



BIODRAMA, TEATRO DOCUMENTÁRIO E PERFORMATIVIDADE NOS ESPETÁCULOS “CARNES TOLENDAS” E “LUIS ANTÔNIO-GABRIELA”

Rodrigo Carvalho Marques Dourado¹

Resumo: A partir dos espetáculos "Carnes Tolendas", no qual a atriz-travesti argentina Camila Sosa Villada cruza narrativas de sua vida pessoal com personagens da obra de Federico García Lorca; e "Luis Antonio Gabriela", em que o diretor brasileiro Nelson Baskerville tenta recompor cenicamente a travessia de seu irmão perdido, o pequeno Luis Antonio que se tornou a travesti Gabriela; busco pensar as relações entre identidade, memória e teatro contemporâneo, utilizando para isso os conceitos de Biodrama, Teatro Documentário e Teatro Performativo.

Palavras-chave: Biodrama, Teatro Documentário, Teatro Performativo, Identidade, Memória

1. Carnes Tolendas

No ano de 2009, estreou na Argentina o espetáculo “Carnes Tolendas”, trabalho final da Licenciatura em Teatro da Universidade de Córdoba, com direção da concluinte Maria Palacios. O solo é protagonizado pela atriz-travesti Camila Sosa Villada e, com ele, o grupo Banquete Escénico pretende criar:

(...) uma obra teatral que tem como tema a própria experiência de vida da atriz, que oferece seu testemunho na qualidade de material dramático para ser transformado pela ficção e devolvido ao meio social na forma de teatro. O testemunho se entrelaça com textos de Federico García Lorca, numa trama complexa e delicada, que contém a vida real da atriz.²

A montagem integrou a programação do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, no Recife, quando tive a oportunidade de assistir às duas sessões exibidas no Teatro Apolo, em 19 e 20 de janeiro de 2012. O espetáculo se inicia com o palco seminu, contando apenas com um canteiro de flores artificiais, e a presença da diretora, Palacios, que toca um tango no acordeão, além da própria atriz, Villada, que declama a

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPCAG/UFBA). rodrigodourado78@gmail.com

² Disponível em < <http://www.facebook.com/events/131339773564913/> > (Tradução minha)

letra da música “Por qué canto así”, de Celedonio Esteban Flores, utilizando a canção para introduzir, metaforicamente, diversos traços de sua identidade conflituosa, de sua origem portenha, de sua memória cultural, afetiva e familiar:

*Peço licença, senhores/ que este tango... este tango fala por mim/e minha voz entre seus sons dirá.../dirá porque canto assim/ porque quando criança/ porque quando criança minha mãe me ninava com um tango/ para chamar o sonho/ (...)
/ e eu me fiz em tangos/ fui me modelando em barro, em miséria/ nas amarguras da pobreza/ e cantos de mãe/ na rebeldia do que é forte e tem que cruzar os braços/ quando a fome vem/ e eu me fiz em tangos/ porque... porque o tango é macho/ porque o tango é forte/ tem cheiro de vida/ tem gosto... de morte/ porque quis muito e porque me enganaram/ e passei a vida ruminando sonhos/ porque sou uma árvore que nunca deu frutos/ porque sou um cão sem dono/ porque tenho ódios que nunca digo/ porque quando quero/ porque quando quero, sangro em beijos/ porque quis muito e não me quiseram/ por isso, canto tão triste.. por isso.³*

Ao final da canção, num corte abrupto, Villada encarna a personagem central da obra lorquiana “A Casa de Bernarda Alba” (1936), dizendo: “Silêncio, nunca deixei que ninguém me desse lições. Aqui se faz o que eu mando. Linha e agulha para as mulheres. Chicote e mula para o varão. É como vivem os que têm posses”. Assim, desde o início, o espetáculo expõe seu conflito nuclear, as tensões entre o masculino e o feminino, presentes no acento viril do tango em oposição à figura feminina da atriz que o entoa e na primeira fala de Bernarda, em sua sanha de preservar a ordem social e de gênero em seus territórios.

A partir daquele tango, pleno do acento dramático que também perpassa a obra do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca, Villada cruza histórias e personagens de sua vida pessoal com figuras e temas dos textos teatrais do autor andaluz. Bernarda Alba, por exemplo, confunde-se com a figura paterna da atriz e, ao enclausurar as filhas e tentar-lhes conter o desejo explosivo, temerosa da desonra pública, em tudo lembra o pai de Villada, quando esse responsabiliza a esposa pela homossexualidade do filho e reclama da vergonha que sente pelo rebento degenerado diante dos vizinhos.

Numa passagem, a *performer* encena a morte do próprio García Lorca, assassinado pelo regime franquista em plena Guerra Civil Espanhola, sob a alegação de

³ Tradução minha

“sodomia”. Essa perda histórica para a cultura homossexual do século XX parece ecoar o parentesco, mais que artístico, entre Villada e Lorca, nas trajetórias de vidas deslocadas, na violência a qual o corpo e o desejo homossexual permanecem submetidos e no luto perene que a comunidade gay oferece aos “desaparecidos”.

Vivendo em cena, a um só tempo, o algoz violento do poeta, um soldado homofóbico, e o próprio dramaturgo, a atriz encontra nos versos lorquianos de “Há almas que têm” (1920), uma declaração de parentesco com o autor em seu instante de morte. Esse enlace poético entre sujeitos afirma a existência de uma memória coletiva, construindo, no luto, um passado e uma genealogia para a identidade homossexual:

Há almas que têm/ luzeiros azuis,/ murchadas manhãs/ do tempo entre folhas/ e castos rincões/ que guardam um velho/ rumor de saudades/ e sonhos/ Outras almas têm/ dolentes espectros de paixões. Frutos/ com gusanos. Ecos/ de uma voz queimada/ que de longe vem/ como uma corrente/ de sombras. Lembranças/ vazias de pranto/ e sobras de beijos/ Madura minha alma/ faz bastante tempo,/ já se desmorona/ turva de mistério/ Pedras juvenis/ ruídas de sonhos/ caem sobre as águas/ de meus pensamentos/ Cada pedra diz/ Deus está muito longe.⁴

Num das inúmeras visitas que promove, em cena, à memória familiar, Villada recorda com carinho da figura da mãe, seu ponto de apoio diante da brutalidade paterna: “minha mãe era uma mulher muito doce”, relembra, enquanto espalha pelo tablado roupas de bebê que um dia vestiu e que, como rastro, permitem trazer para o palco um pouco desse afeto materno. O estatuto de “realidade” daquele material cênico - daquele documento - é imediatamente transformado, simbolicamente, quando a atriz faz das roupas uma trouxa e transforma os pedaços de tecido numa criança de colo. Irrompe, então, a personagem de *Yerma* (1934), símbolo da mulher que não teve filhos e que, portanto, no universo da Espanha rural retratado por García Lorca, não se tornou uma “fêmea” completa.

A incompletude de *Yerma* cruza-se, assim, com o feminino não biológico representado pelo corpo de Villada, que soca o abdômen e afirma: “Oco, não há trompas de falópio, não há útero, não há ovários, não há marido” para em seguida dizer-se nas palavras da própria *Yerma*:

Como não me queixar, quando vejo você e as outras mulheres cheias de flores por dentro e eu inútil em meio a tanta beleza? (...) A mulher do campo que não

⁴ Tradução de autoria desconhecida. Disponível em <<http://caminhodasaudade.blogspot.com.br/2010/04/federico-garcia-lorca.html>>

*dá filhos é inútil como um monte de espinhos, e até pior! (...) Porque estou farta, estou farta de ter essas mãos e não poder usá-las no que quero. Pois estou ofendida, ofendida, humilhada ao extremo, vendo que os trigos despontam, que as fontes não cessam de manar água em abundância, e que as ovelhas dão a luz de centenas de cordeiros e as cadelas, e que parece que todo o campo erguido me mostra suas crias ternas, adormecidas, enquanto eu sinto golpes de martelo aqui, no lugar da boca de meu filho.*⁵

Em seguida, Villada ocupa o canteiro de flores artificiais, situado ao lado esquerdo do palco, para dar vida à personagem Dona Rosita, da obra lorquiana “Dona Rosita, a solteira, ou a linguagem das flores” (1935), em que o autor descreve a longa espera de uma mulher por um amante que nunca chega. A situação teatral enseja à atriz relatar um pouco do relacionamento de sete anos com um homem, “único que a viu nua e sem maquiagem”, mas que, como tantos outros, partiu.

A partir desse depoimento sobre sua vida amorosa, Villada performa ainda trechos das obras “Bodas de Sangue” (1932), um tumultuado triângulo amoroso que envolve a disputa de dois homens por uma mesma mulher; e “O Público” (1930), experimento radical na obra de García Lorca, no qual o autor dialoga com procedimentos de criação surrealistas e expõe conteúdos sexuais de grande ambiguidade, tendo a peça, por essa última razão, permanecido fora do alcance de leitores e artistas por muitos anos. De “O Público”, Villada interpreta a cena em que a personagem shakespeariana Julieta salta do túmulo e insinua uma relação sexual com um cavalo negro, desconstruindo assim sua pretensa inocência e sugerindo ainda um lugar de dominação no ato.

Desse momento em diante, o diálogo com a obra de Lorca arrefece e o tom testemunhal ganha relevo na encenação. Villada relembra a figura de Yukio Mishima, escritor japonês, que em 1949 publicou o controverso “Confissões de uma máscara”, romance autobiográfico em que explora a descoberta de sua homossexualidade, sob a máscara do personagem Kochan. A citação abre um importante momento do espetáculo, em que a atriz afirma “mostrar suas máscaras” e dá início a um processo de transformação visual, desfazendo-se do figurino preto e básico, composto por *shorts* e camisa, para assumir a identidade feminina, soltando os cabelos longos, colocando um vestido, maquiando-se e pintando as unhas, com a devida ajuda da diretora que entra em cena para desempenhar o papel de camareira.

⁵ Tradução de Marcus Mota. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/81215258/Yerma-Federico-Garcia-Lorca-portugues>>

Ao longo do processo de “montação”, realizado no proscênio, a atriz conversa longamente com a plateia, em tom íntimo e confessional, sobre vários episódios e questões de sua vida, enquanto continua a dar voz a vários personagens de sua história e outros tipos sociais, a exemplo do momento em que assume um discurso eivado de preconceitos, ao dizer: “Me dão asco os homossexuais, as lésbicas, os bissexuais, os bolivianos”, elencando em seguida inúmeros xingamentos e injúrias direcionados aos homossexuais. Essa sequência cria, cenicamente, um efeito de contradição e contestação bastante produtivo, pois opõe, muitas vezes, a ação proibida do corpo “biológico” masculino em plena apropriação de aparatos femininos aos discursos que visam reprovar ou mesmo interditar essa prática.

Villada lança para a plateia, em seguida, aquele que é seu depoimento mais direto sobre a condição travesti, afirmando:

O travesti é uma caricatura, um sujeito negado, que nunca poderá ter filhos. Há 15 anos sou travesti, matei o homem que existia em mim. Fui criada por minha mãe e admirava sua feminilidade. Nunca tive dúvidas do que sou, somos homens vestidos de mulheres, nunca seremos mulheres. Em mim, habitam o feminino e o masculino. Um travesti é uma mestra do engano.

Para logo após, celebrar o encontro com a plateia, distribuindo doces para os espectadores, voltando em seguida ao palco, onde estende um grande recorte de seda azul, símbolo do rio presente no poema “A Casada Infel”, do Romanceiro Cigano de Lorca, declamado por Villada como potente metáfora das relações homem e mulher, numa espécie de fechamento de seu idílio amoroso:

E eu que fui levá-la ao rio/ Certo de que era donzela,/ Mas bem que tinha marido (...)/ Já nas últimas esquinas/ Toquei seus peitos dormidos,/ Que de pronto se me abriram/ Como ramos de jacinto./ A goma de sua anágua/ Vinha ranger-me no ouvido/ Como seda que dez facas/ Rasgassem em pedacinhos (...)/ Por baixo de seus cabelos/ Fiz um ninho sobre o limo./ Eu tirei minha gravata./ Ela tirou seu vestido./ Eu, cinturão e revolver./ Ela, seus quatro corpinhos./ Nem nardos nem caracóis/ Têm cútis com tanto viço,/ Nem os cristais sob a lua/ Alumbram com igual brilho./ Sua coxas me escapavam/ Como peixes surpreendidos,/ Metade cheias de lume,/ Metade cheias de frio./ Galopei naquela noite/ Pelo melhor dos caminhos,/ Montado em potra nácar/ Sem rédeas e sem estribos./ As coisas que ela me disse,/ Por ser homem não repito/ Faz a luz do entendimento/ Que eu seja assim comedido./ Suja de beijos e

*areia,/ Eu levei-a então do rio./ Contra o vento se batiam/ As baionetas dos lírios/ Portei-me como quem sou./ Como gitano legítimo./ Dei-lhe cesta de costura,/ Grande, de cetim palhiço,/ E não quis enamorar-me,/ Pois ela, tendo marido,/ Me disse que era donzela/ Quando eu a levava ao rio.*⁶ (LORCA, 1966, p. 58)

Encoberta pela seda azul, a atriz canta, mais uma vez acompanhada pela diretora ao acordeão, o tango “Desde el Alma”, de Homero Manzi. O lamento é entoado com grande força e altivez por Villada, que se abana com um leque, até as notas finais da música, quando o tecido cai de seu corpo e podemos ver, antes do rápido blecaute, o nu frontal da atriz, com seu corpo delgado sem seios e seu pênis.

2. Biodrama e Teatro Documentário

O espetáculo “Carnes Tolendas” é fruto de uma pesquisa empreendida em torno do conceito de Biodrama, desenvolvido pela encenadora argentina Vivi Tellas a partir de 1995, quando deu início ao Projeto Museus, propondo a diversos diretores a construção de obras em museus sociais da Argentina, nas quais fosse possível tensionar os limites entre vida e arte. O sucesso do projeto levou a encenadora a propor o ciclo Biodrama: Sobre a Vida das Pessoas, experimentos baseados na ideia de que todos os homens têm algo a contar, são portadores de alguma memória que pode ser compartilhada cenicamente com outros.

Tendo assumido a direção do Teatro Sarmiento, Tellas realizou diversos espetáculos dessa natureza em que figuras históricas ou mesmo anônimas performaram depoimentos cênicos sobre suas histórias pessoais, explorando os limites entre o ficcional e o pessoal, problematizando assim as convenções teatrais e o ilusionismo do palco. A partir de 2003, com o Projeto Arquivos: Documentos Vivos, a encenadora radicalizou seus experimentos, trabalhando com não atores e reduzindo ao mínimo os conteúdos ficcionais de suas obras, a exemplo do que aconteceu no espetáculo “Mi Mamá e My Tía”, no qual sua mãe e sua tia evocavam, através de imagens, objetos, músicas e relatos, a trajetória de sua família.

Como afirmou em entrevista ao Jornal La Nación:

Gosto de pensar o Biodrama como um corpo, um corpo que tem seu próprio Biodrama. (...) No Biodrama há algo central: todas as obras têm um trabalho

⁶ Publicado originalmente em 1928.

com a pessoa que está viva, que, de algum modo, põe em crise a autoria. Elege-se uma pessoa para que ofereça sua história e esta é trabalhada de forma poética. (...) Minha vida em Buenos Aires foi muito difícil. Vivi muito tempo com a sensação de que as vidas não têm valor ou que não se dá valor às experiências. Há algo muito doloroso em tudo isso. (...) Então, me pareceu que havia algo a revelar sobre tudo o que se passou; tinha que dar um valor poético à sua vida. (...) A hipótese da investigação é a de que toda pessoa é um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos, imagens, comportamentos. O projeto consiste em extrair a teatralidade que se esconde nesses mundos e colocá-la em cena.⁷

Desde então, os experimentos com Biodrama se multiplicaram na Argentina e no mundo, entre os quais devem ser mencionados os trabalhos dos diretores Lola Arias, com espetáculos como “Mi Vida Después”, no qual jovens nascidos na década de 1980 dão testemunho sobre a vida sem os parentes desaparecidos na ditadura militar portenha; e Stephan Kaegi, do grupo suíço Rimini Protokoll, que junto com Arias encenou, no Brasil, “Chácara Paraíso”, no qual retrata o treinamento de policiais em SP.

A noção de Biodrama acaba por se confundir com a de Teatro Documentário, também chamado de Documentário Cênico, “termo cunhado por John Grierson na Inglaterra dos anos 30 para designar um tipo de representação cinematográfica que faz uso de testemunhos da realidade, como documentos e depoimentos, em sua elaboração discursiva.” (SOLER, 2008a, p. 36) Essa forma teatral remonta aos trabalhos de Erwin Piscator, nos anos 1920, e pode ser identificada em outras expressões do Século XX como o Living Newspaper americano e o Teatro Jornal de Augusto Boal (SOLER, 2008b). Mesmo em muitos estudos como o de Paola Margulis (2007), o projeto de Vivi Tellas é tratado como Teatro Documentário, quando da análise do espetáculo “Cozarinsky e su Médico” (2005) em que um renomado cineasta argentino e seu médico compartilham memórias de sua relação de amizade com a plateia.

Para Margulis (2007, p.02), “a particularidade do teatro documental é desafiar estas dimensões (*ficcional e pessoal*), sobrepondo não só os corpos de pessoa e personagem, mas também reunindo suas histórias e seus nomes em uma complexa

⁷ CRUZ, Alejandro. **Vivi Tellas abre su personal archivo**. La Nación: 30 de julho de 2008. Disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1034689-vivi-tellas-abre-su-personal-archivo>> (*Tradução Minha*).

síntese de identidade”⁸. Já Gabriela Lírío (2010, p.2), identifica nesta emergência do real em cena uma inversão dos interesses entre o público e o privado:

O novo estatuto de visibilidade do sujeito redimensiona o status de persona pública versus homem comum, invertendo a proposição dos espaços: o espaço da intimidade é partilhado e objeto de interesse público, enquanto o que antes era socialmente aceito de ser divulgado por seu caráter impessoal (de preservação do privado) perde continuamente interesse se não estiver conectado a impressões, apontamentos, detalhes que humanizam o biografado, expondo suas fragilidades e idiossincrasias na tentativa de provocar identificação com os consumidores/espectadores.

3. “Luis Antonio Gabriela” e o Teatro Performativo

No Brasil, vários espetáculos contemporâneos vêm trabalhando com fricções entre vida e arte, a exemplo de “Ninguém falou que seria fácil” (Cia. Foguetes Maravilha, RJ, 2008), em que o *performer* Felipe Rocha encena seu tortuoso processo de criação como dramaturgo; “Vida” (Cia. Brasileira de Teatro, PR, 2010), em que vários materiais textuais se misturam a alguns depoimentos dos atores; e “Festa de Separação” (RJ, 2008), no qual um casal performa o trauma e as dores do próprio rompimento amoroso.

Na esteira da biografia e da autobiografia, estreou na cidade de São Paulo, no ano de 2011, o espetáculo “Luis Antonio-Gabriela”, da Cia. Mungunzá de Teatro, assistido por mim em 25 de novembro de 2011, no Teatro Luiz Mendonça, no Recife. Nele, o autor/diretor Nelson Baskerville encena o drama familiar de seu irmão travesti, que fez a dura travessia de Luis Antonio para Gabriela, recuperando uma genealogia, resgatando um parentesco outrora negado e agora teatralmente afirmado. Baskerville abre o baú da família, revira a memória doméstica para explorar esse passado apagado, vergonhoso, retirando da sombra um dos seus, na tentativa de reatar um laço perdido.

A narrativa de vida dos dois irmãos é permanentemente cruzada em cena: 1953, nasce Luis Antonio, adotado pela família de Baskerville, que viria ao mundo oito anos mais tarde, perdendo a mãe no parto. Os seis irmãos de até então se tornam nove, com o casamento de Paschoal, pai dos meninos, e D. Doracy, também viúva e mãe de outros três. A enorme família, moradora de Santos (SP), não sabe lidar com a

⁸ Tradução minha

homossexualidade de Luis Antonio, rejeita-o, o pai o surra constantemente na esperança de corrigi-lo.

A repressão nos tempos da ditadura militar, a saída de casa, a vivência na noite marginal santista, o processo de transformação hormonal e o esculpimento do corpo em silicone, a perda de contato com os parentes, a última carta do pai revelando o amor pelo filho, a mudança para a Espanha, os 30 anos de silêncio, o reencontro com a irmã Tina, a tentativa de resgate do vínculo familiar, a morte vítima da Aids, de outras doenças e do vício em cocaína, no ano de 2006, são algumas das passagens desse roteiro escrito colaborativamente por Baskerville junto aos seus atores e no qual se utiliza de todos os materiais documentais e criativos que dispõe para recompor a figura desse irmão perdido, desse fantasma.

Entre os vários episódios reconstruídos em cena, talvez um dos mais reveladores seja a relação sexual de Luis Antonio, adolescente, com Baskerville, ainda criança. Antonio pergunta: *Você já viu homem soltar leite?* e mostra ao garoto do que estava falando. Essa talvez seja a memória mais recorrente do autor/diretor, quando, ainda menino, enfrentou o pesadelo de achar que se tornaria mulher por conta desse contato proibido. Mais à frente, outra revelação importante, descobre-se que Antonio não fora adotado, mas era fruto de um relacionamento extraconjugal de Paschoal e, portanto, tinha laços consanguíneos com a família.

O espetáculo da Cia. Mungunzá faz uma ode à teatralidade. Há mesmo um ambiente de cabaré a perpassar a cena, com a presença de uma figura travestida (Gabriela?) testemunhado toda a ação. Essa atmosfera em tudo traduz a dimensão lúdica da(s) identidade(s) travesti(s), do show noturno, do glamour, da mascarada, dos perturbadores jogos de identidade, que fazem perceber a vida em sociedade também como um grande teatro.

Pensado como uma instalação, o espaço é tomado por objetos manipulados e significados pelos atores, que tocam instrumentos, cantam, iluminam. Dos urdimentos, descem bolsas de soro e de silicone, os *performers* têm os corpos cobertos por ataduras, a lembrar o permanente estado medicalizado da travesti em sua tortuosa viagem de uma identidade à outra. A história de Gabriela é contada sob diversos pontos de vista, compondo um mosaico complexo alinhavado por Baskerville.

Apesar do tom dramático de muitas passagens, a encenação não permite que a plateia se deixe engolfar pela emocionalidade, acionando mecanismos de estranhamento constantes. É o que acontece na cena de morte de Gabriela, quando no auge da

sentimentalidade, a plateia é surpreendida por um número musical, cantado pela própria personagem em dueto com sua sombra, no qual se ouve: “Me fodi, travesti, se fodeu, travesti!”, a lembrar perversos ecos sociais.

Como ato simbólico, o espetáculo é um contundente pedido de desculpas familiar, um acerto de contas, mas é também um gesto de reinscrição no mundo de um sujeito, como tantos outros, apagado e silenciado pela história. Nisso está toda a força política do *poema* erguido por Baskerville para o irmão, fazê-lo viver e, com isso, dar vida a tantos outros *desviantes*.

De acordo com o diretor,

*A encenação conta com muitas imagens que, por vezes, beiram o grotesco, projeções e telas de pintura, constituindo uma instalação cênica, um caleidoscópio de imagens e sons, que ora se integram, ora se confrontam, sugerindo ao espectador a sensação de desidentificação que caracteriza a história da personagem central. A ideia foi construir um documentário cênico unindo todas as linguagens que pudessem servir para que a história fosse contada de maneira fundamentalmente sinestésica.*⁹

Assim, observa-se que trabalhos com Biodrama ou Teatro Documentário acabam por produzir formas cênicas híbridas, como observa Margulis (2007, p.2):

*Obras como as inscritas nesse macro-projeto não mesclam substâncias em estado puro – documental ou ficcional, ou talvez biografia e ficção – mas se localizam num espaço biográfico complexo em que todos os recursos e gêneros se relacionam, inclusive de forma paradoxal (...) O cenário atual suscita um crescimento da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros, gerando hibridações, empréstimos e contaminações de lógicas midiáticas, literárias e acadêmicas (...)*¹⁰

Tanto pelo seu excesso de subjetividade e de presença reais quanto pela diversidade de materiais criativos, esses trabalhos ecoam o conceito de Teatro Performativo, desenvolvido pela pesquisadora canadense Josette Féral. Segundo ela, o teatro contemporâneo ocidental contaminou-se de diversos elementos da Performance, deixando para trás todo o jogo de representação e ilusão do teatro tradicional, centrando-se nas imagens e nas ações em detrimento da mimese de um texto dramático

⁹ Projeto do espetáculo. Disponível em
<<http://issuu.com/lucasbeda/docs/projetoluisantoniogabriela>>

¹⁰ Tradução minha.

ou de um referente exterior e apelando, fundamentalmente, à recepção dos espectadores como partícipes da cena.(FÉRAL, 2008)

Os signos, antes fixos e reconhecíveis – como o espaço seguro da ficção – tornam-se fluídos, como as identidades a que dão voz, criando vários sistemas de representação, ambiguidades e sentidos multivetoriais. Nesse teatro vale menos a representação de um personagem – um entidade que aponta para o exterior - e mais o “engajamento total do artista”, que vive as ações, afirma sua presença saturada, sua humanidade, sua fisicalidade, seu corpo, expondo-se mesmo ao risco. Porque, essencialmente, o “teatro performativo toca na subjetividade do performer”. (FÉRAL, 2008, p.207).

Nesse sentido, o Biodrama e o Teatro Documentário emergem como discursos de identidade – microhistórias - que organizam um espaço de expressão para sujeitos silenciados, rejeitando formas e discursos canônicos, na direção de uma cena que afirma o estatuto de realidade dessas vidas e desses corpos, produzindo assim teatralidades híbridas, impuras e mestiças, em consonância com as subjetividades às quais pretende dar passagem.

Atualmente, assistimos ao que Arfuch aponta como “exercícios de ego-história”: autoficções, testemunhos on-line ou o diário em blogs, filmes realizados a partir e/ou com “personagens reais”, reality paintings, reality shows e todo documento que possa ser considerado um fragmento da vida real são incorporados a processos artísticos. A autobiografia (...) é hoje exaustivamente investigada como fenômeno do mundo globalizado, alicerçada pelas novas formas midiáticas e pelos novos horizontes tecnológicos. O efeito de real traduz-se no sujeito contemporâneo pelo desejo de consumo de imagens que possam conceder-lhe uma espécie de garantia de sobrevivência (LÍRIO, 2010, p. 01)

BIBLIOGRAFIA

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade – teatro performativo.** Trad. Lígia Borges. Revista Sala Preta, São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008

LÍRIO, Gabriela. **(Auto)biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade.** In: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, Unesp, 2010.

LORCA, Federico García. **A Casada Infiel.** In: Antologia Poética. Tradução de Afonso Felix de Sousa. RJ: Editora Leitura S. A., 1966.

MARGULIS, Paola Judith. **Actuar la própria vida: algunas reflexiones sobre el teatro documental.** Revista *Questión*, Buenos Aires, Vol 1, No 15 (2007)

SOLER, Marcelo. **O espectador no teatro de não-ficção.** Revista Sala Preta, São Paulo, v. 8, n. 1, 2008a.

_____. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008b.