

EM FOCO

AUTOFICÇÃO: INTERSTÍCIOS LIBERTÁRIOS DA DRAMATURGIA

*SELF-FICTION: LIBERTARIAN
INTERSTICES OF DRAMATURGY*

*AUTO-FICCIÓN: INTERSTICIOS
LIBERTARIOS DE LA DRAMATURGIA*

SUZI FRANKL SPERBER

JULIANO RICCI JACOPINI

SPERBER, Suzi Frankl; JACOPINI, Juliano Ricci.
Autoficção: interstícios libertários da dramaturgia.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **232-247**, 2021.1

RESUMO

Trataremos da autoficção na composição de dramaturgias contemporâneas como algo inerente à liberdade criadora, apostando no relato sobre si como espécie de caminho para a compreensão de si e ação no mundo, o qual depende de níveis de ficcionalização para gerar acordos que construam uma nova realidade. É disso que precisamos sempre: um mergulho – se possível abissal – em nossa realidade para reinventá-la como ato ético via expressividades singulares, que estão no bojo de nosso território estético. Estabeleceremos um diálogo entre a perspectiva de teatro horizontal (JACOPINI, 2018), a teoria da pulsão de ficção (SPERBER, 2009) e postulados sobre dramaturgia em campo expandido (QUILICI, 2014; SÁNCHEZ, 2010), enxergando a expansão do campo como uma possibilidade de trabalho sobre si mesmo nas criações contemporâneas, numa tentativa de reconexão com o mundo, no empenho de reconstruí-lo.

PALAVRAS-CHAVE:

teatro horizontal; pulsão de ficção; autoficção; dramaturgia; campo expandido.

ABSTRACT

We will deal with self-fiction in the composition of contemporary dramaturgies as something inherent to creative freedom, considering the account of oneself as a possible path not only for self-understanding but also for understanding its action in the world, which depends on levels of fictionalization to generate agreements that build a new reality. This is what we always need: a plunge – if possible an abyssal one – into our reality in order to reinvent it as an ethical act via singular expressions, which are in the midst of our aesthetic territory. We will establish a dialogue between: perspective of horizontal theater (JACOPINI, 2018), concept of fiction drive (SPERBER, 2009), and postulates about dramaturgy in an expanded field (QUILICI, 2014; SÁNCHEZ, 2010) We see the expansion of the field as a possibility of working on oneself in contemporary creations, in an attempt of reconnection with the world, in an effort to reconstruct it.

KEYWORDS:

horizontal theater; fiction drive; self-fiction; dramaturgy; expanded field.

RESUMEN

Nos ocuparemos de la auto-ficción en la composición de dramaturgias contemporâneas como algo inherente a la libertad creativa, apostando en el relato de uno mismo como una especie de camino para la comprensión de sí y la acción en el mundo, el cual depende de los niveles de ficción para generar acuerdos que construyan una nueva realidad. Esto es lo que siempre necesitamos: una inmersión abisal, si es posible, en nuestra realidad para reinventarla como un acto ético a través de expresiones singulares, que están en lo más íntimo de nuestro territorio estético. Estableceremos un diálogo entre la perspectiva del teatro horizontal (JACOPINI, 2018), la teoría del impulso de la ficción (SPERBER, 2009) y postulados sobre dramaturgia en un campo expandido (QUILICI, 2014; SÁNCHEZ, 2010), viendo la expansión del campo como un posibilidad de trabajar sobre uno mismo en creaciones contemporâneas, en un intento de reconectarse con el mundo, en el esfuerzo por reconstruirlo.

PALABRAS CLAVE:

teatro horizontal; unidad de ficción; auto-ficción; dramaturgia; campo expandido.

TRATAREMOS DA AUTOFICÇÃO na composição de dramaturgias contemporâneas como algo inerente à liberdade criadora, apostando no relato sobre si como espécie de caminho para a compreensão de si e para uma ação no mundo. Esse depende de níveis de ficcionalização para gerar acordos que construam uma nova realidade. Precisamos sempre disso: um mergulho – se possível abissal – em nossa realidade, para reinventá-la como ato ético via expressividades singulares, que estão no bojo de nosso território estético. Estabeleceremos um diálogo entre a perspectiva de teatro horizontal (JACOPINI, 2018), a teoria da pulsão de ficção (SPERBER, 2009) e postulados sobre dramaturgia em campo expandido (QUILICI, 2014; SÁNCHEZ, 2010), enxergando a expansão do campo como uma possibilidade de trabalho sobre si mesmo nas criações contemporâneas, numa tentativa de reconexão com o mundo, no empenho de reconstruí-lo.

Refletiremos sobre práticas já repetidamente provadas por Juliano Jacopini¹ e uma vez, ao longo de um período, plenamente vivenciada por Suzi Sperber.² E aproveitaremos o processo de outra experiência não concluída. Tratemos, inicialmente, da criação de espetáculo-peça teatral que parte de uma série de impulsos diferentes. Esta primeira criação é *Ame!*, teatro horizontal e produção da Cia. Labirinto de Teatro, que partiu de fotos de quadros de grande pintor – Modigliani – trabalhados bastante com a técnica da mimesis corpórea (BURNIER, 2009) criada pelo Lume Teatro. Mas não só! Em *Ame!*, a atriz era Mabê Henrique³ e a ideia de Jacopini foi propor que a dramaturgia fosse construída a partir das experiências pessoais que a atriz lembrasse e contasse. Seriam os dois, Jacopini e Henrique, autores da

1 Artista da Cia. Labirinto de Teatro. Ver: www.cialabirinto.com.br

2 Artista e professora colaboradora do IEL/ IA Unicamp.

3 Marianna Beatriz Ferreira Henrique, também artista da Cia. Labirinto de Teatro.

dramaturgia, cabendo a ela partir de si, expondo, abrindo frestas e as recriando, inclusive a partir do estopim inicial que fora Modigliani, alguns de seus quadros, algo de sua biografia e personagens de sua vida real: como Jeanne Hébuterne e Jean Cocteau – quadros respectivamente de 1918 e 1916. Como forçosamente a construção dramática seria fragmentada, a decisão de ambos foi ordenar a sequência de acordo com uma cronologia. A cena do nascimento de Jeanne (personagem principal – verdadeiramente existiu tal situação na vida de Mabê, ficcionalizada a partir de relato de sua mãe biológica), levou a que a mãe biológica de Mabê tivesse uma presença relevante no espetáculo e, depois, mesmo que se pressupusesse uma ordenação temporal, existiu, a partir disto, um grande presente.

Sperber criou o conceito de “pulsão de ficção”. (SPERBER, 2009) Seria a necessidade inata do ser humano de criar, o que implica a existência de universais/saberes básicos. Seriam eles: simbolização, efabulação e imaginário que possibilitam a comunicação e a criação verbal. Partindo do desenvolvimento da linguagem na criança, a teoria toma por base a expressão do ser humano como necessidade para exprimir o vivido. Em primeiro lugar, o enunciado é recebido por si mesmo que, assim, ouvindo-se, poderá reformular o que fora expresso, até que ele corresponda melhor ao vivido. Esse procedimento recebeu o nome de “reciprocidade constitutiva de sentido”. Isso se dá via elaboração de emoções profundas em eventos vividos que se expressam através do imaginário pela utilização de simbologia – e de algum(ns) elemento(s) de expressão, sejam corpo, gestualidade, palavras, movimento, repetição, elementos plásticos... Seria uma força criativa que cada indivíduo tem em si, como maneira própria de produzir conhecimento por meio do vivido, da experiência – e também matéria fundamental para a recepção. Sperber ainda postula que a pulsão de ficção está à disposição dos seres humanos, mas precisa ser estimulada, pois é o estímulo que ativa a confiança em exprimir as circunstâncias do vivido (familiar, histórico, cultural, social), muitas vezes caladas ou oprimidas, para a recuperação da própria voz, ou seja, ela atribui, ou favorece, autoria para o sujeito.

O conceito de pulsão de ficção corresponde, pois, à capacidade inata do ser humano de criar, mostrando-se como um recurso para apreensão do conhecimento, repetição, re-significação, mudança de padrões emocionais, elaboração de eventos vividos e emoções profundas. Daí a capacidade de superação: elaborar a alegria, a

tristeza, numa aproximação à pulsão de vida e distanciamento da pulsão de morte. É uma ação de resistência e de procura pela transformação, que pode ter como produto a criação de um texto ou a criação em geral, indicando a importância da autoria. Da mesma forma que a efabulação e a encenação podem conduzir à autoria de textos literários, ou a criação de obras de arte, o estímulo irrestrito à pulsão de ficção proporciona um “melhor contato afetivo com a realidade”, uma forma de empreender a elaboração do vivido e, também, de se aproximar de um modo de vida que valorize o desejo de expressão do indivíduo pela via criativa.

Para Sperber (2009, p. 411), “a literatura é – enquanto pulsão de ficção, arte da palavra [assim como cada modalidade de arte poderá ser a arte da cor, da linha, do traço, do som etc.] – um dos modos de superação encontrados pelo ser humano”. A superação pode ser percebida na atividade de criar, ou analisada como tema parcial ou integral de trabalhos artísticos e textos literários. Pode ser estendida também para o receptor, aquele que suspende a descrença para ouvir o fim da história.

A capacidade de superação, autopoietica, mostra o resgate de um potencial de vida pelo indivíduo. Ocorre, assim, uma “mudança de direção”, da pulsão de morte e da negatividade para a pulsão de vida e positividade. Tomando um conceito ricœuriano, o da ipseidade, a “promessa feita a si mesmo”, este leva a reconhecer a singularidade e crença no próprio potencial criativo, na existência: “‘O futuro não nos pertence’, diz o ditado. O desejo de viver sim. Eros, o construtor de esperança”. (SPERBER, 2009, p. 182) Diante do desejo de viver, é preciso reavivar a promessa a cada dia, reavivar os meios que permitam uma existência alegre, o que é facultado pela abertura para a liberdade. Assim a obra entretece a dor, o trauma e o caminho libertário, em interstícios que se expandem.

Quando um dramaturgo cria uma trama, ele costuma estar livre a ponto de figurar tantas personagens quantas lhe ocorrer no processo. Para Jacopini (2009), o desafio, ao coordenar a criação de *Ame!*, foi que haveria uma atriz e certa multidão de personagens. Mais exatamente, a mãe biológica, a mãe adotiva, seu pai adotivo, seu namorado, o professor de francês, uma amante e Jeanne. Sete personagens a serem apresentados por uma única atriz! Grande desafio tanto para a atriz, como para o dramaturgo diretor que precisaria encontrar uma solução para que minimamente o público se apercebesse de que, na cena, haveria mais do que uma só figura.

No caso, *Ame!* teve a participação de Sperber que funcionou como dramaturgista em certa medida, além de ter sido orientadora de doutorado de Jacopini.

A segunda criação abordada será *Fantasia ou A Cifra da Ação Possível*, em que Sperber, pela primeira vez, desenvolveu trabalho de atriz. A tríade do processo envolveu ainda, além de Jacopini, que mais uma vez atuou como diretor, Carlos Simioni, do Lume Teatro, como preparador corporal, e os três como dramaturgos colaborativos, já que se tratava de teatro horizontal. *Fantasia* também partiu das experiências da atriz para a tessitura dramática, apanhando memórias da mulher, professora, esposa, mãe, pesquisadora, leitora, embaralhando a narrativa para um acontecimento na estreia, em que Sperber recebeu convidados – espectadores – em sua casa para a festa de seus 80 anos, e depois, para outros acontecimentos, tanto em salas de aula, como em salas especiais, acentuando a professora-personagem.

Ambos os processos apanharam a premissa de teatro horizontal e são os dois últimos trabalhos de Jacopini recorrendo à memória do vivido. Houve, ainda, em 2019, a participação de Jacopini como provocador (via princípios de teatro horizontal) no processo de *Mais uma vez, seu aniversário*,⁴ pesquisa de Isabella Amaral, que embaralha relatos do vivido que a atriz teve junto a seu avô, diagnosticado com a doença de Alzheimer, compondo uma dramaturgia sobre a memória do esquecimento, que toma ainda como referencial externo *Bercause*, de Samuel Beckett.

Todavia, anteriormente e historicamente, Jacopini já vinha experimentando o exercício de composição colaborativa apelando à memória do vivido em outros trabalhos da Cia. Labirinto. Foi o caso de *A_R_RISCO*, happening/ performance em que o ator Thiago Gardini construiu, a partir da fricção da dança-teatro, um encontro com o público para juntos criarem uma festa. Aproveitou-se o dado do artista ser dj, e acionou-se, através de sonoridades, questões sobre tempo que resvalam numa identidade em fluxo descontínuo, que toma como referencial externo “Passagem das Horas”, de Álvaro de Campos. Ou em “Rascunhos”, novamente com Mabê Henrique e mais Simone Marcondes e Ellen Candido, depoimentos de mulheres foram costurados a memórias em devir/memórias de futuro das atrizes que compuseram dramaturgia/manifesto feminino diversas vezes apresentado em lugares públicos, como escadarias de igrejas, pontos de ônibus, filas de banco etc.

4 Dissertação *Mais uma vez, seu aniversário: as poéticas do esquecimento*. Ver: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/334945>

Ao compor uma forma teatral – tragédia, drama, comédia – um dramaturgo tem algumas diretrizes que auxiliam na criação, organizando um pouco o andamento da ação. Ao se confrontar com tantos desafios como os descritos, Jacopini teve algumas estratégias: perguntas; proposta de alguma pesquisa, ou de algum texto a ser elaborado; desafios diferentes. Procurar músicas, imagens. Em certo momento, Mabê Henrique, em *Ame!*, desenvolveu uma espécie de diários para as personagens que estava criando, sendo uma tentativa redigir a história de cada personagem, a saber, criar fantasias para elas, o que derrubaria o sistema de horizontalidade, pois anteciparia as vontades manifestadas no acontecimento das experiências, memórias acionadas para o jogo criativo que Jacopini nomeia de corpografia, ou seja, a escrita de si através do corpo-memória.

É interessante observar que a ideia da corpografia não consiste em método ou técnica, mas uma espécie de procedimentos colecionados e descobertos durante o processo, tomando o diálogo – impressões e expressões – entre os participantes como fundamental, perpassando por etapas criativas. Estas seriam: mapa corpóreo, escrita corpórea e tessitura dramática, trabalho com referenciais externos detonadores de referenciais internos.

O mapa corpóreo tem relação com a preparação corporal ou o treinamento de ator. É uma etapa que pretende despertar o corpo para a relação com o outro e com as memórias acionadas. Jacopini trabalha com vários treinamentos do Lume Teatro, no intento de preparar o terreno para a “dança pessoal” (BURNIER, 2009) de cada artista. Todavia, o mapa corporal apresenta variações de acordo com o corpo a ser criado; e alguns jogos sofrem modulações, ajustes e novas proposições. Vale destacar, também, que não se trata de um treinamento pré-expressivo, mas, pelo contrário, um acionador de memórias entrelaçadas na segunda etapa do processo.

A escrita corpórea se vale também de técnica do Lume Teatro, a mimesis corpórea, mas com uma variação, visto consistir em uma associação feita a partir do material observado, e não de uma representação e/ou imitação de tal material. O próprio Lume já alargou o sentido do trabalho com a mimesis corpórea que está mais para um olhar que o artista tem sobre o objeto observado (HIRSON, 2012), para então recriá-lo no próprio corpo. Isso pode ser acompanhado com maior aprofundamento nos estudos de Raquel Scotti Hirson, atriz do Lume. Voltemos

ao caráter associativo que Jacopini busca. O diretor-dramaturgo opta por solicitar dos atores-dramaturgos uma série de materiais: fotos, poemas, imagens, canções, objetos, para então, através desses materiais coletados, começarem a associar seus corpos a eles e às memórias associadas a eles. Como se trata de livre-associação, aparece/m/ram episódios vividos, trechos de textos literários, poemas inteiros, objetos que lembravam outros, sons que despertavam cenas, filmes, canções, cantigas, áreas de músicas. Lembranças foram suscitadas e outras pedidas para serem relatadas e escritas em formatos diferentes – diário, receita, poema, testemunho – gerando... depoimentos.

Depoimentos, diz o dicionário, seriam testemunhos. O que é gerado não são testemunhos, mas relatos que, com um braço tenta agarrar o evento passado e, com outro braço, borda esse evento ficcionalmente. De repente o diretor, dramaturgo, coordenador registra uma série de narrativas que se sequenciam, articulando o dito e o não-dito com aquilo que ainda pode ser dito. Trata-se de um evento efabulado.

Tal evento efabulado gera uma história, que deixa de ser algo que ruma para algum lugar e passa a formar raízes, caminhos próprios dispersos em diferentes direções, organizando-se através da contingência e da associação de elementos que se consegue nomear.

Ao solicitar que os parceiros dramaturgos e atores formulem algo a partir de uma eventual pluralidade de propostas, o que surge são raízes. São ganchos, como as raízes da erva de gato, que se agarram na textura do muro-memória da maneira possível. Deleuze e Guattari nomearam o fenômeno da abertura do pensamento em raízes, galhos, de Rizoma. Segundo os filósofos, os rizomas são espécies de braços abertos dentro de uma trajetória histórica que interrompem o fluxo contínuo da história e abrem novas formas de articulações dos elementos. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 48)

Pois bem, a estratégia criativa de dramaturgia – horizontal – construída por diversas mãos-bocas-memórias-referências, referências plurais, visto que, como em campo expandido, associam ou podem associar diferentes obras de arte, diferentes artes em uma produção única, a ser apresentada e apreendida por

um público, desperta a pulsão de ficção a cada desafio, a cada solicitação. Daí a profusão de material. Ora, a cada solicitação, ainda que o que foi procurado tenha sido um evento do passado, este exige uma busca inquieta de palavras que possam dar conta dele, o que desperta a pulsão de ficção e esta, candente, estende garras para as referências que estão à sua mão, sejam filmes, óperas, romances, poemas, quadros, danças, peças teatrais, histórias da vida de outrem... Afinal, são imagens que se chocam, às quais podemos associar ao que Deleuze e Guattari (2011, p. 21), em *Mil Platôs I*, comentam: “É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas ao contrário, de maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões que se dispõe, sempre $n-1$. [...] Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”.

A simplicidade referida pelos dois autores é o que efetivamente dá para ser feito nessa reunião de cenas, de imagens associadas. É o possível quando fronteiras entre manifestações artísticas diferentes são cruzadas (campo expandido), e inclusive quando vertentes de uma memória recolhida por outro vivente cruza as fronteiras da cena inscrita na memória em busca de uma explosão de beleza, de ritmo, de intensidade de vida. Assim se configurou pelo menos a produção coordenada, estimulada, dirigida por Jacopini. Pelo menos em sua experiência, assim foram as escrituras de si, a dramaturgia de si. Mas atenção: elas foram geradas horizontalmente, cabendo um papel, uma voz, referências para cada um/a do/s/as parceiros/as da dramaturgia. Diferente do que ocorreu com a importante contribuição de Janaína Leite (2017), que é o maior expoente da cena contemporânea brasileira no que concerne ao depoimento, às autoescrituras performativas, especialmente *Festa de Separação*, *Conversas com meu pai* e *Stabat Mater*.⁵ O caso de Jacopini difere parcialmente dessas matrizes – que poderíamos chamar de autoescrituras de si – pelo fato de ele buscar, junto aos artistas, gerar uma ficção da vida a partir da própria vida – claro, também é o que acaba ocorrendo com Janaína!. Daí que o objeto observado e associado via mimesis ganha outra dimensão, quando é preenchido da memória do intérprete, pelas suas associações, pelos estímulos propostos pelo diretor-dramaturgo possibilitando, assim, gerar algo que se reconhece reconstrução de 2º grau, uma espécie de mimesis de si. A autoescritura de si e a mimesis de si são a mesma coisa? Este conceito – mimesis de si – foi formulado por Jacopini. Advém do conceito de mimesis corpórea, formulado por Luís Otávio Burnier, que apanha detalhes observados em

5 As dramaturgias de *Festa de Separação* e *Conversas com meu pai* estão no livro de Janaína Leite (2017). *Conversar com pai* foi republicado junto com *Stabat Mater* no final de 2020, pela editora Javali.

animais, pessoas, fotos ou imagens. Consiste na apreensão de matrizes (ações físicas, vocais, orgânicas).⁶ Seria uma mimesis de si porque não corresponderia a uma autoescrita de si, pois o evento criativo transborda do testemunhal para o ficcional. O processo não parte do vivente-ator-dramaturgo, mas do vivente-dramaturgo e, sendo incitado por diferentes provocações de Jacopini, o coordenador-diretor-dramaturgo, o espetáculo é montado a partir de ensaios e erros propostos pelos presentes – não só o ator-memória, como também o diretor que, recolhendo as enunciações propostas, tem outra memória, outro tempo e espaço e outras referências a des-ordenarem o conjunto de memórias, imagens, referências outras). São idas e voltas, correções – propostas tanto pelo diretor-dramaturgo, como pelo ator-dramaturgo, novos estímulos, novas ficções de si, advenientes da força da pulsão de ficção e que permanentemente não só precisam de um realinhamento, como facultam novas associações. Mimesis de si, enfim, atualizada pela pulsão de ficção que, uma vez despertada, corrige, ratifica e retifica. Convenhamos, sim, em espaços tão diferentes como São Paulo (Janaína), Matão (Juliano) e Campinas (Suzi), mesmo com esforço de atualização, que sempre tem limites, há coincidências criativas – em tempos diferentes – paralelismos que mostram que circulam energias pelo mundo da criação que formulam desafios, problemas, focos que acabam – sem querer e mesmo contra os querereres – se dando as mãos. Segundo entende Sperber, a mimesis de si, ao imitar aspectos de si, por um lado re-presenta tais aspectos. Lembremos que o livro *Mimesis* de Erich Auerbach completa seu título com a informação: *representação da realidade no mundo Ocidental*. Segundo Deleuze, representação já é mediação. A mimesis é entendida como mediação complexa, estilhaçada, cheia de buracos e dobras que se voltam e re-dobram. Como os fragmentos e as dobras correspondem, à sua maneira, à apresentação de algo, ainda assim entende-se que possa chamar-se mimesis. No caso, de si mesmo, visto que o ego pouco se apreende, ou se apreende com furos e dobras e imprecisões e relações internas e externas.

Finalmente há a tessitura dramática, que é uma ordenação de quadros cênicos que foram experimentados, a fim de gerar uma ordem dramática de acontecimentos que tende a ser fragmentada e temporalmente estilhaçada, já que os eventos lembrados da memória fugidia mudam as coisas de lugar, e o que fora vivido passa a ser revivido em nova desordem, ou caos, porque passado, presente

6 “Além das pessoas, ela [a mimesis] também permite a imitação física de ações estancadas como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de “dar vida” a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal”. Ferracini em <http://www.grupomoitara.com.br/intercambios/artigos/renato-ferracini-a-mimesis-corporea-marco-de-2003/>

e futuro nos preenchem espiralados, uma vez que as memórias coabitam o mesmo espaço-tempo, em turbilhonamento.

Dramaturgias criadas a partir do vivido – como o caso de *Ame!* e *Fantasia* são construções intuídas por um olhar para a arte, concomitante ao olhar para si, inevitavelmente, tendo efeito duplo: constrói-se uma obra de arte ao mesmo tempo que se reconstrói o artista e a dramaturgia e se reconstrói estilhaços de vida, o que revela um empenho ético e estético, um empenho de reflexão sobre si para compreensão e ação no mundo. Uma nova poética.

Jacopini (2009) teoriza e explica que existe um esforço em tentar categorizar o que seria dramaturgia na contemporaneidade e isso se daria devido às múltiplas extensões que o termo atingiu, tendo mais relação com o que diz respeito à composição de maneira mais ampla. Ele reconhece que, além de texto escrito, outras dramaturgias preenchem o teatro – de luz, figurino, som, com as coordenadas propostas pelo diretor, e pelas ações do ator – em um vasto campo onde veem sendo experimentadas recombinações do fazer e ser teatral o tempo todo. E assim ele toma práticas mais usuais no século XX: a voga dos processos coletivos, colaborativos, provocativos que distenderam o sentido da escritura dramática, arrancando o dramaturgo da solidão de seu ofício, levando-o para a sala de criação junto a todo o acontecimento de construção de um espetáculo. Sinaliza, assim, que aquilo que marcou o século XX, a crítica ao textocentrismo passou a ser relativizada por práticas outras. O texto passou a ser mais um colaborador do processo, e não o que dita o que deve ser feito em cena, como foi até o início do século XX. Jacopini (2009) ainda observa como textos de dramaturgia são criados para a cena, não atendendo mais às normativas do drama burguês, por exemplo... A saber, não se espera de uma dramaturgia contemporânea uma narrativa linear, ou ainda, uma fábula moralista, mas sim um efeito - caótico para o público receptor – caracterizado pela fragmentação, que rege as múltiplas solicitações ao mesmo tempo em nossas vidas no século XXI, espiralando nosso tempo e nosso espaço, que deixou de ser o passado ou o futuro, centrado no acontecimento presente. Observa-se, assim, a ação, as personagens, a trama serem apreendidas durante o seu processo de amadurecimento, com a expectativa de chegar mais fundo. O espaço de composição acaba sendo gerado na presença, na comunhão dos corpos.

Especialmente, o atual mundo pandêmico nos realocou, atirando-nos contra as virtualidades como único meio de estarmos presentes, nem que para isso a distância seja o mínimo ou máximo remédio. Fascinante é que a virtualidade que nos é concedida como a relação possível, o contato possível, o intercâmbio possível seja ficcional. A vida passou a ser concebida, preenchida pela ficção fornecida pelo que é virtual, configurando as criações artísticas – que já vinham sendo expressas através da experiência vivida como elixir para a criação – mais uma vez, como nova possibilidade de olhar sobre si.

Na solidão provocada pelo distanciamento exigido e cobrado pela pandemia, artistas relatam sobre si e sobre o mundo buscando alternativas para tornar a vida suportável. Exemplos podem ser vistos nos espetáculos de teatro disponibilizados pelo Sesc durante a pandemia. As direções e textos de Marcio Abreu (Cia. Brasileira de Teatro) de *Em Companhia*, com Renata Sorrah, e “projeto b”, com Rodrigo Bolzan, são manifestos que olham para o vivido vislumbrando um mundo melhor, especialmente, com uma política melhor. O relato sobre si é o meio para se chegar a refletir sobre consequências de ações coletivas, colocando-nos a pensar sobre nossas responsabilidades como sociedade civil.

Pois bem, eis aí um suprassumo das teatralidades e performatividades do real em grande escala no teatro contemporâneo, como recurso criativo das autoficções – e da mimesis de si, via pulsão de ficção: a palavra, a narração, o depoimento, enfim, contar e lembrar sua própria história aponta como uma necessidade de partilha sobre si.

Sempre houve a precisão de contar histórias, e hoje essa necessidade parece impor-se com mais urgência. Claro, essas histórias não têm a mesma estrutura ou as mesmas reivindicações das histórias antigas. A construção das histórias não é animada por uma vontade mimética, muito menos mítica. Mas é devido a uma intenção identitária, que se soma à pura atividade performativa de quem se coloca diante dos outros para contar uma história ou uma centena de histórias entrelaçadas. Uma história é aquele desenvolvimento ficcional que dá sentido a um acúmulo de fatos materiais ou concretos. Tradicionalmente,

inventamos narrativas para encontrar sentido na experiência vivida como caótica ou desconexa. O ser humano tem usado a história para superar o nível de materialidade ou não se render oprimido pelo seu absurdo ou pelo seu silêncio.⁷ (SÁNCHEZ, 2010, p. 33-34)

Sánchez escreveu o artigo “Dramaturgía en el Campo Expandido” no ano de 2010, mas a atualidade de suas reflexões atravessa as formas de concepção atuais. Inevitavelmente, a palavra é retomada com força nos teatro-depoimentos ou teatro-relatos. A lucidez de Sánchez evidencia que, mesmo havendo todo empenho na contemporaneidade para afastarmos-nos da ficção, o relato do real é inerente a ela, porque a memória está em um vazio, e quando apanhada é atualizada pela pulsão de ficção, por perspectivas que temos de nós mesmos, como se nos desdobrásssemos para depormos sobre nós, ou ainda, como se nos desterritorializássemos – em termos deleuzianos – para nos reterritorializarmos.

É então que a horizontalidade nos processos criativos surge como emergência composicional, porque estamos tratando de um alargamento do campo de trabalho para a pesquisa, apostando nas singularidades dos criadores que tiveram o campo expandido para a composição de dramaturgias. Todavia, este campo passou a ser interno, a experiência de si. É o que afirma a máxima de Beuys (2011) “cada homem, um artista”. Segundo Quilici (2014, p. 13) “Trata-se de resgatar o sentido artístico que nossas atividades podem adquirir, contrapondo-o às formas de trabalho alienado e à racionalização instrumental da produção”, o que não significa transformar pessoas em artistas, mas reconhecer a expressividade de todo humano por suas manifestações artísticas.

O que se procura, enquanto movimento – enquanto ação na cena e ação no mundo – é movimentar a vida. Ao expandir o olhar, seja na pesquisa corpográfica ou em outras diversas pesquisas do campo das artes da cena, o artista, artesão de si, passa a se olhar e se (re)conhecer em sua arte, o que lhe possibilita acessar sua vida para chegar à vida do Outro de Si, para que esse Outro (ele mesmo, alteridade) se sinta à vontade e convidado para resgatar-se pelo vazio da lembrança, para perceber em si uma potência de vida que é privilégio seu, próprio, de total e inesgotável fonte de (re)criação, escrevendo sua história em si mesmo, ou ainda, reconhecendo em si grande e plena capacidade de se inventar (e re-inventar)

7 Siempre existió la necesidad de contar historias, y hoy esa necesidad parece imponerse con más urgencia. Por supuesto, estos relatos no tienen la misma estructura ni las mismas pretensiones que los viejos relatos. La construcción de los relatos no se ve animada por una voluntad mimética, ni mucho menos mítica. Pero sí por una intencionalidad identitaria, que se añade a la pura actividad performativa de quien se pone delante de otros a contar una historia o cien historias entrelazadas. Un relato es aquel desarrollo ficcional que dota de sentido a una acumulación de hechos materiales o concretos. Tradicionalmente inventamos fábulas para encontrar un sentido en la experiencia vivida como caótica o inconexa. El ser humano ha usado el relato para superar el nivel de la materialidad o bien para no rendirse abrumado por su absurdo o su silencio.

sempre – à medida que reinventa o outro... E, essa premissa advém de uma prática horizontal, por se ter empenho ético e estético, concomitante.

Vale lembrar que esse tipo de experiência dramatúrgica é mais lenta, mais sinuosa e difícil do que a produção direta de uma construção dramatúrgica tradicional, isto é, sem horizontalidade porque sem parcerias. Esse outro tipo de prática dramatúrgica é francamente solitária. Ainda que ofereça menos desafios na construção da trama, porque esta vai sendo tecida por uma mente só, por referências eventuais que residem em uma só fonte-memória-criação, a prática dramatúrgica horizontal não é menos rica. Algo é certo. Na dramaturgia horizontal e plural, o ponto final vai sendo escamoteado, adiado. A não ser que surja um ultimato gritado por um prazo de entrega, data-limite imperdoável, as diferentes cabeças, que despertaram suas pulsões de ficção e animaram suas referências de toda ordem, continuam a fazer associações, produzem detalhes. Isso é possível porque o tecido da trama dramatúrgica faz coexistir agora e passado e futuro. Entretecem-se, ou dobram-se o interno e externo, o sujeito e o *socius*, em fluxos e formas que se desestabilizam e movem continuamente. Desloca o ser do si mesmo, propondo-o como invenção e constituição do *socius*. Ser gerado nas dobras do fora, não restrito aos seus contornos, mas transversalizado pelos fluxos de força, pelos desejos, pelo impessoal, pelo tempo. Conceitos tramados no e pelo fazer humano sobre um campo de composição que busca validar seus mais tênues elementos. Esses muitas vezes se fazem presentes por suas ausências, que se ordenam não devido às suas vontades próprias, mas pelas necessidades das composições, dos jogos que se estabelecem, dos acasos do fazer. Daí a dificuldade de finalizar a peça dramatúrgica horizontal, construída em cima da autoficção, via mimesis de si, impulsionada pela pulsão de ficção. E, igualmente curioso é que, uma vez considerada concluída a redação – os diálogos da(s) personagem(ns) – a liberdade, fluidez, abertura de introduzir modificações que vimos anteriormente, de repente estanca. Não nos referimos a qualquer mudança de diálogos, mas a sutis variações na corporeidade do ator, ou em seu ritmo, no andamento da ação. É como se tivesse sido finalmente construído um lugar de conforto que se cristalizara e este lugar já seria impermeável a qualquer alteração. É curioso como mesmo a partir de um trabalho tão desafiador, tão aberto a contribuições, este dos interstícios libertários da dramaturgia, haja um ponto de estratificação – aparente! O combate ao conforto entra em conflito com a necessidade de acabamento e aí também habita

o desafio que é manter a obra viva, porque a horizontalidade, utopicamente, deve nos estimular a um movimento constante, porque deve ser junto à obra artística uma construção perene de ser humano. Parece que a única forma de vencer este último desafio é o ator – que foi o vivente e o dramaturgo, também – ser capaz de despertar sua pulsão de ficção no momento e tempo da cena para que a dramaturgia acabada possa renascer, a cada espetáculo, com frescor.



REFERÊNCIAS

BEUYS, J. *Cada homem um artista*. Porto: 7 Nós, 2011.

BURNIER, L. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

HIRSON, R. *Alphonsus de Guimaraens: reconstruções da memória e recriações no corpo*. 2012. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

JACOPINI, J. R. *Teatro horizontal: ficções de si*. 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/333263>. Acesso em: 28 jul. 2020

LEITE, J. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2017.

QUILICI, C. O campo expandido: arte como ato filosófico. *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p12-21>. Acesso em: 23 dez. 2020.

SÁNCHEZ, J. A. *Dramaturgia en el campo expandido. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*, Múrcia, 2010.

SPERBER, S. F. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: FAPESP, 2009.

VIEIRA, E. M. B. *Práticas para a plenitude do corpo: aproximações entre performance, autoria e cura*. 2014. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285278>. Acesso em: 23 dez. 2020

SUZI FRANKL SPERBER: é livre docente e Titular e Professora colaboradora da Unicamp no IEL - Instituto de Estudos da Linguagem e no IA – Instituto de Artes; coordenou por 13 anos o LUME Teatro. É atriz e dramaturgista.

JULIANO RICCI JACOPINI: é doutor em Artes da Cena e Mestre em Educação e Arte (Unicamp); Artista (dramaturgo, diretor e ator) da Cia. Labirinto de Teatro, coordenador-colaborador da Casa PIPA – Plataforma Internacional de Produção Artística, e do Festival Internacional de Arte-Educação Fronteiras Brasil. Atualmente está como Diretor de Cultura do município de Matão.