em 2011 fui convidado pela Prof. Dra Sílvia Patrícia Fagundes a participar da pesquisa Módulo I: Matérias da Cena- Poéticas do Tempo/Espaço. Éramos cinco alunos que nos encontrávamos para fazer experimentos sobre tempo/espaço dentro da sala de ensaio. Quando tivemos a oportunidade de participar do Salão de Iniciação Científica daquele ano, a orientadora nos questionou sobre o que gostaríamos de escrever. Dentre os inúmeros aspectos de tempo/espaço na cena, eu escolhi o tempo/espaço da memória na cena. Desde lá e até o presente momento é sobre estas tantas perspectivas das relações da memória no teatro que venho me questionando, desde visões estéticas até questões discursivas e filosóficas da cena.

Foi então que, em uma aula do PPGAC/UFRGS, ministrada pela Prof. Dra. Sílvia Balestreri, em uma brincadeira de palavras os colegas de turma disseram que o que eu estava pesquisando se chamava BIOPOÉTICA. Eu já estava em uma briga epistemológica comigo mesmo, pois a definição conceitual de Teatro Documentário, com suas teorias e desdobramentos, não abarcavam as complexidades estéticas e filosóficas na qual eu estava imerso. Pois como dizer que os espetáculos *Natalício Cavallo*, *Luís Antônio – Gabriela*, e *BR-Trans* eram documentários? Entendo que cada um deles, por mais que versem e transbordem pelo mesmo tema - memória/teatro/resgate do passado - são muito distintos entre si, tanto esteticamente, quanto discursivamente e filosoficamente. O que os três compartilham é o distanciamento das rígidas normas do Teatro Documentário, que prima pela denúncia social a partir da autenticidade e da tese sociopolítica, como demonstrei na primeira parte desta dissertação<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Mesmo que apareçam denúncias de caráter sociopolítico nos espetáculos analisados, estas não constituem o eixo principal do espetáculo, nem procuram reconstituir fatos como se estes fossem reproduções da verdade. No espetáculo BR-Trans, por exemplo, a violência contra travestis aparece na projeção de vídeos, que não totalizam mais do que dois minutos, caracterizando-se mais como uma irrupção do real na cena do que como uma reconstituição da verdade.

Self Theatre, Journal Theatre, Teatro dos Fatos, Teatro Fórum, Biodrama, Psicodrama<sup>16</sup> e outras tantas nomenclaturas me pareciam mais adequadas para analisar os três espetáculos. Porém eu hesitava, já que eram demasiados nomes, sendo que cada um traz em si peculiaridades que os compõem enquanto estéticas específicas. Não consegui associá-los a nenhuma destas definições, o que me levou a perceber a existência de uma lacuna conceitual em relação à reflexão teórica desta vertente teatral junto à cena contemporânea.

Então tomei de assalto este termo: BIOPOÉTICAS TEATRAIS. Esta definição me pareceu potente enquanto ferramenta teórica para poder me referir a tantos e diversos espetáculos que estava assistindo e analisando, vislumbrando novos aparecimentos no cenário teatral porto-alegrense e brasileiro. Estes trabalhos estavam assentados na utilização de memórias e na relação real x ficcional, em suas bases teórico-artísticas.

Porém, afinal, o que é BIOPOÉTICA TEATRAL?

Primeiramente acho importante recordar que a Poética Aristotélica fala sobre a unidade de ação, e que a obra do poeta não consiste em contar o que efetivamente aconteceu, mas sim o que podia acontecer, ou seja, os acontecimentos possíveis do ponto de vista da verossimilhança e da necessidade (1996, p 39), que posteriormente se costumou chamar de obra dramática. Já a Poética brechtiana versa sobre o teatro épico, através do distanciamento crítico do ator, indo contra a poética dramática.

Abaixo coloco a tabela, que encontramos no livro Teatro do Oprimido de Augusto Boal, para maiores entendimentos sobre a diferenciação entre as poéticas dramáticas e épicas.

---

<sup>16</sup> São nomenclaturas dadas por diversos artistas que trabalham com fatos reais e documentais no teatro.

<b>Forma Dramática (Poética Idealista)</b>	<b>Forma Épica (Poética Marxista)</b>
O pensamento determina o ser (o personagem-sujeito)	O ser social determina o pensamento (personagem-objeto)
O homem é dado como fixo, imanente, inalterável, considerado como conhecido	O homem é alterável, objeto de estudo, está “em processo”
O conflito de vontades livres move a ação dramática; a estrutura da peça é uma estrutura de vontades e conflitos	Contradições de forças econômicas, sociais ou políticas movem a ação dramática; a peça se baseia em uma estrutura dessas contradições
Cria a ‘empatia’, que consiste em um compromisso emocional do espectador que lhe retira a possibilidade de agir	Historiciza a ação dramática, transformando o espectador em observador, despertando sua consciência crítica e capacidade de ação
No final a catarse purifica o espectador	Através do conhecimento, o espectador é estimulado à ação
Emoção	Razão
No final, o conflito se resolve na criação de um novo esquema de vontades;	O conflito não se resolve e emerge com maior clareza a contradição fundamental
A <i>harmatia</i> (falha) faz com o personagem não se adapte à sociedade e é a causa principal da ação dramática	As falhas que o personagem possa ter pessoalmente ( <i>harmitias</i> ) não são nunca a causa direta e fundamental da ação dramática
A <i>anagnorisis</i> justifica a sociedade	O conhecimento adquirido revela as falhas da sociedade
A ação é presente	É narração
Vivência Desperta sentimentos	Visão de mundo Exige decisões

Portanto, Poética é o estudo de linguagem estético-discursiva, ou seja, pode assumir diferentes formas e que marca as múltiplas correntes teatrais. O pesquisador teatral argentino, Jorge Dubatti, nos apresenta a configuração de epistemológica para o termo Poético, que seria da ordem do encontro, do banquete, do teatro como ponto de encontro, de simultaneidade de corpos: evento convivial. No livro *Ferramentas da Poética Teatral*, Dubatti define *poíesis* como o ente poético, manifestação, aquilo que define o teatro, sendo

esta *poiésis* o objeto de estudos da Poética (com letra maiúscula) teatral. Pois assim “denomina-se Poética o estudo do acontecimento teatral a partir do exame da complexidade ontológica da *poiésis* teatral em sua dimensão produtiva, receptiva e da zona de experiência que se funde na pragmática do convívio” (DUBATTI 2010, p. 342).

Assim, *Bios* em latim significa vida, sendo usada como prefixo para diversas áreas (biologia, biopoder, biomecânica). No teatro, temos o exemplo do termo BIODRAMA cunhado por Vivi Tellas, a junção de *Bios* com Drama, para dar nome à sua proposta filosófica de um teatro que levasse em conta histórias individuais. A palavra “drama”, ao longo da historiografia teórica teatral, carrega em si uma carga semântica muito intrínseca. Hoje em dia, teatro dramático, da raiz semântica “drama”, está sendo questionado pela teoria contemporânea teatral, afinal as peças didáticas de Brecht, os espetáculos de Bob Wilson e outros diversos trabalhos e propostas dos anos 90 não seriam pós-dramáticos, segundo Hans-Thies Lehmann?<sup>17</sup> Este conceito gerou uma celeuma terminológica, pois alguns teóricos<sup>18</sup> defendem que aquilo que passou a ser denominado pós-dramático receberia melhor definição se fosse denominado como um teatro pós-moderno ou contemporâneo. Assim, o conceito de Biodrama me parece insuficiente para dar conta desta matriz de espetáculos.

Assim sendo, penso em uma Poética da *bios*(vida)no teatro, ou uma BIOPOÉTICA TEATRAL, a qual me parece mais interessante e abrangente. Ao analisar espetáculos que se utilizam de memórias individuais e coletivas para construir suas composições cênicas, estamos nos referindo a uma Poética teatral que se utiliza da vida de um indivíduo, ou de vários, para erigir seus aportes teórico-práticos. Mas quais seriam estes aportes?

---

<sup>17</sup> Não é o propósito deste trabalho problematizar ou aprofundar o conceito de teatro pós-dramático. Indico a leitura do livro Teatro Pós-Dramático (LEHMANN) e do artigo O pós-dramático é pós-moderno? de Gustavo Guenzburgue, em que trava uma discussão muito profícua sobre esse termo tão polêmico na teoria teatral.

<sup>18</sup> Dentre estes teóricos e suas definições conceituais, destaco Patrice Pavis (teatro pós-moderno), Josette Féral (teatro performático), Erika Fischer-Lichte (teatro performativo), Jean-Pierre Sarrazac (teatro rapsódico), Jean-François Lyotard (teatro energético), etc.

Essa BIOPOÉTICA TEATRAL leva em conta o deixar-se afetar pelo olhar em relação às percepções do passado, valendo-se de dispositivos ativadores que passam da memória à imaginação para tencionar as imagens à vida, dando sentido à presentificação dos corpos envolvidos neste tipo de processo cênico. Para tanto é de suma importância entender a filosofia teatral que se inscreve nesta proposta de biopoética, assim como a realização mais ou menos espetacular do mesmo.

As BIOPOÉTICAS TEATRAIS constituem-se como possibilidades de caráter reflexivo e teórico para se analisar diferentes espetáculos “biográficos”, sem a necessidade de ser fiel a uma ou outra teoria teatral, e sim ter liberdade analítica sobre processos que trabalham com a *irrupção do real* e a memória como aporte hermenêutico cênico e filosófico.

Utilizo o termo para poder ter maior desenvoltura e flexibilidade dentro da pesquisa, visto que analisarei três espetáculos: um na condição de público, e dois enquanto participante dos processos de sala de ensaios. São eles: *Luís Antônio – Gabriela*, *Br-Transe* *Natalício Cavallo* respectivamente. Investiguei um a um, utilizando-me de entrevistas com os artistas que conceberam o argumento teatral: Nelson Baskerville, Silvero Pereira e Sílvia Patrícia Fagundes. Foram feitas as mesmas quatro perguntas aos três: 1) Como surgiu a vontade para fazer o espetáculo e como foi o período de pré-ensaios? 2) Como foi entrar na sala de ensaios para compor o espetáculo? Que materiais (textos, fotos, depoimentos, improvisos) sustentaram a escolha estética e discursiva do espetáculo? 3) Como se deu a composição do espetáculo em relação à direção, aos técnicos, músicos e atores? Qual o papel deles na criação e como foram inseridos na proposta do espetáculo? 4) Como você vê o seu espetáculo? Como obra teatral biográfica, ficcional ou os dois? Por quê?

Cheguei até estas perguntas por entender fundamental saber o motivo que desencadeou a vontade de criar cada um dos espetáculos, já que para mim os fatores discursivo, relacional e filosófico da vida cotidiana, transpostos e transformados para a teatral, são de suma relevância para este tipo de obra. Meu interesse em saber quais os materiais e estímulos usados durante os ensaios deveram-se pelo fato de que, neste momento, é que surge a

aproximação entre real e ficcional dentro do acontecimento teatral que busca na materialidade a identificação, ou não, com os fatos. Pelo entendimento de que o espetáculo acaba sendo um *compendium* de intersecções de memórias fez com que interrogasse sobre o papel de cada integrante (diretor, elenco, técnicos) na obra. Por fim, a pergunta sobre como o idealizador da obra vê o seu espetáculo, justifica-se para entender a intencionalidade de suas escolhas, e a visão analítica de cada autor perante a inscrição de seu trabalho na cena contemporânea.

Assim, a partir destas perguntas, e de minha vivência nestes processos, abordo quatro aspectos, divididos em quatro fragmentos. São eles: 1) fator pré-espetáculo e motivação discursiva, ao qual denominei *Antes do Começo*; 2) materialidade e composição cênica, título: *Entrando na Sala*; 3) o papel da intersecção de memórias no processo de ensaios, ou *Abrem-se as Cortinas*; 4) o autor pós-espetáculo, como agenciador cênico, na condição de quem revisita sua criação: *O Espetáculo Deve Continuar*.

# ANTES DO COMEÇO



Entro no teatro. Atores em cena se movimentam, alongando-se, fazendo aquecimentos corporais e vocais. Caixas de madeiras que emitem luz, um piano, instrumentos musicais colocados pelo espaço, uma cama de metal e vários objetos ocupam o espaço cênico. Após alguns minutos, os atores se reúnem em roda no centro do palco, fazendo um aquecimento vocal conjunto, e logo após se direcionam à plateia, dizendo seus nomes e os respectivos papéis que irão interpretar naquela noite. Já na primeira cena percebemos, e é dito pelo ator Marcos Felipe de Oliveira (que interpreta o personagem Bolinho/Nelson Baskerville), que a visão sobre o travesti Tônio/Luís Antônio – Gabriela, se dará pelo olhar artístico de seu irmão, Nelson Baskerville (o diretor do espetáculo). Daí até o final da apresentação iremos percorrer a infância de “Bolinho”, que sofreu abusos sexuais por parte do seu irmão Tônio, diversas agressões aos dois por parte do pai severo, mudanças de casa, viagens de Luís Antonio para Espanha, uma morte falsa e, por fim, a morte do irmão travesti.

Questionado sobre o que o impulsionou a fazer um espetáculo sobre o irmão Luís Antônio, Nelson Barkerville responde:

Foi uma constatação que foi acontecendo em doses homeopáticas. Fui eu que recebi a falsa notícia da morte dele. Fui eu que passei a informação para minha irmã.[...] Quando minha irmã descobriu que ele ainda estava vivo e retomou o contato com ele, eu não quis saber. Mantive-me fechado pra tudo em relação a ele. Apenas algumas pinturas e esculturas retratavam uma travesti e só eu sabia que era ele (BASKERVILLE).<sup>19</sup>

Mesmo com a preocupação da irmã, Nelson se coloca à margem na época, renegando o seu irmão. Porém outro fato que se revelou ao artista neste momento foram as lembranças das inúmeras agressões sofridas por ele e seu irmão, tanto em casa como na escola. Esse, inclusive, foi o gatilho para pensar a sua situação, do seu irmão e das travestis no Brasil. Baskerville diz que: “eu cresci com medo e pude imaginar o medo e a insegurança do Tônio”.

Outro fato que impulsionou o artista foi o ocorrido em São Paulo, na avenida Paulista, em 2010, notícia que recebeu ampla divulgação à época: a

---

<sup>19</sup> Sempre que aparecer essa fonte, seguida do nome do autor, são fragmentos das entrevistas realizadas com os idealizadores dos espetáculos

agressão feita a um homossexual, que foi agredido por um grupo de rapazes com lâmpadas fluorescentes, enquanto ia para casa. Então o diretor do espetáculo estava motivado e constatou que “estava na hora de falar sobre isso sem máscaras ou hipocrisias. Eu podia dar voz ao meu irmão, banido da família e do país, e eu podia ser a voz pedindo desculpa pela própria ignorância”. (BASKERVILLE)

A partir destes fatos Nelson Baskerville começa a compor a dramaturgia do espetáculo, e assumir a obra como um pedido de desculpas. Já com 30 anos de experiência teatral, como pedagogo, ator e diretor, e com um estudo épico<sup>20</sup> nos seus trabalhos, o diretor definiu duas bases que nortearam o processo de sala de ensaio de Luís Antônio – Gabriela: as suas memórias sobre o irmão, e a incorporação de elementos épicos na estética do espetáculo.

Já Br-Trans começa com o ator Silvero Pereira trajando um vestido vermelho com lantejoulas, com maquiagem carregada, salto alto. No espaço há pedestais de iluminação fotográfica, um baú, uma janela de persiana colocada em pé no chão, um “camarim” com lâmpadas simulando um espelho, e um músico ao fundo com piano e alguns instrumentos de percussão. O ator recebe o público de maneira carismática, ajudando os mesmos a escolherem seus lugares. Silvero manipula a iluminação do espaço, e muda a atmosfera do local. O artista inicia se apresentando e falando sobre a sua travesti, Gisele Almodóvar.

Bom, é bem complicado falar de como começou o processo, porque o processo começou não com a intenção de montar uma peça, mas sim do meu envolvimento com o SOMOS<sup>21</sup>. Porque o SOMOS queria trabalhar comigo, e eu com eles, mas não tinha como, eu não tinha dinheiro pra isso, e nem eles tinham, então a gente pegou a brecha do edital do ministério. Pensamos: se a gente ganhar iríamos conseguir trabalhar juntos. Então a gente teve que criar alguma coisa para trabalharmos juntos. Eu sentei, e como já trabalhava com essa história do transformismo, das travestis e tal, escrevi um projeto sobre isso, sobre tentar investigar aquilo que eu já fazia no Ceará, com as histórias de travestis e transformistas sexuais e tentar fazer isso no sul, e depois fazer uma fusão disso, e ver o que converge e diverge. (SILVERO PEREIRA)

---

<sup>20</sup> O épico propõe uma ruptura, um estudo do real na cena, seleciona fatos, fragmenta, comenta, interpreta comportamentos, sugerindo que o espectador tome consciência do mundo.

<sup>21</sup> ONG que trabalha com os direitos e vontades das comunidades LGBT.

Diferentemente do diretor Nelson Baskerville, Silvero Pereira começou a pensar no seu espetáculo por um ímpeto de trabalhar sobre a temática LGBT e fazer parceria com o grupo SOMOS, sem saber ao certo o que fazer e sobre o que falar. Começou a investigar a vida e movimento LGBT em Porto Alegre, mapeando lugares, como casas de transformismo, presídio<sup>22</sup>, movimentos acadêmicos de lutas por direitos LGBT, além de ter conversado com travestis da cidade como Laurita, Cristal e Castanha.

Após todo este movimento Silvero tinha material para compor seu espetáculo, mas ele sentia que algo faltava. Resolveu, então, trazer à cena suas histórias e lembranças. Mas ainda não estava satisfeito. Preocupava-se com aquilo que

me toca de verdade e transformar isso, para tocar as pessoas também, mais humanamente possível, aonde as pessoas se identificariam. [...] Porque tem isso no meu processo, não querer falar só sobre travestis, eu queria falar sobre coisas humanas, sobre como as pessoas, na sociedade, sabem que isso acontece com qualquer pessoa, só que nesse grupo acontece com mais frequência e com mais dor. (SILVERO PEREIRA)

Então foi à Fortaleza em busca de isolamento para escrever a dramaturgia do espetáculo, contendo todas as histórias mapeadas em Porto Alegre, as suas lembranças e vivências, e tentando buscar nisso uma identificação humana, sobre pessoas em uma sociedade que a marginaliza.

Portanto para Silvero o ímpeto de compor esta obra partiu de uma vontade de falar sobre a situação e a mobilização da comunidade LGBT, em parceria com o SOMOS. E também trazer essas histórias marginais à luz do grande público, buscando uma reflexão sobre a situação humana, de violência e discriminação. Silvero traçou um panóptico<sup>23</sup> do mundo travesti, dando assim visibilidade a esta esfera da sociedade, pois o “panóptico pode ser utilizado como maquina de fazer experiencias, modificar o comportamento, treinar ou retrainar os individuos” (FOUCAULT 2011, pg 193).

---

<sup>22</sup> O presídio central de Porto Alegre é um dos poucos do Brasil a receber uma ala específica para travestis.

<sup>23</sup> Panóptico é uma estrutura arquitetural, que serve como mirada de um determinado lugar, onde possa se ver todas as extremidades e localidades de um determinada espaço. Muito utilizado em manicômios, prisões e bancos. Foucault em Vigiar e Punir, define o panóptico como um regime de poder, pedagógico e de experiência.

Antes de falar sobre o início do espetáculo *Natalício Cavalo*, é preciso abordar o projeto da *Trilogia Festiva*. Esta proposta nasceu durante o doutorado da diretora Patrícia Fagundes, da Cia Rústica de Teatro, e percorre temas como o fracasso, a morte e o caos. Visto que a diretora vê o projeto e a sua tese do *Teatro Festivo* como “uma forma de negociar com a morte, a festividade como um mergulho no que é mais doloroso e difícil, e a celebração da vida frente a isso, frente à morte, que é a única celebração possível” (PATRÍCIA FAGUNDES).

Patrícia falou sobre sua experiência de estar pesquisando sobre coletividade apesar de, paradoxalmente, no momento em que empreendia sua investigação encontrava-se sozinha no exterior. Isso possibilitou que muitas portas de acesso fossem abertas à memórias e lembranças, que se confrontavam com suas reflexões teóricas relativas ao doutorado. *Natalício Cavalo* é o segundo espetáculo da *Trilogia Festiva*<sup>24</sup>, o primeiro é o *Clube do Fracasso*. O terceiro, ainda em processo de pré-produção, terá como tema o *Caos*.

Diferentemente do seu antecessor que falava sobre a memória dos atores, *Natalício Cavalo* busca retomar a história e as lembranças de Patrícia Fagundes sobre seu pai, Walter Fagundes, que no espetáculo assume o nome fictício de *Natalício Cavalo*.

O espetáculo começa com dois atores (Heinz Lima Verde e Lisandro Bellotto), postados junto ao proscênio, falando sobre como a memória é fragmentada e reinventada, e que partes desconexas da história de *Natalício Cavalo* serão colocados em cena. Logo após é solicitado ao público que feche os olhos e segure uma folha que foi dada a cada um na entrada. Ato contínuo, Lisandro convida os espectadores a relembrem como foi seu dia, o dia anterior, lembranças de amigos distantes, de parentes que já faleceram, imagens remotas da infância, sensações relacionadas a cheiros, sabores, sons...até chegar à lembrança mais antiga que se tem. Assim, coletivamente, a plateia chega a seus pais, tornando-se a criança que segura a mão dos pais.

---

<sup>24</sup> Para maior aprofundamento sobre a *Trilogia Festiva*, indico acessar o website: [ciarustica.com.br](http://ciarustica.com.br)

Muito antes de o meu pai morrer eu tinha uma vontade de escrever um livro sobre a vida dele, cheguei a fazer entrevistas, umas fitas K7 que eu não encontro, perguntando sobre a vida dele, que sempre foi esse livro de páginas perdidas, e histórias inventadas e tal. Eu sempre tive essa vontade, e isso é de piá que eu queria escrever livros. Então essa vontade é de muito antes. Então depois que ele morre, pensei em como processar isso, e a arte é uma maneira da gente refletir, processar e comungar das experiências com o coletivo que vai além de nós. (FAGUNDES)

A vontade de falar sobre o conceito de morte/vida, junto com as memórias e os baús de lembranças da diretora, assim como a comunhão de experiências coletivas, constituíram as bases para o mergulho em um processo de histórias pessoais comum a todos. Fagundes faz de suas memórias uma “contribuição da consciência individual para a percepção, o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas” (BERGSON 2011, p. 87).

Com o panorama pré-espetáculo destes três artistas, vemos que cada um tem em seus corpos um ímpeto diferenciado, porém comum. Todos são atravessados por discursos teóricos e filosóficos inscritos na carne, na memória, nas experiências. São questionamentos que os arrebataram e os fizeram se jogar na vontade de usar suas lembranças, para problematizar e trazer questionamentos comuns a todos, seja da ordem de assumir seus preconceitos, e com a obra se colocar em súplica pela própria história, seja por trazer luz a uma sociedade marginalizada na qual o autor se inscreve, e seja pelas reminiscências da morte/vida que fazem o autor se colocar em frente a perda e a saudade, dialogando com suas recordações e travando um discurso compartilhável com todos.

A escolha pelo sujeito épico, presente nos três trabalhos analisados, evidencia uma das características do que estou denominando Biopoética. Esta escolha “remete à presença do autor no seio da narrativa, indicando um deslocamento da ação em benefício da narrativa, na qual o ponto de vista do autor comprova-se central” (SZONDI 2011, pg 137). Segundo Peter Szondi, o sujeito épico faz uma ruptura com a ação dramática, onde o olhar do autor é mediado pelo sujeito épico. No caso de Luís Antônio – Gabriela, o sujeito épico são os atores que rompem a narrativa colocando o olhar do autor sobre a obra; em Natalício Cavallo é a narradora sem nome (que segundo meu entendimento é a figura da própria Patrícia Fagundes em cena), que faz irrupções na cena

trazendo a visão da diretora sobre seu pai; e em Br-Trans é o próprio Silvero Pereira que se coloca, dialogando com a cena e trazendo a sua voz. Brecht, em *Estudos Sobre Teatro*, faz essa oposição entre o teatro épico e o drama aristotélico, apontando que o primeiro traz a narração e o segundo, a ação, descontinuidade versus continuidade. Nas obras analisadas a narração, o ato de contar, constitui o esqueleto de sustentação dos espetáculos. Porém é importante ressaltar que eles se afastam, de certa maneira, do modelo épico proposto por Brecht, visto que

enquanto o teatro épico transforma a representação dos procedimentos fictícios e procura distanciar de si o espectador para fazer dele um especialista, um jurado político, nas formas de narração pós-épicas trata-se da valorização da presença pessoal do narrador, e não de sua presença demonstrativa, trata-se da intensidade autorreferencial desse contato, da proximidade na distância, e não do distanciamento do próximo. (LEHMANN 2011, p. 187)

A figura do autor na cena, uma característica biopoética, aproxima-se do narrador pós-épico defendido por Lehmann, que prima pela presença autorreferencial, travando uma linguagem de proximidade. Assim, o sujeito biopoético se caracteriza tanto pela insurgência de um fator épico de narração, quanto pela passagem de um narrador pós-épico que se autorreferencia, indo ao encontro da presentificação de memórias e sensações, pois “não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível” (FOUCAULT 1999, p. 5-6)

Este sujeito biopoético se assemelha ao que Foucault identifica, em *As Palavras e as Coisas*, como sendo ser da linguagem:

Mas pode ser também que esteja para sempre excluído o direito de pensar ao mesmo tempo o ser da linguagem e o ser do homem; pode ser que haja aí uma indelével abertura (aquele justamente em que existimos e falamos), de tal forma que seria preciso rejeitar como quimera toda a antropologia que pretendesse tratar do ser da linguagem, toda a concepção da linguagem ou da significação que quisesse alcançar, manifestar e liberar o ser próprio do homem (...) A única coisa que, por ora sabemos com toda a certeza é que jamais, na cultura ocidental, o ser do homem e o ser da linguagem puderam coexistir e se articular um com o outro. (FOUCAULT 2007, p. 468)

A citação de Foucault é uma via para se retomar um dos aspectos fundamentais que me mobilizam nesta investigação: qual o mecanismo que acionou, nos três artistas analisados, suas energias, desejos e corpos para falar sobre determinado aspecto, fato e acontecimento determinantes para eles

e dotado de capacidade de potência de afetar a quem dele compartilhasse sua produção de subjetividades. A escolha consciente, por parte dos três, da visão épica, não me parece fortuita ou gratuita: “Não poderia usar o expediente do “drama” para contar isso. Tinha que ser épico, do contrário seria um melodrama” (BASKERVILLE). Além dessa visão épica, temos a parte relacional, em “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, pg 19), e que se assemelha mais ao autorreferencial de memórias, que se aproximam na distância:

Natalicio é um processo catártico de certa maneira pra mim, mas não é um catártico individualizado, porque eu fiz com outras pessoas falando sobre o meu pai, não sobre mim, entende, que é diferente dessa experiência que as pessoas falam delas mesmos, uma experiências que elas viveram e elas colocam, e é uma catarse mais individualizada, digamos. Não é isso o Natalicio, eu faço com um grupo de pessoas e essa experiência se amplia, as memórias se ampliam (PATRICIA FAGUNDES).

É um conhecimento de si e do outro, em uma estética épica, narrativa, relacional e de proximidades de experiências, cruzamentos de memórias que se potencializam.

Vemos também a opção pelo fragmentário e episódico. Silvero fala sobre compor a dramaturgia de seu mapeamento como uma colagem, fazendo referência à montagem cinematográfica:

puxei isso para a dramaturgia, como uma forma de edição. Como se eu tivesse chegado aqui (Porto Alegre - RS) e tivesse filmado as coisas que me tocam, e depois vou pra ilha de edição, e vou dar ordem nisso (SILVERO PEREIRA).

Então temos dois aspectos no pré-espetáculo: o ímpeto motivacional, que passa pelo reconhecimento de si e do outro, que flui pelas veias dos artistas fazendo sangrar suas próprias histórias e desejos; e a visão épico-relacional de memórias que contam e interagem com o meio, em uma montagem fragmentada e episódica. Vemos que depois da vontade vem a organização e as escolhas, e ambos os espetáculos se organizaram de maneira similar, nos dois aspectos. Mas a opção por uma visão épico-relacional se dá de forma uníssona nos três espetáculos, fazendo desta opção uma característica forte

para reconhecermos o potencial do eu na composição deste tipo de espetáculo. O artista se colocando em fruição, em primeira pessoa.

# ENTRANDO NA SALA



Como já referido na primeira parte deste trabalho, os documentos são parte intrínseca da memória, e que estes são compostos tanto por matérias (fotos, jornais, autos) como por histórias orais passadas ao longo das épocas. O Teatro Documental valia-se extremamente deste tipo de material, muito embora fosse renegada a potencialidade de histórias orais, e fazendo dos materiais-documentos mais um fator de reconhecimento e verossimilhança com a realidade diretamente vivida.

Neste presente trabalho vemos o inverso, que estes materiais documentais, de aporte, são buscados de inúmeras formas, recorrendo-se *a priori* as histórias orais, gravadas:

Tudo começou com uma entrevista gravada da Maria Cristina (irmã de Nelson Baskerville), depoimentos meus gravados e depois as entrevistas da minha madrastra, Doracy, e do Serginho, companheiro de “alojamento” do Tonio na “gaiola das loucas” - nome que eles deram à república de travestis na qual moraram em Santos nos anos 80. (BASKERVILLE)

Baskerville ressalta, ainda, que não houve nenhuma busca documental. Os materiais que o artista dispunha eram mais da ordem das lembranças e relatos, uma procura por um “saber local, descontínuo e fragmentário, que se opõe a hierarquização científica do conhecimento” (Foucault 2012, pg 172). Durante o espetáculo são projetados fragmentos das entrevistas realizadas pelo diretor, relatos acerca de Luís Antônio, além de fotografias, cartas e postais. Vemos então que, ainda assim, são utilizados materiais da ordem do documento formal, porém este está em diálogo com o primeiro - depoimentos e relatos - não existindo, assim, uma hierarquização de materiais.

Durante os ensaios de Natalício Cavallo, foram trazidos sempre “esporos<sup>25</sup>”, fragmentos de dramaturgia sobre a vida de Walter/Natalício, para servir de aporte improvisacional para os atores. Aqui Patrícia Fagundes, autora, buscou criar um universo compartilhado, suas memórias como o epicentro de um novo mundo, um sol onde os planetas (cenas) que surgiriam, dependessem da vivência, também, dos atores. Fagundes compôs a dramaturgia utilizando documentos que ela tinha, assim como suas lembranças. Esta dramaturgia era levada para sala de ensaio em pedaços como estímulo e não como fim. Ou

---

<sup>25</sup> Palavra utilizada pela direta Patrícia Fagundes quando se referia aos fragmentos de textos, jornais, fotos, que ela levava para os ensaio, como estímulo de criação. Na biologia a palavra refere-se as unidades de reprodução das plantas.

seja, um “esporo” que a diretora trazia servia de inspiração para criação, podendo ser transformado.

A diretora pesquisa, em âmbito teórico e prático, metodologias de sala de ensaio, portanto neste trabalho, valeu-se bastante de seu repertório e técnicas. Como por exemplo as “vivências” que a diretora propunha:

Eu chamo de vivencia aquele tipo de exercício que tu deixa preparado uma estrutura de jogo para os atores, pede que eles tragam alguns elementos, e a partir do momento que eles entram na sala, eles estão em jogo e eu vou dando alguns estímulos e instruções para evolução desse jogo, que em grande parte são improvisadas e alguns eixos eu tenho. (PATRÍCIA FAGUNDES)

Este tipo de exercício é criado, segundo a diretora, para entrar em um universo compartilhado, um mesmo universo, onde os atores possam mergulhar em suas experiências, e de forma relacional, travar uma criação amalgamada com a visão de Fagundes, sobre a vida de Walter-Natalício, compondo uma temática comum a todos. Em alguns momentos foi pedido para os atores, que trouxessem materiais: reportagens, músicas, textos, que tivessem alguma relação com o universo temático da obra. Uma pesquisa coletiva, para criação deste universo compartilhado, aberto ao diálogo e a intersecção de memórias.

Fagundes nos insere em um processo, na qual cria, com a colaboração de todos envolvidos, e de forma sutil e afetiva, de imersão e diálogo. Um “produto do trabalho humano, aberto ao diálogo, à discussão e à negociação inter-humana, a criação artística está imersa na esfera relacional. Pondo em crise a idéia da autonomia nas artes” (DIÉGUEZ 2007, p. 47). Portanto, aqui, os materiais dispostos, são da ordem humana e relacional, onde temos estímulos prévios, que podem ou não ser utilizados, como uma conversa de memórias. É saberes locais, também, porém de forma afetiva, onde memórias pessoais se ligam, formando um mundo de interações. Temos textos, jornais, fotografias de Walter/Natalício, mas também, depoimentos, reflexões, desejos e saberes dos artistas envolvidos, sejam eles atores, diretora, assistentes, iluminador, cenógrafo. Cabendo assim, a autora, Patrícia Fagundes o gerenciamento dessas memórias e materiais, como e quando introduzir um ou outro, mas o universo em comum já está ali, proposto, introduzido na carne de todos, pela metodologia de criação.

Podemos dizer que em BR-Trans o processo seletivo de criação, passa por um extremo rigor disciplinar do ator Silvero Pereira, e pela contaminação do cotidiano. O material que ele dispunha, era o caderno de anotações que fizera em sua pesquisa de campo em Porto Alegre previamente, e de seu corpo, visto que começou os trabalhando sozinho na sala de ensaio. Então, ele escolhia uma cena, a partir de algum relato colhido, e ficava três horas, na parte da manhã, até criar algo que lhe satisfazia. De tarde tinha aulas de canto, musculação e dança, pois já havia decidido que seria uma obra que trabalharia aspectos de canto, dança e resistência corporal. Neste aspecto, Silvero Pereira recorria basicamente a seus escritos, que surgiram a partir de entrevistas e depoimentos das travestis de Porto Alegre. *A priori*, cada entrevista e depoimento viravam uma ou duas cenas. Isso era intencional da parte dele, pragmatismo de criação.

Porém, mesmo com este pragmatismo, o artista se coloca em estado de afetação, pois tudo que esta ao seu redor, ou acontecendo naquele momento na cidade, ou no mundo, que tenha a ver com a temática, acaba entrando na criação de improvisos:

durante o processo todo eu fico muito ligado em tudo que acontece, seja na hora de ensaio, seja material que eu tenho disponível para eu ensaiar, seja andando na rua, escutando um som, na boate. Enfim, tudo fica meio a flor da pele durante o processo, tudo é material para a cena. Eu vou me deixando contaminar pelo dia a dia também. (SILVERO PEREIRA)

É um processo de criação pela contaminação, o artista se contamina pelo seu cotidiano, reinventando e re-significando aquilo que ele já havia preestabelecido. Seus materiais de criação são mutáveis. Uma pedagogia do olhar, do deixar-se afetar pelo mundo exterior. Silvero se coloca em estado de atenção com o mundo e o espaço, que cria a partir de suas memórias tangíveis, e de seus escritos a partir dos depoimentos, abrangendo, também, inspirações cotidianas, como uma ida ao supermercado, e a vivência no espaço que está, neste caso a sala cedida pelo movimento social de ocupação de espaços públicos em Porto Alegre: Utopia e Luta. Lá ele dispunha de janelas, mesas, degraus, e tudo acaba virando material para a cena. O autor é além de um observador voraz, é um olhar afetante que se deixa levar e afetar.

Silvero Pereira tem sua disciplina enquanto horário e concepção de cenas, suas metas por assim dizer, visto que tem prazos, pois faz parte de um

projeto, e seus materiais, utilizados na sala de ensaio, são tudo o que pode lhe contaminar, é uma viagem de saberes, onde “a viagem exterior se enlaça com a viagem interior, com a própria formação da consciência, da sensibilidade e do caráter do viajante” (LARROSA 2010, p. 53).

Portanto, vemos que o autor, trabalha em si uma memória, que parte da sua visão, afetação, contaminação e percepção de mundo, atravessando e desviando seu corpo. Sendo, o seu material primeiro, a memória corpo, o seu fator de criação cênica, pois vejo neste processo “o corpo enquanto território integrado da memória e de sua eterna recriação enquanto atualização”, na qual “através das ações do corpo, no mergulho desse corpo, já que o corpo é, em si, memória contraída passada no presente” (FERRACINI 2006, p. 87).

Assim vamos da oralidade e relatos pessoais, passando pela criação de universos (cenas) compartilhadas, chegando na contaminação artística pelo cotidiano. Este é o caminho que ambos os trabalhos percorreram, cada um com suas especificidades, mas de certa forma, comparativamente iguais. Baskerville e Fagundes recorrem mais aos seus acervos de lembranças, mesmo que a ativação delas seja feita de forma diferente, suas imagens/memórias fazem parte do catalisador cênico. Patrícia Fagundes opta por colocar-se em relação ao outro, compartilhando e se contaminando com as visões temáticas de todos artistas envolvidos, atravessando recriações de memórias com eles. Baskerville prima pela sua visão do argumento teatral, épico, e mnemônico, como ele expressa na entrevista:

distribui os personagens aos atores e os fiz estudar cada documento, cada depoimento e, paralelo a isso, fui desenhando vários roteiros, foram muitos até a versão levada ao palco, muitas cenas incluídas, muitas cortadas. Foi uma espécie de psicodrama. Mas algo que você tem que fazer. Não é muito por escolha.  
(BASKERVILLE)

Já Silvero Pereira, além de valer-se de suas reminiscências, como a carta de sua mãe (cena do espetáculo na qual ele lê uma carta da mãe, que fala sobre a saudade e a distância dos dois), atravessa os caminhos espinhosos do mundo travesti *underground* porto-alegrense, traçando seu mapeamento de histórias orais, um diálogo com o outro, de fora. Como nos coloca Nelson Baskerville na citação acima: é algo que você tem que fazer.

# ABREM-SE AS CORTINAS



A memória já não serve para a construção nacional: serve para a justiça, serve para a reivindicação dos direitos humanos, a reivindicação da vida. (Sánchez 2013, p. 45)

Opto, neste trabalho, por trazer as minhas impressões e reflexões, teórico-artísticos, para dar conta deste tipo específico de proposta cênica. Escolhi, deliberadamente, não fazer muitas descrições dos espetáculos, visto que entendo este como um evento excepcional, da ordem do presente, perdendo seu potencial primeiro em reproduções seja áudio visual, seja textual. Porém, agora é preciso fazer breves descrições, pois abordo cenas específicas das apresentações. Assim dou-me a liberdade de usar as minhas imagens, e memórias, destes três espetáculos.

Então compondo este organismo biopoético, já vimos que parte de um desejo, um ímpeto que atravessa a carne, como algo que afeta o autor de tal maneira que se torna impossível não se colocar dentro do discurso cênico – o sujeito biopoético estando dentro da estrutura, do esqueleto da obra. Passando pela utilização de materiais da ordem da memória, como fotos, jornais, cartas e depoimentos, para a criação de mundos (cenas) compartilhadas, com certa contaminação do cotidiano imediato.

Agora como isso é levado a cena? Para Baskerville a criação das cenas é uma recriação polifônica, que o aparato cênico que ele opta, tem um fator de reciclagem, ele já havia “usado” anteriormente em outros espetáculos, pois “digo usado e não criado porque não se cria nada novo em arte, tudo já foi

feito, o que muda na arte é a combinação de elementos “usados”  
(BASKERVILLE)

Assim, pensamos na combinação de elementos usados nos três espetáculos. Três vértices que são de suma importância para maiores entendimentos sobre os aspectos biopoéticos. São eles: 1) o ator manipulador cênico; 2) a irrupção do real; e 3) crise do personagem.



## 1) O ator manipulador cênico:

Câmeras, microfones, instrumentos musicais, cenários móveis, iluminação, e etc, marcam as estruturas dos espetáculos analisados aqui, todas com o fator da manipulação em cena dos atores. Em Natalício Cavalo temos inúmeras caixas de madeira com rodinhas (como vemos na foto acima) e três painéis, que são constantemente levados pelo espaço, mudando assim a estrutura do mesmo, e transformando o tempo/espaço da cena. Como exemplo a cena dos “rodeios”, na qual, atores vão levando as caixas de um lado ao outro do palco, com outro ator em cima, este ao microfone narrando passagens de Walter/Natalício pelos rodeios do interior do estado do RS. Enquanto isso imagens de jornais da época são projetadas nos painéis, que foram colocados ao fundo da cena. É uma cena bem emblemática, pois vemos nela a movimentação e manipulação do cenário pelos atores, que faz uma transformação do espaço.

Estes cenários móveis compõem uma dinâmica de presentificação da estrutura teatral proposta pela diretora, pois

já tinha desde o início, idéia das caixas moveis, de elementos moveis de cenários, que servissem a varias possibilidades... não figurativo, por exemplo a caixa é um barco, não isso, não sempre fazendo uma alusão a algo que existe... mas simplesmente compor diferentes espacialidades, níveis, relações, distancias, e brincando com as possibilidades diegéticas disso, enfim. (PATRÍCIA FAGUNDES)

Estas “possibilidades diegéticas”, em sua manipulação pelo(s) ator(es), tornam-se parte integrante do espetáculo, são cenas estruturadas e ensaiadas. Cada movimentação e transformação do espaço, além de ser uma “dança” dos elementos cenográficos, é um aporte que evidencia a presença, o aqui e agora do espetáculo, o fazer e o mostrar fazer integrados, pois segundo Josette Fèral “no teatro performativo o ator é chamado a fazer, a estar presente, a assumir os riscos e a mostrar o fazer, em outras palavras, afirmar a performatividade do processo. [...] Um estética da presença se instaura” (2008, p. 209).

Em Luís Antônio-Gabriela é a manipulação das câmeras que levam este fator de performatividade, fazendo e mostrando o fazer, e neste caso, ampliando e dilatando a imagens, ou até mesmo revelando algo que aos olhos do público esta encoberto. Exemplo disso seria a cena, em que os atores que interpretam Nelson e Luis Antonio, estão fora do palco, em um lugar escuro, e uma câmera com a função de infravermelho, esta lá captando a cena. Esta câmera é manipulada por outro ator. Esta passagem do espetáculo fala sobre os abusos sexuais que Nelson sofria de Luis Antonio. Em outros tanto momentos a câmera é levada a cena por algum dos atores. Aqui também há a manipulação do cenário, estruturas, que se transformam (uma cama vira um carro e etc), mas mais no sentido figurativo, porém mesmo assim um fator de presença. Além da iluminação que é feita, tão somente por caixas de madeira com lâmpadas fluorescentes dentro, que os atores colocam em determinado espaço, apagam e acendem, um ou outra, transformando assim o espaço cênico.

Br-Trans traz a proposta, da iluminação como algo de dentro, dependendo do ator e de sua manipulação para dar expressividade a cena. Quando fui chamado para criar a iluminação, eu trouxe esta proposta, e Silvero aceitou de imediato. Então tínhamos dois pedestais de iluminação fotográfica (que eles dimerizava<sup>26</sup> e acendia ou apagava), duas luzes de chão com um estrutura de disjuntores na qual o ator pisava para ligar ou apagar, e uma mesa de lâmpadas imitando um camarim. Não tenho como destacar uma cena nesta proposta, pois todas as cenas são feitas assim, desde sua criação. Mas como exemplo seria a cena das travestis mortas, em que o ator apaga todas as luzes destas estruturas, ligando uma lanterna com um bojo vermelho na ponta, fazendo alusão a um sinalizador, e ele fala sobre a agressão e violência das travestis nas ruas. Logo após se faz *blackout* e é projetado um vídeo com cenas retiradas de jornais televisivos falando sobre estas agressões.

---

<sup>26</sup> Dimerização é um termo de iluminação, onde temos a possibilidade de trabalhar lâmpadas em resistências, ou seja, poder aumentar ou diminuir o brilho e a intensidade da luz por meio de mecanismos composto por um dimmer e uma mesa controladora.

## 2) A irrupção do real:



A presença de fatores de estranheza, que geram uma dúvida sobre se aquilo é real ou não, se caracteriza tanto por efeitos de real (FÈRAL 2008, p. 205) – vídeos de depoimentos, imagens de jornais, narração – como pela apresentação dos atores como sujeitos da ação cênica, evidenciando a representação e inserindo-se em uma dialética de exposição. Ao invés de representar algo, aqui, busca apresentar, vai-se na direção da presença.

Esta estética da presença se dá de diversas formas, na utilização de vídeos jornalísticos de violências a travestis (Br-Trans), nas trocas de atores que interpretam o protagonista (Natalício Cavallo), nas irrupções de letreiros e cartazes (Luis Antonio –Gabriela), e nos momentos de canção (os três espetáculos).

O teatro parece descobrir que o essencial não reside no resultado, na representação acabada, e sim no processo, no efeito produzido. A encenação tornou-se performance no sentido inglês da palavra: participa de uma ação, está num vir a ser permanente. É preciso de algum modo considerar o espetáculo no meio dessas duas extremidades: suas origens e seus prolongamentos, compreender de onde vem a ação performativa e para onde vai. (PAVIS 2010, p. 35)

Nestas extremidades que nos aponta Pavis, está o que se convencionou a chamar “teatro do real”. Então o real que irrompe a cena, traz em si a potencia de acontecimento, de presença, seja material, ou de corpos. Pois “o reconhecimento da representação por parte do espectador é o elemento chave que permite exatamente a identificação do real” (CARREIRA 2013, p. 37). Assim sendo, quando um espetáculo trabalha sob o vértice da revelação de seus mecanismos e processos, apresentado a obra como uma simulação, uma representação, de alguma vida, acontecimentos histórico, desejo dos atores, temos a identificação, ou estranheza, do real na cena. O real irrompe o ficcional, apresenta corpos que falam de si, mostram suas próprias vontades e limitações.

Este reconhecimento de que fala André Carreira, se dá na biopoética, pela presença de aportes biográficos e corporais, de ruptura com a “ficção” teatral, e de movimento sanguíneo das estruturas teatrais para além do representacional, já que “os atores transitam em diferentes estados de atuação, mais épico, entra em personagem, volta a ser ator, volta ao personagem, e eles tem que ter uma agilidade corporal e mental muito ampliada, e isso é muito trabalhado no espetáculo” (PATRÍCIA FAGUNDES).

Em Natalício Cavallo é exigido dos atores uma dinâmica corporal/metal, de tal forma que eles devem estar atentos a todo instante as movimentações cenográficas, atuação (ora personagem mais fictício, ora em primeira pessoa), e a percepção do público. Busca-se em diversos momentos a representação, e

em outros o mostrar a representação, porém com o desvelamento desta perante o público. Este mecanismo gera um efeito de real, onde a dança dos corpos e a colocação dos materiais, possibilitam um estranhamento por parte da platéia, gerando a sensação e afetação de presença e sentido, de acontecimento no aqui e agora, mesmo quando de momentos de extrema representação. Exigi-se que esteja atento ao que se está sendo mostrado, pois a cada momento podemos ser surpreendidos por um dado real, ou uma inserção documental.

Br-Trans e Luis Antonio-Gabriela valem-se da mesma estrutura de irrupção, onde a atuação é revelada, transitando por diversos níveis de representação, e expondo-se ao público esta composição. É na abertura e revelação das construções cênicas que o efeito de real, ou a irrupção do real se coloca. Em Br-trans temos além disso a colocação de vídeos televisivos das agressões às travestis e a materialidade da presença corporal do ator, em relação.

Uma postura crítica e distanciada se faz presente, pois “porque eu vivenciei a coisa, mas eu tenho um olhar crítico e artístico, e construo uma outra coisa a partir daí” (SILVERO PEREIRA). O ator interpreta em diversos momentos, inúmeras “pessoas”, sempre narrando o seu olhar crítico primeiro e depois assumindo a representação desta “pessoa”. Como por exemplo, a cena da “Babi”: um travesti confinada no presídio central de Porto Alegre, que sonha em se apresentar no Teatro São Pedro. Nesta cena Silvero canta “Geni e o Zeppelin” de Chico Buarque, trocando o nome Geni, por Babi.



### 3) crise do personagem:

Jean-Pierre Ryngaert aponta que o esvaziamento do personagem outorga a crise do drama, e que o o personagem está inbuído de múltiplas funções na dramaturgia contemporânea (2012, p. 136). Assim, analisamos as propostas de “personagem” escolhidas pelos espetáculos aqui analisados, e seus recortes de esvaziamentos.

Luis Antônio Baskerville (o sujeito que inspirou a obra) existe no corpo e na voz dos atores, no discurso proposto por Nelson Baskerville, na música executada pelos músicos no palco e pela iluminação e cenografia manipulada. Os personagens que contam esta história, servem-se de múltiplas funções, como cantar, dançar, interpretar, tocar instrumentos, e dar voz ao famigerado travesti Luís Antônio. Porém muito além do que tentar entender o “personagem”, os artistas envolvidos estão a serviço de um discurso cênico polifônico, com tendências socio-políticas. É no múltiplo que se perde o personagem<sup>27</sup> e se ganha algo diferente. O personagem é convidado a ser múltiplo.

Esta crise do personagem, que vemos múltiplo, fragmentado e composto por inúmeras vozes, transborda no teatro a visão pós-moderna do entendimento do sujeito. Pois as fronteiras culturais, sexuais, de gênero, artes e etc, se enlaçam e se confundem. Assim, *o sujeito assume identidades diferentes, em diferentes momentos, identidades que não estão unificadas ao redor de um eu coerente* (Hall 2002, p. 13).

Walter Fagundes<sup>28</sup>, por exemplo, segue a ótica do sujeito pós-moderno na arte, ou como nos aponta Stuart Hall (2002, p. 62): o sujeito que se caracteriza por um hibridismo cultural. Além, do personagem Walter Fagundes (Natalício Cavallo), se perder entre as três mudanças de atores que o interpretam durante

---

<sup>27</sup> Personagem aqui está sendo tratado segundo a ótica da Poética Aristotélica e seus princípios de causa, consequência, e ação, onde o personagem é chamado a compor *o vetor da ação dramática, o suporte da fábula, coduzir a identificação e garantir a mimese* (RYNGAERT 2005 p. 136)

<sup>28</sup> Sujeito que inspira a obra Natalício Cavallo, e que a partir de sua vida, pelo olhar de Patricia Fagundes (sua filha), assume diferentes identidades dentro do espetáculo.

todo o espetáculo<sup>29</sup>, há inserções alegóricas – como os encontros com a morte (figura que aparece três vezes no espetáculo, confrontando Natalício sobre suas escolhas). Esta é a visão crítica da autora Patrícia Fagundes acerca de sua própria história. Afinal a “arte é uma maneira de a gente refletir, processar e comungar das experiências com o coletivo que vai além de nós” (PATRICIA FAGUNDES).]

A identidade dos personagens, aqui, se constrói dentro da obra, ao longo do processo de criação, por inúmeros atravessamentos, que não são *a priori* da ordem do verossímil e do crível com a história pessoal de Walter. Falamos aqui de uma construção de identidade, onde:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos conscientes e inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo de imaginário ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta; esta sempre em processo, sempre sendo formada. (HALL 2002, p. 38)

Então estes personagens, se caracterizam não pelo entendimento e clareza de sua identidade na obra, mas sim pela composição de uma identidade inacabada, que se compõe de esvaziamentos e incompletudes, e que são atravessadas por diversos estímulos, sons, luzes, espaços, e vozes. Fazendo disto a criação de um novo personagem, que fala pelos olhos, ouvidos, luzes, sons, e todo compêndio do espetáculo. O personagem como obra em devir, em processo de vir a ser.

Silvero, seguindo este fluxo, é atravessado por inúmeras vozes que compõe a sua dramaturgia, diversos depoimentos e personagens o são apresentados. e que se compoem, em processo, durante o espetáculo, fazendo com que o

o personagem se redefina e talvez se reconstrua, no devir entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que decerto não é mais narrativo, mas que participa do comentário, da autobiografia, da reiteração, do fluxo das vozes que se cruzam na encenação da fala. (RYNGAERT 2012, p. 137)

---

<sup>29</sup>Rosendo Rodrigues, Lisandro Bellotto e Heinz Lima Verda, interpretam o personagem Natalício Cavallo nas três fases de sua vida: juventude, maturidade e velhice.

Multiplas vozes que atravessam o personagem, o ator, esvaziando-se e alimentando-o de uma dialética cada vez mais complexa, esta no cerne das propostas de atuação destes espetáculo. Vemos nas três propostas uma polifonia de vozes que entrecruzam os atores e seus personagens, fazendo revelar-se o(s) autor(es) e os mecanismos utilizados para cada criação de personagem.

# O ESPETÁCULO DEVE CONTINUAR



Eu sei que isso não é muito, mas é o que melhor eu posso fazer. Meu presente é minha música, e esta é para você...  
(Elton John – Your Song<sup>30</sup>)

Abordo aqui o autor pós-espetáculo como agenciador cênico, revisitando a sua obra. Como vimos, a obra Biopoética Teatral começa por uma proposta inerente aos seus criadores, atravessados na carne, como algo que se deva levar à cena, e se colocar exposto nela.

Temos a utilização de materiais, a irrupção do real, a crise da representação, e diversos fatores que fazem a obra se posicionar no acontecimento presente, no império do aqui/agora. O ímpeto que levou esses artistas a se desnudarem em cena está posto. Porém, a visão deles, de suas obras já “prontas<sup>31</sup>”, diferem e se aproximam.

Os três artistas evidenciam que o que se faz, nos seus espetáculos, é teatro e não terapia, e que “mesmo que seja a sua vida, mesmo que seja a vida dos outros, esse material real assim exposto, ao passar para a cena, ao pensar teatro, deixa de ser cotidiano de qualquer forma” (SILVERO PEREIRA).

---

<sup>30</sup>“I know it’s not much, but it’s the Best i can do. My gift is my song and this one’s for you”. Tradução minha.

<sup>31</sup> Coloco entre aspas por não acreditar em obra pronta, finalizada no teatro, mesmo que esta já tenha feito diversas temporadas e apresentações.

O conceito de TEATRO que mais se aproxima do que estamos discutindo aqui é a do pesquisador francês Patrice Pavis:

A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha a ação que lhe é apresentada num outro lugar. O termo é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão somente pela relação entre olhar o objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação. (1999, p. 372)

Como vimos anteriormente, na crise da representação, este teatro que se presentifica, o biopoético, insere-se nesta construção de Pavis, desviando em certo modo, pois o que se vê é uma multiplicidade polifônica na representação, revelando seus anteparos, indo ao encontro do teatro do real.

Assim os artistas analisados trabalham na criação de mundos possíveis e compartilháveis, em uma poética da ruptura com a ficção, a busca por elementos de estranheza, que auferem “efeitos de real” na cena, visto que

a própria idéia da memória como um processo de criação é ficcionalização também. Não o biográfico como verdade e a ficção como algo que tu inventa, são limites que hoje assumem a flexibilidade deles, não são limites rígidos, entre o real e o ficcional tomando o real como verdade. E biográfico também é uma invenção, toda vez que tu narra alguma coisa tu está organizando essa miscelânea nebulosa que é a vida de um ou varias pessoas, em uma narrativa escolhida. (PATRICIA FAGUNDES)

Sendo o biográfico algo que carrega uma potencia semântica de real e a ficção uma invenção, é possível perceber então uma fricção entre os limites destes dois, real e ficcional, em uma narrativa organizada, mesmo que fragmentada. Assim, o biopoético se inscreve neste limiar, nesta nebulosa, onde “se destaca a dimensão processual, é dizer, o feito de estar construindo-se aqui e agora, em frente ao público” (CORNAGO 2005, p 19). Ou como Ileana Diéguez aponta: “os procedimentos documentais atuais são mais texturas, corpos que irrompem nas composições poéticas, irrupções do real” (2007, p 88).

É algo que se inscreve na carne e flui pelo sangue, como relata o diretor e idealizador do espetáculo Luís Antônio-Gabriela: “faço teatro sobre coisas que me sufocam, pessoais e sociais (e se for só pessoal não serve pra mim). Fiz o espetáculo porque tive que fazer. Porque achei que minha história poderia

servir para outras pessoas e eu podia contar de uma forma que eu sabia contar (NELSON BASKERVILLE). Como vemos, existe um doar-se ao outro nesta proposta, uma “revalorização da narrativa como instância de organização da experiência [...] afirmam-se as pequenas narrativas, que privilegiam as pessoas comuns e a vida privada” (FIGUEIREDO 2009, p. 134).

Pequenas narrativas que fortalecem a experiência social, trazidas pela imposição do real, contribuindo para uma realocação de percepção, afinal,

se o real se impõe em relação a uma situação encenada no palco, isso se espelha na platéia. Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir àquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente, por exemplo), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a certeza com que o espectador vivencia seu estado como um modo de comportamento social não problemático. (LEHMANN 2007, p. 169)

Então este teatro que se inscreve no limite do real, ou melhor, fricciona os pólos real e ficcional, promove uma estranheza e uma desestabilização tanto do público como dos artistas envolvidos. A exposição gera uma afetação diferenciada, que leva o autor a estados de confronto consigo, e de desestabilização, como aponta a autora de Natalício Cavalo: “ele foi apresentado como ficção, nunca se falou que era baseado na vida de meu pai, e nem podia, eu pedi para equipe não falar. Claro, porque eu me vi muito exposta, mesmo sendo outras pessoas fazendo aquilo, outras pessoas, outros corpos e outras perspectivas” (PATRICÍA FAGUNDES).

Já Baskerville se sentia inseguro por parte da família que iria assistir, pois havia colocado “no palco as coisas mais terríveis que pude. Meus monstros, minhas sombras, meus lugares até então inacessíveis” (Nelson Baskerville). Mas, para a surpresa do autor, sua família achou que o espetáculo foi um real poetizado, ou melhor, amenizado. Após a irmã, a madrasta e depois os outros dois irmãos, que foram em dias diferentes e não se comunicaram a respeito, assistirem ao espetáculo, todos falaram ao diretor que a realidade foi muito pior do que aquilo mostrado em cena.

O autor de Br-Trans vê a sua exposição como um fator de se colocar e travar um olhar crítico e artístico, pois para ele esta proposta, é de fato, um

problematizador social: eu só acredito no teatro enquanto isso, como uma transformação (SILVERO PEREIRA). Para Silvero, vemos que a tensão entre esses dois campos, real e ficcional, produzem no público e no artista um estado de ressonâncias coletivas, de compartilhamento de experiências, sendo estas desestabilizadas pela proposta cênica, ou como diz Walter Benjamin sobre a narrativa: “ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (1985, p. 205).

Penso que o importante aqui não é o real em si, mas sim a estranheza que o efeito de real pode gerar, quando se está em estado de incerteza sobre a obra: “contar sobre a própria vida na cena é uma forma de reafirmar a identidade, de sentir-se menos só ao saber-se escutado” (TRASTOY, 2008). Afinal “a arte sublima a vida mais terrível. Não importa o que seja, o palco, as luzes, atores são filtros, são os intermediários do terrível. São violetas que rompem as rochas” (NELSON BASKERVILLE).

Estamos no campo do expositivo, da irrupção do real, do efeito de estranheza que este sofre. Ao contar sobre sua vida, seus desejos e anseios, o artista está acima de tudo reafirmando sua identidade artística e social, colocando-se em estado de confronto consigo e com outro, “é um olhar de uma experiência subjetiva” (PATRÍCIA FAGUNDES).

Portanto existe uma relação de proximidades de experiências, não de fatos, eles pouco importam, o que se inscreve neste tipo de trabalho é o compartilhamento de vida, de vivências, e no reconhecimento de si e do outro. Pois a verdade do indivíduo é sempre fugidia, escapa-se, perde-se, e o que fica são as sensações, as imagens que mais tarde podemos ou não, por meios diretos ou indiretos, acessar.

# Considerações (in)conclusivas



É uma coisa que não sai de mim. Talvez saia com este espetáculo. O espetáculo é um pedido de desculpas. Eu estou dizendo: desculpa, Tônio, eu não soube lidar com isso. Seu irmão, bolinho. (Nelson Baskerville)<sup>32</sup>

Encontro-me parado em frente ao computador pensando em como encerrar algo que ainda está em curso. A proposta aqui desenvolvida surgiu em minha carne por uma incompreensão que me arrebatou e que até hoje me faz pensar sobre o quão potente e inquietante pode ser um espetáculo teatral. A minha memória construída, aqui, passou pelo crivo das escolhas conscientes e inconscientes, fazendo-se pousar tanto na minha vida pessoal e artística, pois acredito que, a partir do momento em que me transformo em outro, o meu olhar está afetado pela perspectiva da Biopoética Teatral.

Primeiramente fiz um panorama sobre aspectos que me questionavam em épocas anteriores, como o fenômeno da memória circunscrita ao corpo do indivíduo, sendo o ato de rememorar uma prática de (re)conhecimento de si e

---

<sup>32</sup> Ao final do espetáculo Luís Antônio-Gabriela, umas das atrizes atava um letreiro eletrônico, que passa esta citação.

do outro, ou, também, de si no outro. Pois este sujeito, e aqui transposto ao biopoético, é composto pelas estruturas que o cercam (sociais, filosóficas, etc), em uma relação cênica de linguagens mais ou menos estruturadas que o fazem entrar em choque com estas estruturas. Se o indivíduo é culturalizado pela memória (sendo esta a criação de subjetividade inerente a ele), em cena isto se potencializa de maneira que o leva a questionar sua própria visão de mundo, seja pelo seu reconhecimento e olhar crítico de si na sociedade, seja pelo arrebatamento que pode vir a surgir na sua relação com o acontecimento teatral. Se a memória é um agente virtual (como vimos na primeira parte), a interface que o atualiza, ou melhor, o presentifica, no caso biopoético, é a colocação e exposição da vida individual dos artistas em cena.

Pensando sobre a inscrição da memória na cena teatral, recorri ao teatro documentário para perceber o caráter pragmático e subserviente que a memória pode assumir. Neste caso, a biopoética seria de ressignificação do passado em um presente factual. Ou seja, o uso da *bios* como agente cênico de feições utilitaristas, que no caso seria levar à luz do público discurso políticos da época. Esta proposta de inscrição teatral visa um entrelaçamento com a realidade imediata, com um valor didático, buscando um distanciamento crítico com a platéia, abolindo a empatia que possa surgir da relação cena x espectador, um “teatro que estabelece um diálogo com as necessidades políticas” (GIORDANO 2014, p. 25). Esta seria então uma função biopoética, de utilização da memória e da vida com um fim específico e delimitado, excluindo-se outras possibilidades.

Em contraponto ao Teatro Documental, abordei a biopoética da vida cotidiana, que é o Ciclo Biodrama de Vivi Tellas. A proposta de Tellas era investigar a fruição entre real e ficcional, vida e teatro, observando como o cotidiano é repleto de teatralidades, e o teatro de “cotidianidades”. Porém no Biodrama, a intenção é a ativação destas teatralidades cotidianas dentro da cena, fazendo uma ruptura muito significativa entre o que é ficcional ou não. Diferentemente do Teatro Documental, o Biodrama não busca um discurso social e político unificado, mas sim um fator de multiplicidades de discursos, onde cada indivíduo coloca a sua visão na teatralidade do íntimo. Aqui o palco não se estabelece como uma reprodução social, mas sim como a

transformação e produção desta. Com a ficção a serviço do real, o Biodrama se caracteriza por um Biopoética Teatral de produção de múltiplas subjetividades.

A autobiografia, biografia, auto-ficção e suas variantes tomam por sustentação a premissa do choque entre ficção e realidade, onde a verossimilhança com a realidade se dissolve, dando lugar à criação de um lugar outro. Seria a re-escritura de memórias. A construção do sujeito na arte caracterizando-se como um simulacro do real. Porém, este como uma composição e comunhão de experiências, tangíveis a si e ao outro. Uma teia *hiper-realista* se estabelece na potencialidade do embate ou na transposição, muitas vezes, do real e ficcional.

As bases destas propostas artísticas que utilizam a memória como aporte para criação apresentam-se a partir da constituição de um sujeito e de sua relação consigo e com o outro. Passando de uma visão pragmática social para outra de uma insurgência do cotidiano na cena, chegando à construção do real na cena. A cena biopoética é um real circunscrito na possibilidade, ou seja, se é verdadeiro ou não, real ou ficcional, não importa. Estes limites são fronteiras que não buscamos alcançar de imediato, mas sim se colocar no entre, na possibilidade de vir a ser, ora ficcional ora real. É no entre que se coloca a Biopoética Teatral, e as memórias são imagens ativadas pela cena.

Alguns pontos surgem a partir da análise e estudo dos espetáculos abordados aqui. Primeiramente visualizo a questão motivacional e entendo que este tipo de vontade de colocar-se em cena, transbordando suas memórias e vida, passa por um ímpeto relacional, e não de pragmatismo ou de busca “psicológica” a fim de curar cicatrizes. São argumentos cênicos que passam, sim, pela carne dos idealizadores, mas desviam-se em desejos de compartilhar-se com o outro, de construir, problematizar e questionar memórias, assim compondo uma memória comum a todos envolvidos. Um sujeito biopoético que se auto-referencia na cena presentificando o encontro, a proximidade pelo expor-se. Aqui a obra afeta e é afetada, tornando-se um ente relacional. A fruição cênica se dá em primeira pessoa, mesmo que a vida e as lembranças sejam de outro que, no caso de Luis Antônio – Gabriela, é do

diretor Nelson Baskerville, de Natalício Cavallo é de Patrícia Fagundes e em Br-Trans de Silvero Pereira.

Existe um fator que impulsiona o artista a emprestar a sua vida e as suas memórias ao outro, para recriar-se, transformar-se, resinificando-se em outros corpos e discursos. É algo que é preciso fazer, na qual vai-se do íntimo indo ao coletivo, o desejo de compartilhar uma experiência que, assim, passa de um indivíduo a outro por meio das lembranças colocadas em cena, do mesmo modo como os antigos transmitiam suas histórias orais. Conseqüentemente percebemos a importância ontológica da narrativa oral, ou melhor, da oralidade nas estruturas teatrais biopoéticas, uma vez que a origem é a mesma, a transmissão oral de experiência, seja da história antiga, seja da cultura popular.

Portanto, entre as primeiras características da biopoética, podemos relacionar a sede ímpetu motivacional. Uma potente experiência/memória dotada de proximidade e afetação de si e do outro, que arrebatava o artista e o faz querer transmiti-la, relacionalmente, colocando-se em primeira pessoa. O idealizador da obra busca em suas memórias algo de extrema importância para si e para outro, e assumindo o *front* de batalha, se posiciona à frente, expondo-se. E se estes espetáculos biopoéticos buscam o atravessamento de experiências, uma das técnicas de que se valem é a narrativa em primeira pessoa, contar uma história. Como um antigo guerreiro colocado à frente de uma lareira contando seus feitos aos seus cidadãos, ali reunidos para, em convívio, vivenciar uma experiência pessoal que se torna de todos, e comum aos indivíduos.

Outros aspectos que encontro nesta análise é a manipulação do espaço e dos materiais cênicos por parte dos atores. Nesta dinâmica o ator se presentifica no instante, no estar fazendo, e não no estar mostrando, instaurando uma estética da presença (Féral). O ator é convidado a assumir os riscos do processo de feitura cênica. Os aparatos cênicos dos três espetáculos analisados, seja cenário, iluminação, vídeo, são de responsabilidade do ator em cena e ele, ao movê-los pelo espaço, assume a postura de criador de ambientes e atmosferas. Seu corpo está ali presente pela composição que dele parte. Muito além de contra-regagem, este mecanismo é de extrema

importância para afetar o sujeito-ator em cena e o público, gerando uma visão de estranheza, onde o discurso cênico se situa no entre limites.

Estes efeitos do real irrompem na cena e questionam as fronteiras entre real e ficcional. Outros fatores também se acercam disso, como a mobilidade de personagem (em Natalício Cavalo, por exemplo, três atores interpretam Natalício no decorrer do espetáculo). A irrupção de letreiros, vídeos, fotos, textos, que quebram o fluxo narrativo, ao mesmo tempo aproximam o público da experiência narrada, ao invés de afastá-lo, pois geram o reconhecimento da representação por parte da platéia, e também a desestabilizam, pois trazem a dúvida se aquilo narrado em cena de fato é uma reprodução do real.

Além da mobilidade de personagens, temos um procedimento onde o ator se coloca em primeira pessoa, revelando perante os espectadores a representação. Esta “crise do personagem” (Ryngaert) insere a visão do executante, do ator, sobre aquela vida que ele está presentificando em cena, tornando a atuação uma multiplicidade de vozes que a compõe.

Estas são as considerações a que cheguei. Esta pesquisa, porém continua em curso. Busquei, nestas linhas compartilhar a experiência e construindo um saber comum ao pesquisador, aos sujeitos pesquisados e ao leitor.

Alguns pontos, no entanto permanecem em aberto como, por exemplo, quais os dispositivos para se selecionar uma memória que pode vir a se tornar um discurso cênico relevante? Qual a formação de sujeito e subjetividades que este tipo específico de obra nos traz? Fica a provocação...

# REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Ed Zahar, 1985;
- AGANBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? E outros textos**. Chapecó: Ed Argos, 2009;
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu Duplo**. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006;
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2004;
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo. Editora Martins Fontes, 1988;
- BASKERVILLE, Nelson. **Luís Antônio – Gabriela**. São Paulo: Ed NVersos, 2012;
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa. Relógio d'água, 1991;
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas vol 1**. São Paulo: Ed Brasiliense, 2012;
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Ed MartinsFontes, 2006;
- BOGART, Anne. **La preparación Del director: Siete ensayos sobre teatro y arte**. Barcelona: Alba Editorial. 2008;
- BOURRIAUD, Nicolas. **A Estética Relacional**. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2009;
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Ed Nova Fronteira, 1978;
- BROOK, Peter. **Más Allá Del Espacio Vacío**. Barcelona: Ed Alba, 2010;
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política**. Buenos Aires: Atuel, 2007;
- CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Ed WMF Martins Fontes, 2009;
- CARREIRA, André. **Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real**. Revista Sala Preta. Disponível em: [www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/69074/71519](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/69074/71519)

- CORNAGO, Óscar. **La verdad de una mentira: La forma que se despliega,** de Daniel Veronese. Madrid, 2004. Disponível em:  
<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=26>
- CARVALHO, Sergio de. **Introdução ao Teatro Dialético.** São Paulo: Ed Expressão Popular, 2009;
- DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência, do corpo, e das emoções ao conhecimento de si.** São Paulo, Editora Cia das Letras, 2000.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997;
- DE PAULA, Talles. **O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado de autoficção.** Palimpsesto, nº14, ano 11, 2012, Rio de Janeiro;
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** São Paulo: Editora 34, 2008;
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo: Cinema 2.** São Paulo: Ed Brasiliense, 1990;
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 2003;
- DIÉGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin Duelo: icnografías y teatralidades del dolor.** Córdoba: Ed DocumentA/Escénicas, 2013;
- DUBATTI, Jorge. **El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado.** Buenos Aires: Atuel, 2003;
- FERÁL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo,** in Sala Preta. São Paulo, n. 8, 2008, p. 197-209;
- FERNÁNDEZ, Paula. **O biográfico no novo teatro portenho.** Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2006;
- FERRACINI, Renato. **Café com queijo, corpos em criação.** São Paulo, Editora Hucitec, 2006;
- FERREIRA, Lígia. **VI reunião científica da ABRACE.** Teatro biográfico: A experiência do Biodrama na Argentina. Porto Alegre, 2011;
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** São Paulo: Ed Graal, 2012;
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** Rio de Janeiro: Ed Vozes, 1997;
- GIORDANO, Davi. **O Biodrama como a busca pela teatralidade do comum.** Revista Lides, nº6, 2013, Buenos Aires.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HUME, David. **Investigação sobre o entendimento humano**. São Paulo: Hedra, 2009;

KOUDELA, Ingrid. **Brecht e a Pós-modernidade**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2001;

KIRBY, Michael. **The Art of Performance** – a critical anthology. New York: Edited by Gregory Battcock and Robert Nickas, 1984;

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e sobre o saber da experiência**. In: Revista Brasileira de Educação, 2002;

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**. São Paulo: Autentica, 1999;

LE GOFF, Jacques. **Historia e memória**. Campinas: Ed UNICAMP, 1990;

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2011;

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura Política no Texto Teatral**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2009;

LEITE, Janaina. **Teatro Documentário ou Sob o Risco do Real**. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/10/teatro-documentario-ou-sob-o-risco-do-real/>

LESCOT, David. In SARAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Ed Cosac Naify, 2012;

LÉVY, Pierre. **O que é Virtual?** São Paulo: Ed 34, 2007;

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada da etnografia**. Rio de Janeiro, Editora 7 Letras, 2007;

MUGUNZÁ, Cia de Teatro. Disponível em: <http://www.ciamungunza.com.br/>

MARTIN, Carol. **Theatre of the Real**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

NOVARINA, Valere. **Diante da Palavra**. Rio de Janeiro: Ed 7 Letras, 2009;

NOVARINA, Valere. **Teatro dos Ouvidos**. Rio de Janeiro: Ed 7 Letras, 2011;

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008;

PESSOA, Fernando. **O livro do Desassossego**. São Paulo: Ed Cia das Letras, 2006;

- ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2012;
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Personagem (crise do)**. In SARAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Ed Cosac Naify, 2012;
- SAGASETA, Julia. **Intromisiones, cruces, relaciones entre lo ficcional y lo real**. Disponível em: <[http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3\\_02.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_02.pdf)>
- SANTOS, Valmir. **Sem Moral e Sem Vergonha [Luís Antônio – Gabriela]**. Revista Bravo, junho de 2011;
- SARAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Ed Cosac Naify, 2012;
- SARAZAC, Jean-Pierrra. **Sobre a Fabula e o Desvio**. Rio de Janeiro: Ed 7 Letras, 2013;
- SARTIN, Philippe Delfino. **Sobre a liminaridade: relendo Victor Turner em chave pós-estrutural**. Revista de Teoria da História da Universidade Federal de Goiás, Ano 3, Número 6, dez/2011
- SCHENKER, Daniel. **Distanciamento para Abordar a Intimidade**. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/10/distanciamento-para-abordar-a-intimidade/>
- SMALL, Daniele Avila. **Teatro Documentário**. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/05/teatro-documentario/>
- SPRITZER, Mirna. **Silêncio, escuta e a performance da palavra**. V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Ed Cosac Naify, 2011.
- UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

## Apêndice I

### Descrição das fotos

- 1) Pg. 9 - Espetáculo Natalício Cavalo: cena da rádio.

Durante esta cena o ator Lisandro Bellotto interpreta Natalício Cavalo, em sua passagem como apresentador do programa Terra Pampeana, transmitida por rádio. Nesta cena são lidas cartas dos ouvintes. É projetado no painel atrás do ator as cartas, e os atores Priscila Colombi, Marcelo Mertins, Rossendo Rodrigues e Heins Lima Verde interpretam o conteúdo de cada carta. Na foto é a carta em que Marcelo Mertins narra um ouvinte que envio uma telegrama da prisão. Estas cartas foram trazidas pela diretora Patrícia Fagundes, e fazem parte do seu acervo de lembranças de seu pai, Walter Fagundes.

- 2) Pg. 19 - Espetáculo BR-Trans: cena Geni e o Zeppelin

Silvero Pereira canta a famosa música de Chico Buarque, Geni e o Zeppelin, trocando por vezes o nome Geni por Babi, pois esta cena fala da história da detenta do presídio central de Porto Alegre, a travesti Babi, que sonhava em se apresentar no Teatro São Pedro de Porto Alegre, cantando e dançando.

- 6) Pg. 40 - Espetáculo Luís Antônio-Gabriela: cena final (yoursong)

Ao final do espetáculo todos atores se colocam em frente ao proscênio e cantam a música yoursong de Elton John, ao som de um piano tocado em cena. Há estruturas que imitam espelhos de camarim, uma para cada ator, e após o termino da música aparece um letreiro eletrônico no canto direito, passando a frase: é uma coisa que não sai de mim. Talvez

saia com este espetáculo. o espetáculo é um pedido de desculpas. Eu estou dizendo: desculpa, Tônio, eu não soube lidar com isso. Seu irmão, Bolinho.

7) Pg. 50 - Espetáculo BR-Trans: cena final

Esta cena é logo após a cena da Babi, onde o ator começa a apagar todas as luzes da cena, lentamente e em silêncio. Ao final se senta sozinho de olhando no espelho, e por um momento que ali olhando. Quando ele apaga a luz do camarim, faz-se *balckoutna* cena e acaba o espetáculo.

8) Pg. 58 - Espetáculo Luís Antônio-Gabriela: cena do carro

Aqui é retratado a loucura da família Baskerville e suas viagens de combi, onde sempre Nelson e Luís Antônio acabavam apanhando por algum motivo. Até mesmo por estarem quietos demais. Durante a cena os atores tocam instrumentos como contra-baixo e gaita, e toda sonoridade do carro. A cena é uma maquina sonora canta e falada, com música ao vivo e trocas de posições dos atores, representando as inúmeras viagens.

9) Pg. 67 - Espetáculo Natalício Cavallo: cena 3º encontro com a morte

Natalício (Heinz Lima Verde) encontra-se com a morte (Marcelo Mertins) em uma alegoria da Santa de Los Muertos. Na cultura mexicana, nos dias dos mortos a Santa Catrina, traz os mortos para jantar com seus entes queridos. Nesta cena, Natalício dança tango com a Morte, em um embate de vida, pois como ele mesmo diz: eu ainda tenho que viver muito.

10) Pg. 72 - Espetáculo BR-Trans: cena travesti no colégio

Com giz de cera na mão, Silvero Pereira fala sobre os *bullyngsofridos* no colégio por gostar de pintar as unhas, e se vestir com roupas, ditas femininas. Segundo esta cena o pior era o banheiro, pois no feminino não podia entrar e no masculino iria apanhar, o jeito era segurar até voltar para casa.

11) Pg. 74 - Espetáculo Natalício Cavallo: cena dos rodeios

Nesta cena são projetadas diversas reportagens sobre os rodeios organizados por Walter/Natalício. Enquanto isso em uma dança com as estruturas cênicas, que são caixas móveis, os atores narram passagens destes rodeios de forma jornalística.

12) Pg. 77 - Espetáculo Luís Antônio-Gabriela: apresentação dos atores

Aqui é o começo do espetáculo, onde os atores estão em cena recebendo o público, se alongando, aquecendo a voz, e depois de algum tempo param e olham para a platéia.

Começam a dizer seus nomes e os personagens que irão interpretar no espetáculo, e enquanto isso vão colocando adereços específicos dos seus personagens.

13) Pg. 80 - Espetáculo BR-Trans: cena da história da Babi

Silvero relata como foi entrevistar um detento, e quais são os seus desejos e vontades para quando sair da prisão.

14) Pg. 84 - Espetáculo Natalício Cavallo: cena do campo

Nesta cena Natalício olha o campo, os cavalos e os gados, que estão sendo projetados nos painéis, e fala sobre o homem do campo: eu não

me canso, não me entrego, pode vir destino que eu te agarro é pelas guampas.

15. Pg. 89 - Espetáculo Natalício Cavalos: cena 2º encontro com a morte

Natalício (Lisandro Bellotto) encontra a morte (Heinz Lima Verde), em uma alegoria carnavalesca, para tratar das perdas do herói. Pois havia sido severamente criticado após um dos seus cavalos machucar um ginete em um rodeio.