

DE SERES HUMANOS REAIS E PERFORMERS VERDADEIROS¹

Annemarie M. Matzke²

Tradução de Stephan Baumgärtel³

Resumo

Este artigo discute noções como autenticidade e veracidade no trabalho cênico frente ao crescente interesse em usar depoimentos biográficos de atores não-profissionais. O artigo se questiona sobre as fontes desse interesse bem como as diferenças dessas práticas teatrais em relação a formatos televisivos que trabalham com depoimentos biográficos e reflete sobre diferentes efeitos de autenticidade que se pode produzir com um teatro documentário que oscila entre ficção e realidade empírica..

Palavras-chave: teatro documentário, teatro pós-dramático, prática de atuação teatral, teatralidade.

Abstract

This article discusses the notions of authenticity and veracity in contemporary theatrical productions within the context of a growing interest to make use of biographic confessions of non-professional actors on stage. The article asks itself about the causes of this interest as well as the differences that separate these theatrical practices from TV programs that work with biographic statements and confessions. It also reflects on the different effects of authenticity that may be produced by a documentary theatre that oscillates between fiction and empirical reality.

Keywords: documentary theatre, post-dramatic theatre, theatrical acting, theatricality.

Uma mulher entra no palco. Na mão, ela carrega uma lâmpada de pé, um modelo de IKEA. Ela procura um lugar, põe a lâmpada no chão e começa a contar: fala do seguro de desemprego, da redução da assistência social do governo e das injustiças; da necessidade de cada um se engajar e, ainda, do fato que ela está farta; como é preciso que alguém faça algo, cada um de nos. Durante a fala, ela perde a fluência, chega a parar momentaneamente. Cria-se a impressão como se ela estivesse falando o seu texto de modo livre, como se ela decidisse espontaneamente o que dizer. Ouve-se o tic-tac de um relógio. A luz se apaga lentamente – um minuto se passou: um minuto na luz do palco.

Essa cena curta provém da encenação *Tableau com existências marginais (Standbild mit Randexistenzen)* de Björn Auftrag e Stefanie Lorey de 2004.⁴ O conceito da encenação é buscar, via anúncios nos jornais, pessoas que gostariam dizer algo no palco, é colocar a sua disposição um minuto de tempo cênico. Este minuto pode ser usado de modo arbitrário. O pressuposto é que cada um traz consigo a sua própria lâmpada de pé. Aos poucos configura-se no palco uma ‘imagem de grupo’ composta pelos trinta e cinco ‘atuantes’: alguém conta uma piada sobre Bush, uma outra pessoa conta do seu cunhado que morreu de câncer; uma fica em silêncio por um minuto. Do lado-a-lado dos diferentes discursos surge um caleidoscópio de confissões, histórias, e

anedotas pessoais, ou discursos engajados, que realça a individualidade dos diferentes representantes (de si mesmo). A previsão de Andy Warhol que no futuro cada um de nos poderia ganhar fama por quinze minutos, é realizado aqui no palco pelo menos por um minuto.

A organização da encenação é simples e transparente para o espectador. O palco, a luz da lâmpada de pé e o limite de tempo atribuem a cada apresentação uma moldura. As apresentações são organizadas segundo um regulamento reconhecível. Apesar dessa delimitação formal da encenação, cria-se um impacto especial de vivência imediata. Tudo parece ‘real’, como se a atuante⁵ o trouxesse diretamente da sua vida cotidiana para o palco. No caso da lâmpada de pé, trata-se de uma lâmpada de IKEA que pode ser encontrada em muitos lares, e a roupa tampouco é reconhecível como figurino. A forma da apresentação também subverte certas convenções de uma apresentação teatral. Durante a sua fala, a ‘atuante’ é nervosa, comete erros de pronúncia, mas exatamente por causa deste modo faltoso de falar o seu discurso aparenta ser não-encenado. Será que tudo que se opõe à construção do acontecimento teatral, e por tanto ao seu caráter encenado, produz um efeito de autenticidade? Com isso, autenticidade no palco seria aquilo que parece ser não-encenado, mesmo que a apresentação organiza um visível contexto de encenação.

Talvez a impressão de autenticidade seja produzida por uma especial confiabilidade da ‘atuante’ que convence a mim, a espectadora, que ela realmente quer dizer o que ela fala. À diferença de um ‘ator’ que fala em nome de um personagem, ela formula um assunto pessoal. Ela responde por aquilo que diz. Pode-se imaginar que repetiria as suas reivindicações na rua

1 In: Fischer-Lichte, Erika et. al. (eds.). *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2006. pp. 39 – 47.

2 Prof. Dr. Anneliese Matzke é pesquisadora, atriz e performer, membro do coletivo SheShePop, cujos projetos teatrais são situados na fronteira entre performance e teatro, indagando os limites entre representação e performance, entre práticas públicas e privadas. Ela é professora do Departamento de Ciências Teatrais da Universität Hildesheim/Alemanha, pesquisando e lecionando sobre formas experimentais do teatro contemporâneo.

3 Professor do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da UDESC.

4 Apresentações, entre outras, no Mousonturm em Frankfurt/Main, no teatro Hebbel am Ufer em Berlin, no Diskurs-Festival Gießen, e no teatro Die Kammerspiele em München.

5 “Darsteller/in” em alemão, uma palavra cujo significado oscila entre a representação e a apresentação. No Brasil, usa-se termos como ‘ator-dançarino’, ‘ator-compositor’, ‘atuador’ ou ‘atuante’ para referir-se a esta instância cênica que engloba e transborda o ator tradicional enquanto alguém que representa um papel configurado anteriormente através de um texto. Devido ao contexto não-profissional, optei pela palavra ‘atuante’. [N. T.]

durante uma manifestação: autenticidade como uma forma de *street credibility*. Será que a impressão de imediatez se cria exatamente pela contradição entre a proximidade cotidiana da 'atuante' e a delimitação exposta da encenação?

A formulação do 'ser humano real' com que intitulei o meu ensaio é propositalmente polêmica: no palco e no dia-a-dia, todo ser humano é naturalmente 'real', independentemente se é um ator ou uma funcionária de um banco. Mas perante a crescente prática no teatro contemporâneo de colocar atuantes não-profissionais no palco, parece necessário realizar algumas diferenciações. Da onde vem o interesse na encenação de atuantes não-profissionais? Onde se encontra a diferença em relação a formatos da mídia como o *Talkshow* ou os *Reality Soaps*? Quais efeitos de autenticidade são produzidos, quando se aposta não em atuantes profissionais, mas na apresentação de pessoas comuns?

Comparando as encenações que surgem neste contexto, chama a atenção que os 'atuantes' apresentam a sua história, a sua situação empírica, e por tanto, apresentam eles mesmos. Na maioria das vezes, eles não representam mais personagens literários ou figuras dramáticas – e caso que o façam, é para refletir sobre a própria situação de vida.⁶ Eles são postos em cena como expertos da própria causa: como 'especialistas do cotidiano'.⁷ Eles se apresentam a própria pessoa ou um assunto pessoal, como na encenação descrita no início. É um teatro biográfico com uma abordagem documentária.

No entanto, essa definição é pertinente também para muitas apresentações no âmbito do teatro-performance. Elas também mostram, a partir de questionamentos pessoais, encenações de um Eu além da representação de uma figura. Nenhum

texto literário é ponto de partida para a montagem, mas os 'atuantes' tornam a si mesmo, sua biografia ou corporeidade, o assunto da apresentação. O que se mostra não é um teatro auto-biográfico. Estas "encenações do Eu" são discussões de formas de encenação sociais e midiáticas, que são reconhecíveis nos trabalhos. Como exemplos, pode-se mencionar o *Quizshow* da produção QUIZOOLA! do grupo Forced Entertainment, o *Setting Ballsaal* na encenação *WARUM TANZT IHR NICHT?* [Porque vocês não estão dançando?] do grupo SheShePop, ou o mundo do trabalho como lugar de um auto-marketing na performance *WORK* do grupo Gob Squad. As encenações revelam indagações nos modos sociais de encenação. São citados formatos da mídia ou *cultural performances*, que precisam uma forma específica da auto-apresentação.

Este procedimento se mostra também nas encenações de atuantes não-profissionais, que muitas vezes, sem qualquer tipo de formação de 'ator', são profissionais na auto-apresentação. Na sua encenação de Wallenstein, ao por na pessoa de Sven-Joachim Otto um político profissional no palco, o grupo Rimini-Protokoll não só tematiza modos de auto-apresentação profissionais – durante a encenação, Otto revela, por exemplo, as estratégias da sua campanha publicitária –, mas os expõe no próprio ato de apresentar e jogar cenicamente. Uma discussão parecida com a autopromoção mostra a trilogia *PERFORM PERFORMING* do bailarino e performer Jochen Roller, que indaga no seu trabalho "o sentido e o absurdo de compreender a dança como trabalho". Agui, o negocio com a auto-revelação se transforma no show propriamente dito. Portanto, as transições entre o performer, que torna a própria pessoa assunto da sua apresentação, e o atuante não-profissional, que recorre a suas estratégias pessoais de representar o próprio Eu, não são claramente delimitadas. Ambos fazem da sua competência na auto-encenação o tema da sua apresentação e com isso aludem a um fenômeno social: a necessidade de saber como se autopromover, e, portanto, a obrigação de

6 Na encenação Wallenstein (2005), do grupo Rimini-Protokoll, os 'atuantes' não representam as figuras da peça. Ao contrário disso, é indagado até que ponto pode se reconhecer nos conflitos a biografia dos 'atuantes' os conflitos do drama.

7 Behrend, Eva. "Die Alltagsspezialisten", in *Jahrbuch Theater heute* (2003), p.52-63. Exemplos para esta forma de teatro são Rimini Protokoll, Theater Lubricat, Gudrun Herbold, Hofmann e Lindholm, para mencionar só alguns.

apresentar uma imagem autêntica de si mesmo. Por isso, eles não tratam do ser humano 'real', cuja proximidade com o cotidiano deveria lhe confiar autenticidade, nem de uma apresentação 'verdadeiro' de um suposto Eu por parte dos performers, mas tratam de um jogo com estratégias de (auto-)apresentação.

Um desdobramento parecido pode ser observado também nas mídias de massa. Nos formatos da televisão encontra-se um crescente número de 'representadores' que não são mais introduzidos como atores ou apresentadores profissionais – começando de *BIG BROTHER* (2000), passando pelos *Reality Soaps* até *DEUTSCHLAND SUCHT DEN SUPERSTAR* [A Alemanha procura o superstar; um show de talentos musicais, N.d.T.] (2003). Enquanto, no início, um dos objetivos desses formatos era, através da criação de configurações de teste extremas – seja de uma isolamento do mundo afora, ou através de provocações e desafios – fazer com que os candidatos se apresentem de modo autêntico, agora esta busca por autenticidade aparece em segundo plano. Os formatos mais novos observam os candidatos no processo de se tornar auto-apresentadores mais e mais aperfeiçoados, por exemplo, quando eles aperfeiçoam a sua auto-encenação enquanto *popstars*. O espectador não mais pontua como os candidatos são além da câmara, mas como eles constroem uma imagem em frente e para a câmara que parece autêntica. O objetivo não parece ser a confecção de autenticidade para além da encenação, mas a autenticidade no ato da encenação.

Na descrição das formas teatrais de representação – tanto no contexto dos atuentes não-profissionais quanto no teatro-performance – chama a atenção também que se recorre com tanta frequência ao conceito de autenticidade, e simultaneamente o questiona.⁸ Mesmo que se questione a autenticidade do apresentado

e que o conceito seja definido de modo problemático, ele continua sendo o ponto de referência da descrição. Deste modo, o conceito sempre marca também a dúvida acerca do autêntico e se define em última análise através do seu oposto: o fingimento ou a falsificação.⁹

Esta atitude cética acerca do conceito de autenticidade encontra-se em discursos de diversas ciências. A sociologia aponta a impossibilidade de uma comunicação não-mediata e direta. As teorias do gênero indagam com concepções como performatividade e máscara a autenticidade do gênero. A teoria literária se despede da instância do autor recorrendo a conceitos como a intertextualidade. E a etnologia problematiza qualquer forma de uma documentação autêntica. Frente a este contexto, Helmut Lethen questiona a autenticidade como critério de avaliação: “Quando não é mais possível denominar interfaces claras entre natureza e construção social, parece que se usa a autenticidade no máximo de forma irônica, como critério para diferenciar entre vários graus de artificialidade.”¹⁰

Esta interface entre vários graus de artificialidade, no entanto, é típica para a discussão contemporânea sobre autenticidade e encenação no palco.¹¹ Investigar e buscar a imediatez com os meios do palco é uma tentativa um tanto paradoxal: O contexto 'palco' aponta exatamente para o caráter mediado do apresentado. Autenticidade no palco é sempre efeito de uma construção. Gabriele Brandstetter vê neste fato um novo paradoxo do ator, na sucessão de

8 Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln: DuMont, 2001.

10 Lethen, Helmut. “Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze” [Versões do autêntico: seis chavões], in: Böhme, Hartmut e Scherpe, Klaus (eds.) *Literatur und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohl, 1996., p.205-230, aqui p.209.

11 Ver Fischer-Lichte, Erika e Pflug, Isabel (eds.) *Inszenierung von Authentizität* [Encenações de Autenticidade]. Tübingen e Basel: Francke, 2000. E também Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; e Kurzenberger, Hajo. (eds.) *Authentizität als Darstellung* [Autenticidade enquanto representação]. Hildesheim: Universität Hildesheim, 1997.

8 Ver, por exemplo, Diez, Georg. “Das Drama des wirklichen Lebens” [o drama da vida real], in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. Juni 2005; Bauer, Detlev. “Echt gespielt” [representado de verdade], in: *Deutsche Bühne* 8 (2004), p.36-39.

Diderot, um “estar presente sem atuar”.¹² O paradoxo não se articula mais entre sentimento e representação, mas entre o desejo por uma representação autêntica e o saber simultâneo da sua impossibilidade. Com isso, a autenticidade se transforma, de um problema da representação – como posso conseguir uma representação autêntica? – em um problema da retórica: como posso comunicar ao espectador a impressão de imediatez no palco, se qualquer impressão de autenticidade é resultado de uma construção?

Uma breve excursão pela história da atuação documenta o deslocamento do conceito de autenticidade em relação a esta pergunta. Nas teorias de atuação do século 18, buscou-se autenticidade tanto na expressão do ator quanto na representação do personagem. Esta exigência focou uma determinada concepção de uma representação ‘natural’, em oposição a uma representação artificial e exagerada.¹³ A partir da metade do século XIX, as exigências ao ator mudam: ele deve sempre, na representação da figura, também representar ele mesmo.¹⁴ Nas teorias do teatro no início do século XX, a relação entre palco e realidade é invertida: não o teatro, mas a realidade social é marcada pelo fingimento. Stanislavski, por exemplo, compreende a sua técnica de atuação como uma tentativa “de como podemos apreender de eliminar do teatro [...] o ‘teatral’.”¹⁵ Principalmente a concepção de Grotowski para o seu

Teatro Pobre define o ato de atuação como instrumento para atingir uma veracidade. O ator, através do trabalho sobre si mesmo e sobre o personagem, deve alcançar uma veracidade impossível na vida cotidiana. O palco é declarado como o lugar em que esta forma de autenticidade parece possível.

Os trabalhos contemporâneos, ao contrário, revelam auto-encenações que conscientemente expõem o seu caráter de serem um jogo construído. As apresentações investigam as encenações do cotidiano e suas estratégias de atribuir-lhes autenticidade. A auto-representação se apresenta como um jogo com identidades, como um modo de representação, na sua multiplicação em imagens mais diversas de si mesmo. Neste contexto, a questão do verdadeiro, da veracidade e da credibilidade se torna inane. Isto faz com que a percepção do espectador vira o elemento central: não se coloca mais a questão se algo é imediato ou encenado, mas que impressão de imediatez é produzida. O que se expõe é a construção de efeitos do autêntico. Neste processo, podem-se diferenciar várias estratégias.

Um procedimento consiste em desvendar a construção do acontecimento teatral propriamente dito. Podemos mostrar isso de forma exemplar na encenação *STANDBILD MIT RANDEXISTENZEN*, descrita no início deste artigo. Ao permitir um conhecimento sobre a seleção dos ‘atuantes’ e sobre os parâmetros expostos na encenação, a apresentação revela a sua estrutura. Esta exposição e revelação funcionam, no entanto, somente perante o contexto ‘teatro’ e das suas convenções inscritas neste. O que se percebe como autêntico é o gesto do desvendamento. O modo da ‘encenação’ é afirmado como a realidade comum entre espectadores e ‘atuantes’. Esta concepção de realidade não refere a algo extrateatral, mas a um determinado clima de comunicação: o que importa é uma definição compartilhada da situação como sendo encenada. Este procedimento se diferencia do conceito Brechtiano do distanciamento na medida em que não há uma ilusão teatral na

12 Brandstetter, Gabriele. “Geschichten erzählen im Performance-Theater der neunziger Jahre. In: Fischer-Lichte, Erika et. al. (eds). *Transformationen: Theater der 90er Jahre* [Transformações: teatro dos anos 90]. Berlin: Theater der Zeit, 1999. p. 27-42, aqui p.36.

13 Fischer-Lichte, Erika. “Entwicklung einer neuen Schauspielkunst“ [O desenvolvimento de uma nova arte de atuação], in: Bender, Wolfgang F. (ed). *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Steiner, 1998, p.51-70.

14 Emblemático para este fenômeno é o debate sobre a diferença na atuação da Duse e Sarah Bernhardt. Ver Balk, Claudia. *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit*. Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonore Duse. Frankfurt/Main: Stroemfeld, 1994.

15 Stanislavski, Konstantin. *Die Arbeit des Schauspielers na sich selbst: Tagebuch eines Schülers*. [O trabalho do ator: diário de um aluno]. Vol.1, Berlin: Henschel, 1983.

situação da apresentação que poderia ser quebrada, do mesmo modo como não há figuras fictícias ou uma fábula. Aquilo que se expõe enquanto encenação é meramente a situação teatral de representar e observar. Jogando com estas camadas da encenação, cria-se a impressão de autenticidade só a partir da diferença. Quanto menos encenado, mais autêntico o efeito em comparação com algo mais encenado.

Um outro procedimento é recorrer a conhecidos formatos da mídia, ou *cultural performances*, nos quais são inscritos específicas estratégias de encenação, reconhecíveis pelos espectadores. O grupo Rimini Protokoll, por exemplo, faz uso, uma e outra vez, de formas de encenação sociais para as suas produções, seja isso o parlamento alemão em *DEUTSCHLAND 2*, ou a sala de um tribunal em *ZEUGEN* [testemunhas]. Se examina a produção e recepção de procedimentos e estratégias de encenação na política e no sistema jurídico, respectivamente. Neste contexto, levanta-se a questão como se produz 'a verdade' nessas formas sociais de encenação, e quais 'papeis' são assumidos. Procedimentos de encenação teatrais se misturam com aqueles da realidade social. Os atores não-profissionais legitimam o seu aparecimento no palco com o fato de serem experts para uma forma específica de encenar realidade empírica – seja por causa de uma predileção pessoal, da sua profissão ou de uma determinada experiência biográfica. Eles causam uma impressão de autenticidade enquanto experts, não enquanto 'atores' teatrais. Mas a sua competência, por sua vez, é exposta como uma forma específica de (auto-)encenação. Na oposição das diferentes estratégias de encenação surge a impressão de autenticidade como efeito de diferenças.

Isso aponta para um terceiro efeito de autenticidade no palco: o fracasso da (auto-) encenação bem fabricada. No teatro tradicional, relaciona-se um momento de autenticidade com o fracasso do andamento fluído da apresentação: um ator 'sai do personagem', a técnica não funciona ou alguém se machuca.

Referências bibliográficas

- BALK, Claudia. *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit: Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonore Duse*. Frankfurt/Main: Stroemfeld, 1994.
- BAUER, Detlev. *Echt gespielt* [representado de verdade]. In: *Deutsche Bühne 8* (2004), p.36-39.
- BEHREND, Eva. *Die Alltagspezialisten*. In: *Jahrbuch Theater heute* (2003), p.52-63.
- BERG, Jan; HÜGEL, Hans-Otto; KURZENBERGER, Hajo. (eds.) *Authentizität als Darstellung* [Autenticidade enquanto representação]. Hildesheim: Universität Hildesheim, 1997.
- BRANDSTETTER, Gabriele. *Geschichten erzählen im Performance-Theater der neunziger Jahre*. In: FISCHER-LICHTE, Erika et. al. (eds). *Transformationen: Theater der 90er Jahre* [Transformações: teatro dos anos 90]. Berlin: Theater der Zeit, 1999. p. 27-42.
- DIEZ, Georg. *Das Drama des wirklichen Lebens* [o drama da vida real]. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.Jun, 2005.
- FISCHER-LICHTE, Erika; PFLUG, Isabel (eds). *Inszenierung von Authentizität* [Encenações de Autenticidade]. Tübingen e Basel: Francke, 2000.
- FISCHER-LICHTE, Erika et. al. (eds.). *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2006, p. 39 - 47.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Entwicklung einer neuen Schauspielkunst* [O desenvolvimento de uma nova arte de atuação]. In: BENDER, Wolfgang F. (ed). *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Steiner, 1998, p.51-70.
- LETHEN, Helmut. *Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze* [Versões do autêntico: seis chavões]. In: BÖHME, Hartmut; SCHERPE, Klaus (eds.) *Literatur und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohl, 1996, p.205-230.
- RÖMER, Stefan: *Künstlerische Strategien*

des Fake. Kritik von Original und Fälschung.
Köln: DuMont, 2001.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Die Arbeit des Schauspielers na sich selbst: Tagebuch eines Schülers.* [O trabalho do ator: diário de um aluno]. Vol.1, Berlin: Henschel, 1983.