

## Biografias Em Cena<sup>1</sup>

André Luiz Antunes Netto Carreira

Ligia Batista Ferreira

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma reflexão sobre as possibilidades de se estabelecer procedimentos de direção teatral e de construção dramatúrgica baseados na utilização de elementos biográficos e autobiográficos no processo criativo. O texto analisa a criação de espaços de realidade dentro da ficção no teatro, e para isso investiga metodologias de encenação que contemplem esse tipo de abordagem. O trabalho estuda o “biodrama” - desenvolvido pela diretora argentina Viviana Tellas -, considerando-o uma referência de experimentação de um teatro biográfico. A carência de informações sobre estes conteúdos no nosso meio teatral sugere a oportunidade de uma pesquisa inicial que mapeie procedimentos e experiências de encenação, com o fim de identificar abordagens semelhantes no âmbito teatral brasileiro.

**Palavras-chave:** Cena - Ficção - Realidade - Biográfico - Autobiográfico - Biodrama

O teatro já esteve subordinado à busca pela ilusão, criando as mais complexas formas de privilegiar ela: a ilusão. Pavis descreve: “há ilusão quando tomamos por real e verdadeiro algo que não passa de uma ficção. A ilusão está baseada no efeito do real produzido pelo palco; ele se baseia no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos reconhecidos pelo espectador” (Pavis, 2003, p. 202). O romantismo e o naturalismo/realismo pretendiam causar esse efeito.

Até que chegou o momento de se negar a ilusão e afirmar o teatro com arte da ficção, teatro reconhecido como teatro: reconhecido e exposto como ficção e como produtor de ficções. (Lehmann, 2007). O teatro político de Meierhold e Brecht são exemplos de estéticas que pretendem mostrar o teatro como teatro, evitando efeitos ilusionistas.

As relações de realidade e ficção existem desde que o teatro é teatro. Já se pretendeu ser a própria realidade, assim como se pretendeu manter o maior afastamento possível dela. Seja do modo que for, pode-se chegar a uma

conclusão: “tudo que ocorre em cena tem o toque de irrealidade.[...] Ainda que houvesse representação de um fato real, esse real, uma vez teatralizado, assumiria o estatuto de não-realidade, tornando-se aparentado ao sonho” (Ubersfeld, 2005, p. 22). Seja teatro naturalista, brechtino stanislavskiano, teatro é ficção e dentro dele, tudo também o será.

A questão da realidade e ficção é um fator intrigante no teatro. Se por um lado ele se afirma como arte da ficção, incumbido de criar novas realidades, pertencentes somente a ele, no momento em que decorre a ficção montada, há realidade em tudo: na existência real dos atores, nas irrupções ocasionais da realidade, no tempo. Compreendendo isso se deve assumir também o tempo do real como co-atuante na cena (Lehmann, 2007), irremediavelmente.

A constatação de que o teatro se faz a partir das relações entre essas duas realidades existentes de fato: realidade teatral e realidade de vida, faz com que se abram as portas para uma nova abordagem teatral, aquela que assume as interferências do real no espa-

• • • • •

<sup>1</sup> Projeto de Pesquisa: Áqis - Núcleo de pesquisa sobre procedimentos de criação artística CEART/UEDESC. Coordenação: Prof. Dr. André Carreira. Ligia Ferreira, Bolsista de Iniciação Científica, PIBIC/CNPq.

ço da ficção. Não cabe aqui questionar qual das realidades é mais verdadeira, mas sim, deslumbrar uma cena que brinca com as duas realidades, relacionando-as, deixando incerto o que pertence a uma e a outra: “O essencial não é a afirmação do real em si [...], mas sim a incerteza, por meio da indecibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambigüidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência” (Lehmann, 2007, p. 165).

Aspectos da realidade se mostram então como possibilidades para inovações da cena contemporânea e os fatos e histórias reais passam a servir de material para composição de obras artísticas. Trata-se de práticas de direção teatral e de composições dramáticas que se utilizam de materiais biográficos como ponto de partida para produção. As histórias de vida se transformam em material cênico.

O gênero biográfico (Rojas, 2000) surgiu como resposta a uma historiografia conservadora, baseada em documentos oficiais e em grandes acontecimentos. A biografia surge perguntando-se o papel que os indivíduos têm na história e como suas histórias pessoais auxiliam na compreensão dos contextos nos quais estão inseridos:

*A valorização dos sujeitos - atores sociais - oferece um campo de investigação no qual a relação entre o individual e o social seja de reciprocidade, e de interconstrução. As narrativas de vida singulares se situam, portanto, em um horizonte histórico-social, denunciando-o em suas vicissitudes. É com o objetivo de relacionar a história de vida com a história da sociedade que a “fala” dos sujeitos é considerada como espaço de articulação de memória e história.<sup>2</sup>*

Para Burke (2005) o movimento da Nova História Cultural busca métodos não tradicionais de construção histórica que se interessam justamente por documentos pessoais, relatos autobiográficos, diários íntimos, etc. Eles se mostram como formas de entendimento de uma determinada cultura e seus aspectos cotidianos:

*A classificação tradicional das autobiografias como verdadeiras ou*

*mentirosas foi gradualmente sendo substituída por uma abordagem mais sutil, que leva em conta as convenções ou regras de auto-apresentação de uma dada cultura, a percepção do “eu” em termos de certos papéis e a percepção das vidas em termos de certos enredos (Burke, 2005, p.117).*

Quanto à autobiografia Lejeune (1994) a define como “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (1994, p. 50). Segundo o autor, a identidade do narrador e do personagem da história é a mesma, discorrendo sobre uma história individual e particular. Essa é um das questões principais que diferenciam a autobiografia da biografia: na biografia quem fala é outro a respeito de outra história de vida que não a sua. O narrador e o personagem da história são distanciados.

Diante disso, a ideia de métodos teatrais vinculados a elementos do real se mostra como uma abordagem que se aproxima das vidas reais, das pequenas histórias vinculadas a cada um dos seres humanos. Um olhar artístico sobre o cotidiano, sobre o pequeno grupo, sobre histórias ínfimas e infinitas, que dizem respeito a todos:

*Em um mundo descartável que valor tem nossas vidas, nossas experiências, nosso tempo? Biodrama se propõe refletir sobre essa questão. Trata-se de investigar como os feitos da vida de cada pessoa “feitos individuais, singulares, privados” constituem a História. É possível um teatro documental? Testemunhal? Tudo o que aparece no cenário se transforma irremediavelmente em ficção? Ficção e verdade se colocam em tensão nesta experiência.<sup>3</sup>*

O biodrama se mostra como uma forma de aliar realidade e ficção. Viviana Tellas impulsionou o ciclo de biodramas em Buenos Aires e convidou pessoas de teatro muito diferentes para trabalhar com o biográfico na cena. A ideia era explorar a vida em bruto de determinadas pessoas em consonância com os métodos teatrais utilizados por cada um dos di-

• • • • •

2 TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. Escrita autobiográfica e construção subjetiva. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642003000100004&script=sci\\_arttext&lng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642003000100004&script=sci_arttext&lng=pt)

3 TELLAS, Viviana. Apud TRASTOY, Beatriz. *Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas em en teatro argentino actual*.

retos. A idéia de vida em bruto é defendida por Cornago como uma forma de restabelecer o indivíduo enquanto subjetividade:

*Nos últimos anos se assiste a reivindicação de uma realidade humana em bruto, que recupere o indivíduo [...]; se trata da defesa de uma subjetividade além dos intelectualismos, que volte a se apresentar como a sorte de um enigma, um enigma que esconde toda a vida humana em sua expressão mais irredutível como presença. Com o fim de acentuar essa dimensão física, sensorial e imediata a cena se revela como um instrumento idôneo.*<sup>4</sup>

Segundo Cornago o ciclo Biodrama, **Sobre la vida de las personas** fez com que os criadores mais originais do teatro argentino da atualidade colocassem em confronto de maneira direta o teatro à vida, a ficção à realidade. O autor afirma que o ponto de partida em comum - a vida de uma pessoa - não se tornou um fator de renúncia às formas estéticas adotadas por cada um dos criadores. Portanto pôde-se notar a “variedade de maneiras de confrontar o teatro com a realidade, a cena com a vida ou o personagem com a pessoa, as distintas possibilidades de citar a realidade dentro da cena, para abrir espaço a isso que chamamos vida” (Cornago, 2009).

Entre os biodramas descritos por Cornago, podemos destacar alguns elementos característicos dessa forma de encenação, além dos fatos biográficos já descritos. Para criar mecanismos que concedam incerteza à cena, são utilizadas oposições entre os princípios da representação e da não-representação. Na realidade se trata de efeitos de cena, efeitos de atuação e de não-atuação que se prestam a confundir aquilo que é posto em cena. Entre os biodramas existem os que se afirmam como declaradas ficções, lançando mão das convenções de representação, mas não omitindo a utilização de elementos biográficos. Outros mostram recursos menos representacionais e se fazem despreocupados em contar uma história linear, com a justaposição de cenas que não precisam ter envolvimento entre si.

O que acontece com a vida de uma pessoa quando vista a partir da perspectiva teatral? E quando a vida referida é de uma pessoa que

está dentro da cena, um ator ou uma atriz? Quais são as intenções desse feito? Reconstituir tal e qual uma trajetória? O caminho parece diferir um pouco disso. O trabalho cênico que se empreita nesse sentido parece enveredar pelos caminhos da autoficção: trata-se de apanhar acontecimentos reais da própria vida e reorganizá-los como parte constituinte de uma nova construção talvez totalmente alheia à construção da vida real:

*A autoficção [...], seria “uma variante ‘pósmoderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”.*<sup>5</sup>

A idéia de procedimentos teatrais pautados pela autoficção de seus atores também pode ser considerado como uma forma de teatro biográfico, mas difere-se do biodrama pelo fato de trabalhar biografias internas, dos próprios agentes envolvidos no processo, e não em biografias alheias. Entendendo essa diferenciação me proponho a falar sobre o trabalho realizado por mim dentro do curso e que se configura, para mim, como uma peça de autoficção por parte das atrizes: o espetáculo **A ponto de partir**.

O trabalho cênico surgiu em decorrência de minha experiência como diretora teatral na disciplina de Encenação Teatral I do curso de Artes Cênicas da UDESC. No trabalho me interessou brincar com as possibilidades de criar aparentes realidades e aparentes ficções, desafiando e confundindo o público. Para tanto, no processo de desenvolvimento do espetáculo a pesquisa esteve voltada para as possibilidades cênicas contidas nas histórias pessoais das atrizes, bem como na criação de um material artístico que fosse alheio a essas histórias, mas que soasse como autobiográfico.

Uma das questões centrais do espetáculo **A ponto de partir**, desde seu processo de desenvolvimento, foi o estudo das possibilidades de suscitar no público a sensação de encontro e compartilhamento no âmbito da obra teatral; sempre acreditando que o teatro se faz através das trocas entre seus realizadores e seus apreciadores.

4 CORNAGO, Oscar. Biodrama. Sobre el Teatro de la Vida e la Vida del Teatro. Disponível na Internet via: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/Article/1515>.

5 VILAIN apud FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção Disponível na internet em <http://www.revistaipotesi.ujf.br/volumes/18/cap02.pdf>

Pensando nesse fato, desde o começo o projeto esteve preocupado em descobrir meios de se chegar a esse objetivo. O primeiro passo nesse sentido foi descobrir um tema capaz de compreender uma larga gama de espectadores. Um tema que se estendesse sobre qualquer pessoa. O texto **Epílogo**, encontrado no livro *A teus pés*, da poeta Ana Cristina Cesar, veio de modo muito adequado ao encontro desse propósito. A escritora é um dos principais nomes da literatura marginal dos anos 70. Sua obra é caracterizada pelo formato de correspondências e diários íntimos e sua literatura causa confusão no leitor entre o que é autobiográfico e confessional e o que é fictício e artificial. O texto escolhido trata de lembranças, recordações, de tudo que se viveu e que ficou para trás, da relação passado/presente/futuro. Ou seja, é um assunto que pertence a todos, de todos os lugares e tempos.

O espetáculo se configura a partir das personagens Adelaide Silva e Adelaide Vieira, duas senhoras idosas que são interpretadas por duas atrizes jovens. As personagens possuem temperamentos muito distintos, mas demonstram compartilhar uma amizade intensa, além muitos segredos. Elas passam para a platéia uma coleção de cartões postais, enquanto recordam momentos de suas vidas e esperam pela vinda de novas cartas. No decorrer do espetáculo existem momentos de quebra onde as atrizes abandonam a interpretação das personagens idosas, aparentando uma fuga do ato representacional. Nesses momentos o espetáculo cria uma situação dúbia, onde o público se pergunta **agora é realidade o que dizem e fazem as atrizes?** O espetáculo propõe nessas horas um questionamento do próprio ato ficcional, buscando sobrepor a realidade ao ato teatral. Não por acaso as poesias de Ana Cristina Cesar apresentam esse mesmo caráter de sentido duplo.

Há outros momentos em que as atrizes abandonam as personagens idosas para interpretar a versão jovem das mesmas, deixando claro que se trata então de uma representação. Além dos textos de Ana Cristina Cesar, o trabalho é composto por textos pessoais extraídos de cartas e diários das atrizes, assim como relatos de lembranças específicas, retiradas das vidas das atrizes. Tal qual a obra da autora de referência, o espetáculo busca suscitar no público uma sensação constante de dúvida entre o que é real e o que é ficcional.

Essa simbiose estabelecida foi utilizada por nós como mecanismo de estranhamento e ao mesmo tempo de aproximação do público.

Acreditávamos que essa “brincadeira” criava possibilidades muito potentes do sentido da busca por uma verdade cênica. Constatamos que as histórias pessoais, à medida que eram transformadas em material artístico, deixavam de ser pessoais e íntimas e passavam a pertencer ao teatro, passavam a ser ficcionais e existentes apenas no âmbito teatral no qual estavam inseridas; ao mesmo tempo, para suas intérpretes, esse material de configurou de maneira mais orgânica, pois já pertencia ao seu imaginário e à sua história.

Bem, já sabemos que o teatro se faz enquanto ficção declarada. Atores, diretores e todos os demais agentes envolvidos num processo artístico teatral trabalham a fim de criar uma realidade ficcional, uma realidade irreal. Diante disso há como o teatro fugir de sua característica tão intrínseca de ser ficção? Não. Então porque a utilização de aspectos do real parece tão atraente e tão capaz de inovar uma cena entediada pelas fórmulas estabelecidas? Talvez porque a cena teatral esteja precisando de uma carga vital. E a possibilidade de falar sobre vidas reais parece ter o poder de chacoalhar a espaço da ficção e fazer com que ele sugue desses elementos certo vigor, certo frescor, certa presença, existentes nela: na vida real.

Essa carga vital parece aproximar o ator do processo criativo, deslumbrado que este fica diante da possibilidade de reconstruir sua trajetória de dentro da cena. A idéia de incerteza de realidades e a temática comum, histórias de vida, também aproximam o espectador que ora se pergunta se o que acontece em cena é real, ora se deixa levar pelo material que lhe parece tão próximo e acessível.

No fim da contas todas essas novas fórmulas se prestam a desafiar o espectador e retirá-lo de uma situação passiva. Ele deve ser colocado diante de algo estranho, um enigma que requer pensamentos e formulações para ser decifrado. Participar de uma experiência teatral não deve ser fácil. É preciso pedir algo do espectador e o que se pede nos métodos que inserem a realidade na ficção - ou que dizem fazê-lo - é que ele seja desafiado a descobrir o funcionamento desse misterioso mecanismo:

*O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos*

6 RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Disponível na internet em <http://www.questaodecritica.com.br/conteudo.php?id=186>



*de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele.*<sup>6</sup>

As histórias pessoais tão únicas e ao mesmo tempo tão comuns, terão o poder de aproximar o teatro de um público que se extingue? Quem sabe. É a isto que se propõem os biodramas e as obras de autoficção descritas neste artigo.

### Referências Bibliográficas

BURKE, Peter. *O Que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CORNAGO, Oscar. *Biodrama. Sobre el Teatro de la Vida e la Vida del Teatro*. Disponível na Internet via: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewArticle/1515>.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção*. Disponível na internet cm <http://www.revistapotesi.ufjf.br/volumes/18/cap02.pdf>

LEJEUNE, Philippe,. *El Pacto Autobiográfico y Otros Estudios*. Madri: Megazul-Endymion, 1994

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2 ed. São Paulo: 2003. Perspectiva

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Disponível na internet cm <http://www.ques-taodecritica.com.br/conteudo.php?id=186>

SCHMIDT, Benito Bisso. *O Biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: Ed. da UNISC, 2000.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. *Escrita autobiográfica e construção subjetiva*. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642003000100004&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642003000100004&script=sci_arttext&tlng=pt)

TELLAS, Viviana. Apud TRASTOY, Beatriz. *Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas em en teatro argentino actual*.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005