

PERSONAGEM-ATOR E ESPECT-ATOR-EMANCIPADO: DO QUE ESTAMOS¹ FALANDO?

MARIANA PINTER CHAVES

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, ES, Brasil.

E-mail: marianapinter@gmail.com

Resumo

O presente artigo faz parte de uma investigação em curso, filiada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Mesmo nosso enfoque teórico-metodológico sendo a linguística – mais especificamente a semiolinguística –, o *corpus* de nosso estudo é um espetáculo de Teatro Documentário. Por isso, ao objetivarmos analisar a composição linguageira desse gênero discursivo, fomos levados ao estudo da área teatral para melhor compreendermos seu histórico e seu funcionamento atual. Reunimos, aqui, além de um estudo bibliográfico sobre as teatralidades do real e as teatralidades do comum, a proposição de termos que nos vieram com o estudo das subjetividades presentes na cena contemporânea: personagem-ator e espect-ator-emancipado.

¹ A utilização do plural majestático em toda o artigo se dá devido ao postulado bakhtiniano do dialogismo. Dessa forma, entendemos o resultado desta pesquisa como fruto de uma produção coletiva na qual se encontram muitas vozes: pesquisadora, orientadores, professores, autores, entre outros.

Palavras-chave

Teatro Documentário. Teatralidades do real. Teatralidades do comum.

O TEATRO DOCUMENTÁRIO

A virada do século trouxe incontáveis experiências para o teatro, uma vez que, no entender de Heliadora (2008), apenas a validade em cena é que determina o que pode ser ou não teatro. Segundo ela, nestes primeiros anos do século XXI não seria possível indicar um caminho único ou dominante, pois a forma do palco, o local das interpretações, a dramaturgia e a interpretação gozam de total liberdade. Assim, só se pode afirmar como o teatro reflete sempre a sociedade em que ele é criado, porque as próprias facetas diversas das sociedades contemporâneas exigem uma variedade correspondente na atividade teatral, diz ela.

O Teatro Documentário é, de acordo com Mendes (2012), uma das vertentes que exploram os limites entre o real² e a ficção, possuindo um dos mais expressivos legados práticos na história recente das artes cênicas. No *Dicionário de teatro*, Pavis (2015) aponta que suas origens datam do século XIX, com o início da utilização de fontes históricas para compor alguns dramas. Ele explica, porém, que, somente a partir dos anos 1950-1960, a literatura documentária se constitui como gênero, fazendo oposição a um teatro de pura ficção. O teatro do documento é aquele que “só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (PAVIS, 2015, p. 387).

Giordano (2014) aponta a diversidade teórica existente sobre essa vertente teatral e traça quatro fases perpassadas por ela, em suas mais diversas expressões: drama histórico, peça de história contemporânea, docudrama, documento cênico, teatro: dos fatos, de não ficção, de reportagem, da vida, da

2 A autora toma como base a definição de Saison (1998 apud MENDES, 2012, p. 11-12) que entende que, na relação entre a representação e o que ela representa, se encaixa no último grupo uma espécie de “presença original” (p. 12) existente no processo representativo: “Designa o fato de colocar em presença a coisa mesma e não a ação psíquica de tornar presente à mente”. Dessa forma, o entendimento de Mendes (2012) aqui coaduna com o postulado semiolinguístico que distingue realidade e real; ou seja; *a representação teatral usaria o real* – mais precisamente, para nós, os efeitos de real, o estatuto imaginado pelos sujeitos – e *o que o teatro representa seria a realidade* – o mundo empírico, verificável por fenômenos que se impõem ao homem, mas que, no entanto, dependem dele para significar.

experiência, vivencial. O autor afirma que há uma diversidade de termos que perdura para além da historiografia teatral e que até hoje os artistas e produtores dessa vertente se mostram confusos ao falarem de suas práticas.

A primeira fase descrita por esse pesquisador perpassa os anos 1920 e 1930, com as encenações de Erwin Piscator incorporando os fatos do cotidiano e fontes documentais primárias a seu teatro militante (*agit-prop*)³, utilizando a arte para direcionar a conscientização social. A segunda fase, nos anos 1930 e 1940, tem as peças do *Soviet Blue Blouse* (patrocinadas pela União Soviética) e as práticas teatrais do *Living Newspaper* (projeto para o *New Deal*, antecessor do movimento *Off-Broadway*) como principais representantes. Nos anos 1950 e 1960, a terceira fase inclui a noção do docudrama, como a escrita por Peter Weiss, por meio de uma dramaturgia que dialoga diretamente com as necessidades políticas e conflitos ideológicos. A quarta e última fase, que compreende as décadas de 1970 e 1980, tem em Maria Piscator e em Augusto Boal os seus principais nomes. Por meio do seu Teatro do Oprimido e de técnicas como o Teatro de Jornal, o brasileiro apontava perspectivas do distanciamento épico para revelar artisticamente objetivos, análise e contradições dos fatos midiáticos.

O teatro épico, por sua vez, teve em Bertold Brecht (1898-1956) seu principal desenvolvimento, tornando-o “um dos mais significativos nomes do teatro do século XX” (HELIODORA, 2008, p. 111). Por meio do efeito de distanciamento – embora Heliodora (2008) afirme ser difícil saber exatamente o que o dramaturgo queria dizer com seu famoso rótulo –, ele propunha que o ator tivesse plena consciência da razão pela qual agia, para que essa consciência aparecesse na interpretação e fosse transmitida ao espectador. Assim, por meio da polemização dos conceitos de ação, espaço, tempo, linearidade, uniformidade, entre outros, o público era levado a pensar que toda situação poderia ser mudada, teria uma posição crítica a respeito do que era apresentado em cena. Diferentemente, o teatro clássico, dramático, aristotélico é da ordem da representação, possui personagens ficcionais e espaços imaginários suscitados pela encenação, sendo, portanto, ancorado no estético e constituído de efeitos de ilusão. Aristóteles (2004, p. 300), ao estudar a tragédia, postulou que a arte

3 Abreviatio utilizado por Erwin Piscator, quando se tornou diretor do Teatro Proletário, no início da década de 1920, para designar a “forma de teatro [...] com o objetivo específico de explicitar a política comunista, a fim de influenciar o eleitor alemão. Sua técnica misturava citações de discursos verdadeiros, trechos de noticiários jornalísticos, o uso de fotografias e trechos de filmes” (HELIODORA, 2008, p. 107).

dramática é uma imitação “dos caracteres, das paixões e das ações humanas”, e, por tratar “de ações, da felicidade e da infelicidade” de indivíduos em meio a atividades humanas, o teatro alcança uma identificação com o público e atinge seus objetivos de provocar a catarse, que seria a purgação das emoções de terror e compaixão. É na busca da identificação – diferentemente do distanciamento proposto por Brecht – do palco com a plateia que se constroem, para esse pensador, os personagens e a trama das ações, submetidos aos princípios de verossimilhança.

Rompendo com o ficcional por meio da quebra da quarta parede da caixa cênica – aquela imaginária que liga o palco ao público –, o Teatro Documentário parte dos procedimentos brechtianos: é da ordem da presença, ancora-se na vivência e na ética, desestabilizando, assim, as convenções cênicas clássicas. *As rosas no jardim de Zula* é um espetáculo de Teatro Documentário que explora intencionalmente ambos os planos teatrais: épico e dramático, utilizando-se de teatralidades do real e de teatralidades do comum para criar discursos de narrativas de vida de sujeitos femininos.

TEATRALIDADES DO REAL E TEATRALIDADES DO COMUM

Mendes (2012) e Giordano (2014) abordam a escassez bibliográfica a respeito do Teatro Documentário, principalmente a existência de poucos estudos em língua portuguesa. Ambos, ao inquietarem-se com a crescente exploração tanto do real quanto da inserção da dimensão das experiências subjetivas na cena contemporânea, realizaram uma costura bibliográfica em suas pesquisas *Teatralidades do real: significados e práticas na cena contemporânea* (MENDES, 2012) e *Teatro Documentário Brasileiro e Argentino: o Biodrama como busca pela teatralidade do comum* (GIORDANO, 2014), que embasarão a compreensão do gênero discursivo que nos propomos a analisar.

Mendes (2012) afirma que a tradição histórica do Teatro Documentário buscava imprimir um cunho social e político ao teatro, por meio da escolha da utilização do épico. Ela entende que tal estética, devido ao fato de ser um meio de elaboração de críticas sociais sobre a realidade, motivaria os criadores contemporâneos a explorar o real em seus trabalhos: “a motivação política, que deita suas raízes na própria conceituação brechtiana como ruptura com o dramático/ilusionista e do distanciamento como ruptura com o ficcional”

(MENDES, 2012, p. 68). Dessa forma, ela se propôs a investigar as maneiras de ruptura sobre a ficção com vias de fazer emergir aspectos da realidade externa à teatral, concluindo que há muita potencialidade nessa anexação do real como modo de tensionar as esferas da realidade e da arte sobre o espectador, de forma crítica.

Abrimos aqui um parêntese terminológico: apesar de Mendes (2012) inicialmente diferenciar, amparada em Saison, real de realidade, ela, por vezes, utiliza os sintagmas como sinônimos, o que se distancia do postulado semiolinguístico tomado por nós como base neste estudo. Cordeiro (2005)⁴, baseado em Charaudeau, o pai da teoria semiolinguística de análise do discurso, comprova que não há possibilidade de ruptura com a ficção, na esfera cênica. Há somente a possibilidade de utilização de efeitos de real no teatro, caso contrário, romperíamos também com o contrato de comunicação das artes cênicas e criaríamos, assim, um novo gênero discursivo, com novos componentes. Dessa forma, optamos por transpor diretamente, para o viés semiolinguístico, em nossa escrita, os termos real e realidade quando utilizados pela autora de maneira diferente daqueles significados por nosso aparato teórico-metodológico linguístico.

Fechado o parêntese, Mendes (2012) nos auxilia na compreensão das teatralidades do real, nas apropriações contemporâneas do distanciamento brechtiano, ou nas investigações sobre como despertar criticamente o público no teatro atual. Ela se vale, em sua pesquisa, da presença dos efeitos de real na cena contemporânea, bem como das possibilidades de explorá-los – além do Teatro Documentário, aborda a autoficção, o hipernaturalismo, o ativismo e o biodrama, por exemplo – tendo em vista uma representação crítica da sociedade, em diálogo com o público. A pesquisadora diagnostica uma crise nas representações vinculada à tentativa de realizar um caminho inverso à sociedade do espetáculo⁵ (DEBORD, 1997 apud MENDES, 2012), por meio do deslocamento da estética relacional (BOURRIAUD, 2009 apud MENDES, 2012), rumo às utopias da proximidade (CORNAGO, 2008 apud MENDES, 2012).

4 Esse pesquisador propôs o mútuo cruzamento da semiolinguística e das artes cênicas, culminando na nomeada análise semiocênica do discurso. Seu postulado trata o fazer teatral como *práxis* social, como uma manifestação linguageira caracterizada pelo *hicetnunc*, por meio de um conjunto de linguagens utilizadas pelo homem para se comunicar, isto é, encenar seu projeto de fala, tendo o texto como materialidade.

5 “A sociedade do espetáculo corresponde a uma fase específica da sociedade capitalista, quando há uma interdependência entre o processo de acúmulo de capital e o processo de acúmulo de imagens” (COELHO, 2017).

Ela explica que, para Bourriaud (2009 apud MENDES, 2012), o vínculo social se tornou um produto padronizado na atualidade e as relações não são mais diretamente vividas, por afastarem-se em sua representação espetacular. Por isso, o autor afirma surgir na arte um novo papel, pautado pela intersubjetividade: o de gerar relações no mundo, em função de noções interativas, conviviais e relacionais, mais do que a mera afirmação de um espaço simbólico. Bourriaud (2009 apud MENDES, 2012, p. 25) postula assim que essa experiência da proximidade e do encontro cria formas de arte relacional, acentuando a presença do real ao produzir relações externas ao campo da arte, “relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo”. Mendes (2012) afirma que a arte relacional, ao transferir o lugar da obra de arte para a esfera das interações humanas, também evidencia seu projeto político modesto, porém concreto, de recriar modos de sociabilidade.

Em seu levantamento bibliográfico, a autora traz à discussão Cornago (2008 apud MENDES, 2012), por ele também abordar a dimensão política da arte em renúncia à espetacularidade e em benefício ao encontro. Para ela, Cornago (2008 apud MENDES, 2012) entende a atitude de comprometimento político das práticas cênicas contemporâneas como uma urgência de se voltar a definir a cena pela atitude perante o outro, ou seja, com base em uma perspectiva social e política do encontro. Nesse contexto, Mendes (2012) explica que esse autor se vale da perspectiva da estética relacional de Bourriaud de maneira deslocada, no qual as utopias revolucionárias tornam-se utopias da proximidade. Para ele, a ideia de distância, que estruturava a dimensão revolucionária no teatro, parece perder sua eficácia, tanto como discurso crítico quanto como estratégia de representação, uma vez que os discursos e as representações apontavam para uma perspectiva banalizante, decorrente de suas múltiplas manipulações.

Desse modo, a cena não chega a formular um discurso político, tampouco um mecanismo de representação. Apenas permite vislumbrar uma postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu (CORNAGO, 2008 apud MENDES, 2012, p. 26).

A percepção da crise das representações de Mendes (2012) está em consonância com correntes do pensamento do século XX, inicialmente disseminadas

por meio da filosofia – via teóricos como Derrida, Lefebvre e Gruner –, e atinge, posteriormente, a política, a religião, a cultura e a arte. No campo cultural, ela exemplifica essa sede de realidade nos *reality shows* da televisão ou no gênero documental no cinema. Já nas artes cênicas, em específico, ela atribui a emergência da *arte performática* como uma manifestação de resistência:

Tal corrente artística busca ressaltar a dimensão de “acontecimento” do espetáculo cênico, ao valorizar uma experiência imediata na relação entre ator e público, ou o que Lehmann chama de “experiência do real (tempo, espaço, corpo)” (MENDES, 2012, p. 19).

Ela explica, também, que as buscas pela atuação no lugar da interpretação – ou pela vivência no lugar da representação – podem ser vistas como precursoras de um teatro pós-dramático e performativo que viria a infiltrar-se em boa parte das encenações da segunda metade do século XX. De acordo com Féral (2008 apud MENDES, 2012), a noção de performatividade se encontra no centro da dimensão pós-dramática, apontada por Lehmann (2007 apud MENDES, 2012) como principal característica do teatro contemporâneo. A autora, ainda embasada em Féral (2008 apud MENDES, 2012, p. 20), percebe que esta relaciona a ascensão da *performance* na arte contemporânea e no teatro como um desejo “de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quicá do comum”, por isso, existiria uma diferença crucial entre os motivos que levaram a *performance* a romper inicialmente com a representação e o que impulsiona essa mesma aproximação no teatro contemporâneo das últimas décadas.

Segundo a autora, no contexto da *performance* sessentista, o que estava em jogo era a restituição da presença, no intuito de “lutar contra o caráter de representação” que historicamente caracteriza o teatro. Já no teatro das últimas décadas, o real estaria posto em cena principalmente como uma maneira de provocar o espectador (MENDES, 2012, p. 21).

Para a pesquisadora, a ideia do espectador situado no centro das ações teatrais na atualidade é também tomada por Lehmann (2007 apud MENDES, 2012) em sua conceituação do teatro pós-dramático, pois, numa comparação com o teatro épico, ele afirma ser justamente esse o ponto de contato entre uma vertente e outra. Em sua leitura de Lehmann, Mendes (2012) percebe que é a chamada “arte de assistir” que convoca o espectador a reagir de forma

inteligente e a entender as dimensões representativas de um espetáculo, o que coincide, para ela, com Féral no que se refere à noção de “quebra” do contrato de ficção entre o ator e o espectador. Porém, ela explica que, para Lehmann (2007 apud MENDES, 2012, p. 21), o que está em jogo nessa relação é o fator de ambiguidade gerado no público sobre os limites entre o real e o ficcional:

No teatro pós-dramático do real 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 ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência.

A respeito de tal hibridismo, Mendes (2012) cita a pesquisa de Fichter-Lichte que observa, no teatro contemporâneo, uma recorrência em relação ao embaralhamento intencional dessas duas ordens de percepção (real e ficcional). A pesquisadora americana diz que, quando o espectador é confrontado com uma transição constante entre a ordem da presença e a ordem da representação, ele adentra em uma esfera de “multi-instabilidade perceptiva”, e, com isso, sua percepção passa a situar-se no estado “*in-between-ness*”, que seria exatamente o lugar da passagem entre ambas. Assim, nesse estado, ele se tornaria mais ciente da impossibilidade de conceber, de forma dicotômica, os lugares do real e do ficcional, estabelecendo e afirmando, conseqüentemente, um novo entendimento de uma experiência estética – o que, afirma Fichter-Lichte (2007 apud MENDES, 2012), parecer ser uma estratégia muito mais apropriada para o tempo presente.

Essa tentativa explícita de diluição das fronteiras do real e do ficcional tem reverberações éticas e estéticas, o que coaduna com os apontamentos de Diéguez (2008, apud MENDES, 2012) sobre a mudança de tratamento da dimensão política das teatralidades do real. Para essa pesquisadora, a arte das últimas décadas deixa de ser espaço para a produção de um discurso sobre o político e passa a configurar-se num território político por si só:

Não é apenas a representação como dispositivo cênico aquilo que se problematiza, expande ou transgride, mas o corpus político de todas as formas de representação, incluindo o artista que irrompe nos espaços como traço ético – mais que como traço estético –, não apenas uma presença física, mas o ser posto aí, um sujeito e um ethos que se expõem diante de outros, muito além da pura fisicalidade (DIÉGUEZ, 2011 apud MENDES, 2012, p. 26).

É justamente a esse “ser posto aí que irrompe espaços” que Giordano (2014) vai ater-se, ao se debruçar sobre a inserção das teatralidades do comum na cena contemporânea, em especial, na cena latina. Ele se propõe a investigar, especificamente, a materialidade cênica que utiliza como base criativa a biografia de artistas ou não atores envolvidos em espetáculos, ou seja, a autobiografia posta no teatro. No seu entender, o panorama teatral atual apresenta uma imersão sobre as múltiplas experiências do *sujeito comum* diante das novas formas de representação cênica, nas quais os indivíduos podem exercitar a documentação das suas próprias histórias de vida, contando, inclusive, com o auxílio da tecnologia. Esta última é aplicada para comprovar a realidade representada cenicamente por meio de dados. Segundo o autor, a tecnologia tem a função de dar verossimilhança ao relato, citando como exemplo dessa utilização de efeito de real o emprego de recursos de projeção audiovisual na esfera cênica.

Ele toma a noção de “comum” de Lopes (2011 apud GIORDANO, 2013), que compreende ser tanto aquela figura anônima, singular, quanto a expressão minimalista de encenação, ausente de recursos melodramáticos e informações de circunstâncias dadas. A utilização da estética do comum traz o sujeito cotidiano ao palco, inserindo, por sua vez, espaços biográficos e autobiográficos na cena atual. Por isso, Giordano (2014) se vale da proposta do biodrama, inserido

[...] em torno do que poderíamos chamar de “retorno do real” no campo da representação. Depois de quase duas décadas de simulações e simulacros, o que volta – em parte como oposição, em parte como o reverso – é a ideia de que ainda há experiência, e de que a arte deve inventar alguma forma nova de estabelecer relação com ela. [...] O retorno da experiência – o que é chamado pelo Biodrama de “vida” – é também o retorno do Pessoal. Volta o Eu, sim, mas é um Eu imediatamente cultural, social e inclusive político (TELLAS, 2002 apud GIORDANO, 2014, p. 46).

Para Giordano (2014), o biodrama seria uma variante contemporânea do Teatro Documentário, que ganhou diferentes movimentos desde o seu surgimento. Em consonância com Dawson (1999 apud GIORDANO, 2014), Giordano (2014) afirma que o gênero documental no teatro abarcaria um contexto histórico mais amplo, representando dramaticamente as forças sociais por meio da exposição de situações, fatos, eventos e particularidades de universos pessoais. Dessa forma, já é possível notar que, ao dizer “representa dramaticamente”, a compreensão de desse pesquisador coaduna com o postulado

semiocênico (CORDEIRO, 2005) que orienta nossa pesquisa. Essa consonância fica mais nítida quando Giordano (2014) afirma que parte do princípio que toda arte é, em si, representação de algo⁶. Por isso, afirma que, apesar de o biodrama ter como material dramaturgico a vida de alguém comum, entendida como um arquivo, um documento para a historiografia moderna (LE GOFF, 1991 apud GIORDANO, 2014), todas as situações biográficas, ao serem colocadas em cena, “ganham coeficiente de teatralidade, porque tudo o que é colocado acima do palco (ou em qualquer espaço de representação) se transforma automaticamente em signo teatral” (GIORDANO, 2014, p. 47).

O autor explica que o Teatro Documentário e o biodrama partilham vínculos com a história oral. O primeiro permite que o registro documental seja presentificado (em vez de representado) em cena pela memória viva e ativa, utilizando fontes primárias para tentar sustentar a evidência dos fatos; já o segundo engloba experiências de vida relatadas como fontes documentais, como saberes e como conhecimentos para a história oficial. A história oral, explica ele, permite, assim, que o teatro se legitime como um campo ligado a outras áreas do saber humano que não só as artes.

Giordano (2014) assegura que a encenação da pessoa comum, agora inscrita na história, dá para o sujeito um novo *status* de importância na medida em que a sua visibilidade e o seu espaço de intimidade ganham mais notoriedade nos dilemas da subjetividade contemporânea. A sua vida pode ser contada por ela mesma, por atores, ou podem também ser múltiplos os procedimentos utilizados para desenvolver essa experiência (GIORDANO, 2014, p. 57). Desse modo, a experimentação cênica transforma o teatro num lugar de compartilhamento coletivo da representação, o que faz com o que o espaço privado seja partilhando, tornando-se público. Ele embasa-se nos estudos de Arfuch (2010 apud GIORDANO, 2014, p. 79), ao demonstrar que as narrativas vivenciais e autobiográficas – tendência atual das múltiplas produções culturais e de entretenimento – “causam impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea”, uma vez que a experiência do outro pode se transformar num conhecimento sobre si mesmo, o que a pesquisadora nomeou como “outridade de si mesmo”.

6 Giordano (2014, p. 59) defende que o real não só faz parte da ficção, como também é coautor nos biodramas, “por causar no espectador um impacto em termos de questionamento entre as camadas de ficção e realidade”.

O espaço privado se torna diretamente público na medida em que existe uma consciente percepção de um outro como destinatário e receptor do relato autobiográfico. A necessidade desse outro legitima a inscrição do primeiro como eu, manifestante da força performática da voz consciente de si (GIORDANO, 2014, p. 78).

Vale ressaltar que os estudos de Arfuch (2010 apud GIORDANO, 2014) também vão ao encontro do postulado semiocênico (CORDEIRO, 2005), uma vez que consideram o espaço biográfico impossibilitado de ser representado em sua inteireza, tendo em vista que são distintas as formas: de se ver, dos outros nos verem e de como gostaríamos de ser vistos. Giordano (2014) explica que ao falar de si, o sujeito faz uso de *estratégias de autorrepresentação*, sendo elas inclusive ficcionais, na medida em que estão moldadas sobre o próprio ponto de vista, tornando o significante autorrepresentado mais relevante que o próprio conteúdo do que é narrado/significado.

Para o pesquisador, ainda assim, a dimensão autobiográfica ganha uma camada de observação maior no palco⁷. Em primeiro lugar, por estar duplicada pelo efeito de real em cena, que tensiona “a estética da realidade e a crise da ficção” (GIORDANO, 2014, p. 59) e, em segundo, por estar diretamente relacionada às instâncias da identidade e da subjetividade dos sujeitos, participantes mútuos na produção de sentidos. Ele lembra que, em cena, a intimidade dessa personalidade desconhecida é exposta naquilo que o teatro mais se diferencia das demais linguagens artísticas: “a presença física dos atores ou não atores contando sobre si mesmos *para e com* os espectadores” (GIORDANO, 2014, p. 57, grifos do autor). Por isso, a qualidade de presença viva permite que o *performer* e espectador compartilhem afetos, subjetividades, experiências e reflexões por meio de um ritual confessional, recriado pelo próprio artista, com uma fala naturalista, provinda de diretamente de seu próprio cotidiano. De acordo com Giordano (2014), a identidade do artista é construída na sua relação direta com o espectador, o que o leva a pensar que o nítido crescimento do interesse do público pelo teatro biodramático e documentário seja justamente tal identificação e a curiosidade em relação aos relatos testemunhais, vivificados pelo *performer*.

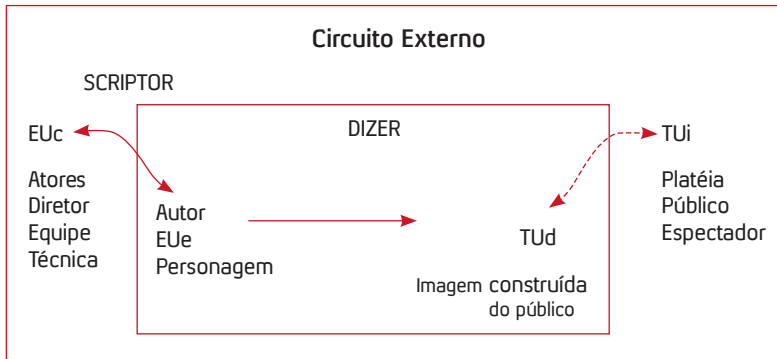
7 Giordano (2014) chega a afirmar que esse relato autobiográfico é ainda mais interessante quando se tem a junção, na mesma figura, do autor e do narrador somados à configuração da presença cênica desse eu-falante diante do espectador.

AS INSTÂNCIAS SUBJETIVAS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

O estudo das instâncias subjetivas é uma elucidação essencial da teoria linguística a que nos filiamos. De acordo com Machado (2006, p. 14), Charaudeau reuniu, consciente ou inconscientemente, uma junção de conceitos vindos de Benveniste com outros vindos de Bakhtin para elaborar um dos pontos mais inovadores de sua teoria: a volta do sujeito, o “histórico, com suas idiossincrasias e crenças e também com seu estilo”, conceito que havia sido, nos dizeres dela, completamente pulverizado por Barthes nos anos 1960 e depois, de certa forma, por Pêcheux e seus seguidores. Para Lysardo-Dias (2010), dentre todos os dispositivos teórico-analíticos da semiolinguística, talvez um dos mais utilizados e testados seja exatamente esse, por ele dar conta tanto da dinâmica dos atos de linguagem quanto dos seres sociais que atuam nas interações verbais, concomitantemente. Ela afirma que, no quadro enunciativo proposto, os interlocutores estão, por um lado, subordinados a convenções, ideias ou imagens socialmente estabelecidas e difundidas, e, por outro, eles dispõem de um espaço, por menor que seja, de individualização por meio do qual deixam as suas marcas de sujeito único.

Ao propor a equivalência entre as artes cênicas e a semiolinguística, postulando o acontecimento cênico-artístico como fato linguístico, em uma configuração transdisciplinar, Cordeiro (2005) afirma que o fazer cênico, em sua ocorrência situacional, desdobra-se em três dimensões, encaixadas no momento da interação. Por isso, ele define as artes cênicas como um macroato de linguagem. Nessas dimensões, cada nível interacional é caracterizado por situações específicas, e a terceira delas é a mais abrangente por conter as demais. Elas são nomeadas: *situação de leitura* ou *produção do texto/tema* a ser encenado, situação de *répétition*⁸ que antecede a apresentação e *situação de apresentação*, e, para cada uma delas, ele observa posicionamentos diferentes para os sujeitos envolvidos, estabelecendo, assim, três quadros enunciativos semio-cênicos. Sua disposição ocorre conforme mostra a Figura 1.

8 No texto em curso, Cordeiro (2005) opta pelo uso do termo em francês, no lugar de ensaio, por entender que a etimologia da palavra traz o sentido de repetição, de busca do aprimoramento.

Figura 1 – Quadro enunciativo aplicado às artes cênicas: apresentação ou espetáculo

Fonte: Cordeiro (2005).

De acordo com essa sistematização, os parceiros do ato de linguagem são: o sujeito comunicante (EUc), composto pelos atores que nunca atuam sozinhos, mesmo no caso de de um monólogo, pelo diretor e por todos aqueles que constroem a encenação, possibilitando que ela seja levada ao público – equipe técnica e colaboradores: produtores, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas, músicos, cantores, operadores de maquinaria, maquiadores, adrecistas, costureiras, carpinteiros, entre outros. Já o sujeito interpretante (TUi) é todo e qualquer sujeito que se engaja na apresentação; aquele sujeito que parar para vê-la ou que a ela for, respeitando os limites impostos pelo princípio de pertinência (reconhecimento dos universos de saberes). A figura do autor/dramaturgo apresenta-se como *scriptor* – instância responsável por colocar os personagens em cena –, na zona fronteira entre o EUc e o EUe. Os sujeitos protagonistas das apresentações de espetáculos são: o sujeito enunciador (EUe), personagem, tendo como interlocutor o sujeito destinatário (TUD), uma imagem construída para o público que, salvaguardando-se algumas expressões, corresponderá em grande parte ao interpretante da apresentação (TUi).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os termos personagem-ator e espect-ator-emancipado vieram-nos como tentativa de compreender as subjetividades que emergem do panorama teatral contemporâneo, principalmente pelo viés documental e biodramático, em consonância polifônica com todo o levantamento bibliográfico feito para este estudo até então e sob o crivo semiolinguístico. Os sintagmas procederam de

apresentações de recortes da nossa investigação em eventos sobre sociologia política, gênero social e literatura feminista, por exemplo, e durante as inquietações suscitadas pela disciplina Seminário em Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: Análise do Discurso e Teatro⁹.

O primeiro deles se atém à instância de produção do ato de linguagem. Foi pensado, inicialmente, com base principalmente em Guénoun (2004), o qual entende que, no teatro pós-moderno, estar em cena relaciona-se a existir como ator, e não mais a representar papéis. Esse teórico defende a necessidade teatral pautada no jogo, devido ao fato de o teatro não mais se inscrever no regime da representação. Ele explica que o personagem abandonou o espaço de representação teatral, o que significa que no palco só restou o jogo dos atores, por isso, a função do teatro é hoje a necessidade de jogadores, da coexistência, da partilha democrática “de contaminação do existir em seu entregar-se, na necessidade de sua liberação” (GUÉNOUN, 2004, p. 149).

Por isso, o sujeito enunciativo de um espetáculo documental autobiográfico¹⁰, embora se encontre desnudado, apresente-se como ator em cena, ele é personagem de si mesmo, pelo fato de justamente estar em cena. Mesmo expondo sua biografia, ele faz uso da autorrepresentação, além do mais, pelo fato de fazer-se presente na caixa cênica, participando do contrato comunicacional das artes cênicas, o(a) ator/atriz não deixará jamais de ser um personagem; esteja ele(a) utilizando qualquer estética, por meio de quaisquer efeitos. Assim, a palavra *ator/atriz* opera adjetivando, caracterizando o substantivo *personagem* no sintagma criado, uma vez que esses sujeitos serão sempre personagens, embora exponham, via metalinguagem, sua qualidade de profissional em cena.

O segundo termo ancora-se, fundamentalmente, em Boal (2009; 2011) e Rancière (2012) e se atém à instância de recepção do ato de linguagem. O francês, embasado na teoria do mestre ignorante, entende que o espectador contemporâneo é emancipado, uma vez que, para ele, esse sujeito também age,

[...] observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia

9 Ministrada em 2016 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fale/UFMG).

10 Pelo visto outro termo acaba de ser cunhado nessa explicação.

vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Para Rancière (2012), os espetáculos atuais, chamados por ele de hiperteatros, transformam a representação em presença e a passividade em atividade, exigindo espectadores que desempenhem papel de intérpretes ativos, apropriadores da história narrada, fazendo dela a sua própria história.

Ao termo espectador emancipado, adicionamos outro, cunhado por Boal (2011): *espect-ator*. O brasileiro observa que “o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar” (BOAL, 2009, p. ix). Dessa forma, ele defende que todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam: “Somos todos *espect-atores*” (BOAL, 2011, p. ix). Semelhante à maneira semiolinguística de observação teatralizante das interações humanas, esse pesquisador entende que a linguagem teatral é a linguagem humana por excelência, uma vez que sobre o palco os atores fazem exatamente aquilo que fazemos na vida cotidiana, a toda hora e em todo lugar. Por isso, entendemos o sujeito destinatário dos espetáculos documentais auto-biodramáticos como *espect-atores* emancipados.

Ressaltamos o fato de que tais proposições não se encontram fechadas. Pelo contrário, estamos buscando, com a divulgação desta pesquisa em curso, dialogar com demais pesquisadores das áreas das humanidades sobre a ideia e os termos que nos vieram para assim termos condições de continuar investigando-os. Partimos do pressuposto de que, assim como os sujeitos envolvidos na cena teatral – tanto na instância de produção como na instância de interpretação do ato linguageiro – encontram-se, na contemporaneidade, mais expostos e abertos ao diálogo, os sujeitos envolvidos em pesquisas acadêmicas devem e necessitam abrir-se ao mesmo tipo de troca também.

Character-actor and *espect-actor-emancipated*: what are we talkin about?

Abstract

This paper is part of an on going research affiliated to the Postgraduate Program in Linguistic Studies of Federal University of Espírito Santo and funded by

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Even our theoretical – methodological focus being linguistics – more specifically semio-linguistics –, the *corpus* of our study is a documentary theater spectacle. For this reason, when analyzing the linguistic composition of this discursive genre, we were led to the study of the theatrical area in order to better understand its history and its current functioning. We have here, besides a bibliographic study on the theatricalities of the real and the theatricalities of the common, the proposition of terms that came to us with the study of the subjectivities presents in the contemporary scene: actor-character and espect-ator-emancipated.

Keywords

Documentary Theater. Theatricalities of the real. Theatricalities of the common.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *A arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- BOAL, A. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- COELHO, C. N. P. Mídia e poder na sociedade do espetáculo. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/midia-e-poder-na-sociedade-do-espetaculo/>>. Acesso em: 4 jul. 2017.
- CORDEIRO, M. *Uma análise das artes cênicas na perspectiva da análise do discurso*. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos)–Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- GIORDANO, D. *Teatro Documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.
- GUÉNOUN, D. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HELIODORA, B. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008.
- LYSARDO-DIAS, D. As contribuições de Patrick Charaudeau para o desenvolvimento da AD no Brasil. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Org.). *Da análise do discurso no Brasil à análise do discurso do Brasil: três épocas histórico-analíticas*. Uberlândia: Edufu, 2010.
- MACHADO, I. L. Algumas reflexões sobre a teoria semiolinguística. *Revista Letras & Letras*, Uberlândia, v. 22, n. 2, p. 13-21, 2006.

MENDES, J. G. *Teatralidades do real: significados e práticas na cena contemporânea*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes)–Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Recebido em 24-08-2017

Aprovado em 29-09-2017