

BR-Trans: a ambiguidade *metateatral da autoficção*

Ricardo Augusto de Lima⁸⁰

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Por muito tempo se pensou na impossibilidade de um teatro autobiográfico devido à clássica definição de autobiografia que Philippe Lejeune (2008, p. 33) cita em *O pacto autobiográfico*: “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência”. Entretanto, ao longo dos séculos XIX e XX, notamos tentativas variadas de um teatro do eu e do real manifestadas em diferentes formas dramáticas, culminando com um teatro explicitamente autobiográfico no final do século XX que mantém, por outro lado, seu caráter ficcional. A autoficção se mostra, assim, uma teoria que abriga textos nos quais o discurso se torna crítico e metatextual devido a essa fricção entre realidade e ficção, alterando o modo como a obra é recebida pelo leitor/espectador, permitindo inclusive seu emprego na cena. Desta forma, este artigo objetiva analisar o teatro autoficcional existente no espetáculo *BR-Trans*, do ator e dramaturgo Silvero Pereira, e sua potência metateatral.

Palavras-chave

Autoficção cênica. Metateatro. *BR-Trans*.

⁸⁰ Doutorando em Letras, Estudos Literários, na Universidade Estadual de Londrina, e professor assistente no Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Maringá.

Nos últimos anos, é reconhecida a manifestação da escrita autoficcional no Drama, campo que sempre afastou a possibilidade de um teatro autobiográfico. A autoficção, enquanto teoria, possibilita a mescla de um discurso ficcional em um fato autobiográfico e parece resolver certos paradigmas na escrita do eu dramática.

Partindo das definições de Vera Toro, este artigo procura verificar em que medida o discurso autoficcional se desdobra em discurso metateatral no espetáculo *BR-Trans*, de Silvero Pereira.

Patrice Pavis (2008, p. 375), em seu *Dicionário de Teatro*, afirma, no verbete “teatro autobiográfico”, que

[e]sta definição parece tornar impossível o gênero de teatro autobiográfico, visto que o teatro é uma ficção presente assumida por personagens imaginários que diferem do autor e têm outras preocupações além de contar sua vida. Gênero impossível e muito pouco representado [...].

O dicionário, cuja primeira edição é de 1980, refere-se à definição de autobiografia dada por Philippe Lejeune (2008, p. 33) em *O pacto autobiográfico*, de 1975: “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência”, na qual autor, narrador e personagem possuem a mesma identidade nominal. Logo, Pavis não acomete em erros ao afirmar a improbabilidade do gênero teatral autobiográfico, já que em cena temos um ator representando (emprestando sua voz a) um personagem. A impossibilidade do gênero provém da necessidade autobiográfica do homônimo, impossível no teatro, visto ser, a partir da concepção aristotélica de poesia, o gênero no qual a narrativa não se faz por meio de um mediador, isto é, de um narrador; e da potência ficcional existente na relação entre um olhar que assiste e outro que é assistido.

Entretanto, a cena contemporânea foi invadida, nos últimos anos, pela prática do real, muito bem explorada por José A. Sánchez (2007, p. 9):

A criação cênica contemporânea não tem sido alheia à renovada necessidade de confrontação com o real que se tem manifestado em todos os âmbitos da cultura durante a última década. Essa necessidade tem dado lugar a produções cujo objeto é a representação da realidade em relatos verbais ou visuais que, não por delimitar o representável ou assumir conscientemente um determinado ponto de vista, renunciam à compreensão da complexidade⁸¹.

⁸¹ La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales que, no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista, renuncian a la comprensión de la complejidad.

Esse teatro atual configura um campo dentro do Teatro Documentário, que a princípio será chamado de teatro autoficcional ou autoficção cênica, ou seja, peças que, utilizando material autobiográfico, criam uma ficção/ilusão teatral que promove um novo jogo com o espectador, ainda baseado nas questões do jogo metateatral: essa peça é uma ficção ou não? Há verdade nesse discurso? E, finalmente, o que é a verdade? Colocar em xeque esses conceitos é questionar a própria ficção, pois se percebe que as peças nas quais o discurso autoficcional é explorado possuem uma estrutura especular, desdobrada e, conseqüentemente, metateatral.

Não é novidade dizer que esse traço se apresenta como uma extensão do cinema documentário, que alcança programas televisivos nos quais a realidade e a ficção se confundem mediante a mescla com realidades artificiais, edições, manipulações, etc. A conversão para o espetáculo se dá mediante uma espetacularização do privado, da realidade histórica/coletiva por meio de um discurso individual talvez a priori insignificante (SANCHEZ, 2009, p. 7). Ora, no teatro autoficcional, assim como na literatura, a pergunta que mais se faz é: por que a vida de alguém supostamente desconhecido seria interessante para um público?

[...] exceto talvez os que encaixam nas três “formas da autobiografia cênica” que Pavis (1998, 438-439) distingue: um interesse propriamente teatral, como em *La novela de un actor*, de Philippe Caubère, em que mostra seu itinerário de ator no Théâtre du Soleil; um interesse testemunhal, sobre a enfermidade, o sexo, a violência política, etc., caso de um ator soropositivo, como em *S/N* de Teiji Furuhashi (“Dumbo Type”), de 1992, por exemplo, ou de vítimas dos regimes militares latino-americanos no teatro da pós-ditadura; ou, por fim, um interesse identitário, de tipo sexual, social, étnico, cultural, etc., como em Spalding Gray, Laurie Anderson ou Gómez-Peña. Todos os casos coincidem em utilizar o autobiográfico para falar de outra coisa, mais geral, que nos tange a todos, e da que o ator é só um exemplo (BARRIENTOS, 2014, p. 134)⁸².

José García Barrientos (2014, p. 134), em artigo intitulado “Paradojas de la autoficción dramática” e publicado na coletânea *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, defende utilizando o pai da autoficção:

Há um aspecto referido por Doubrovsky (2012:53) como justificação da autoficção que dá pé a observações de interesse sobre os limites da autobiografia cênica.

⁸² “[...] excepto quizás los que encajan en las tres «formas de la autobiografía escénica» que distingue Pavis (1998, p. 438-439): un interés propiamente teatral, como en *La novela de un actor*, de Philippe Caubère, en que muestra su itinerario de actor en el Théâtre du Soleil; un interés testimonial, sobre la enfermedad, el sexo, la violencia política, etc., caso de un actor seropositivo, como en *S/N* de Teiji Furuhashi («Dumb Type»), de 1992, por ejemplo, o de víctimas de los regímenes militares latinoamericanos en el teatro de la posdictadura; o, por fin, un interés identitario, de tipo sexual, social, étnico, cultural, etc., como en Spalding Gray, Laurie Anderson o Gómez-Peña. Todos los casos coinciden en utilizar lo autobiográfico para hablar de otra cosa, más general, que nos atañe a todos, y de la que el actor es solo un ejemplo.

Refiro-me a que, frente à autobiografia, que “é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no outono de sua vida e em um belo estilo”, a autoficção supõe uma espécie de democratização da prática autográfica, pois “não sendo por seus méritos um dos que têm direito à autobiografia, “o homem qualquer” que sou deve, para captar o leitor relutante, endossar-lhe sua vida real sob a imagens mais prestigiosa de uma existência imaginária. Os humildes, que não têm direito à história, têm direito à novela”⁸³.

Entretanto, como escreve Vera Toro (2010, p. 230), “enquanto nos textos narrativos a chave autoficcional situa-se entre autor implícito, narrador e personagem, no drama existem – à primeira vista – mais obstáculos para estabelecer essas relações”⁸⁴, posto que a autoficção é uma forma de ficção e não uma variante ou herdeira da autobiografia. No drama, entretanto, há uma dicotomia natural: realidade *versus* ficção dramática. É a partir dessa ambiguidade própria do drama, cerne do paradigma realista, que se propõe o palco como campo (e um campo prolífico) para a autoficção, fenômeno por sua vez sempre visto como híbrido (ALBERCA, 2012) situado em algum ponto entre o pacto autobiográfico e o pacto romanesco.

Apesar disso, deve-se ter em conta outra situação na autoficção cênica: a “convenção teatral”, isto é, o contrato que ocorre no momento da representação entre atores e público, no qual o ator se compromete a fazer-se passar por algo que ele não é e o público se compromete a crer. Ideia similar é comungada por Anne Ubersfeld e chamada por ela de “denegação teatral”, isto é, o “funcionamento psíquico que permite ao espectador ver o real concreto sobre a cena e aderir a isso por ser real, sabendo (e não duvidando se não por curtos instantes) que esse real não continua fora do espaço cênico” (UBERSFELD, 2002, p. 32)⁸⁵. Assim, tem-se a primeira concordância entre a autoficção e o metateatro: a autoconsciência dramática.

Vera Toro indica cinco tipos de possibilidade de autoficção cênica, ou ainda, três classes de autoficções e duas de autorficção: nas três classes de autoficção, que mais nos interessam aqui neste momento, temos as diferentes relações que podem ser estabelecidas entre o autor e o personagem dramático: no primeiro tipo, o autor comparte o nome ou um

⁸³ Hay un aspecto referido por Doubrovsky (2012:53) como justificación de la autoficción que da pie a observaciones de interés sobre los límites de la autobiografía escénica. Me refiero a que, frente a la autobiografía, que «es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello», la autoficción supone una especie de democratización de la práctica autográfica, pues «no siendo por sus méritos uno de los derechos-habientes de la autobiografía, “el hombre cualquiera” que soy debe, para captar al lector reacio, endosarle su vida real bajo la imagen más prestigiosa de una existencia imaginaria. Los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela».

⁸⁴ “mientras en los textos narrativos la clave autoficcional se sitúa entre autor implícito, narrador y personaje, en el drama existen – a primera vista – más obstáculos para entablar estas relaciones”

⁸⁵ “funcionamiento psíquico que permite al espectador ver el real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando sino por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena”

derivado com um personagem interpretado por outro ator; no segundo, o personagem é interpretado pelo autor ou outro, mas não existe a relação nominal (está é percebida por breves indicações nas rubricas); e no terceiro, temos ator, diretor e dramaturgo sendo a mesma pessoa, aproximando a cena da performatividade.

Assim, a autoficção pressupõe uma reflexão e um metadiscorso, transformando a discurso dramático em discurso metateatral ao “tratar de uma série de questões que remetem finalmente à desconfiança diante da capacidade referencial da linguagem [...]: ‘relatar o ocorrido’ é inconcebível e vão, ou melhor, só é possível como invenção” (CASAS, 2012, p. 38).

À luz dessas teorias, *BR-Trans*, projeto idealizado por Silvero Pereira, toca uma situação em especial: a transfobia, aversão ao gênero transexual que pode reverberar de forma violenta ou não. Ela pode vir sutil, verbal, ou nem isso, um olhar, um passo para o lado, um riso. Pode vir deles. De nós. A peça estreou em Porto Alegre, em 2013, com dramaturgia, pesquisa e atuação de Silvero Pereira. Desde o início percebemos que a peça possui um tripé estrutural: a intertextualidade, o desdobramento de personagens e a autoficção. Dois são, por assim dizer, os personagens-chave: Silvero, que principia a cena, e Gisele, a personagem na qual ele se transforma a tal ponto não se saber mais “que parte do corpo é o Silvero e que parte do corpo é a Gisele” (PEREIRA, 2016, p. 22). O hibridismo e ambiguidade serão, portanto, recursos frequentes na peça.

Silvero, o personagem, aparece no “Prelúdio”, sendo nomeado em cena:

Bom, eu me chamo Silvero Pereira, sou cearense do sertão central, mais especificamente da cidade de Mombaça. Comecei fazendo teatro em 1997 e no ano de 2000 fui morar numa comunidade da região metropolitana de Fortaleza, onde passei a conviver com muitas travestis e transformistas (PEREIRA, 2016, p. 21).

Nesse “Prelúdio”, Silvero conta como surgiu seu primeiro espetáculo, *Uma flor de dama*, baseado no conto de Caio Fernando Abreu, “Dama da noite”, e onde apareceu pela primeira vez a personagem Gisele. Ao falar disso, Silvero escreve “Gisele” no braço, primeiro contato – superficial, artificial e contrastante – entre ele e Gisele, primeiro passo da transformação. O simulacro, portanto, será colocado em xeque: a superficialidade da escrita, da peruca, da maquiagem. A cena remete a um camarim, é Silvero quem manipula luz e objetos cênicos. E, principalmente, é um corpo travestido, quimera, andrógino, ambíguo.

Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela vai se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vai além do palco. É até uma sensação meio engraçada, meio esquizofrênica. Eu não sei dizer exatamente onde, hoje, termina o Silvero e onde começa a Gisele (PEREIRA, 2016, p. 22).

Uma vez travestido, temos o “Prólogo”, protagonizado por Gisele Almodóvar. É uma nova personagem que fala com o público, nada mais resta de Silvero além do tempo-antes. Intertextual e metateatralmente, Gisele inicia um discurso cômico, pois, “por conta de um acidente involuntário, Silvero Pereira” [...] não pôde estar”, o que acarreta na suspensão da sessão. Começa, então, para quem tiver o interesse, um “outro” espetáculo e inicia com um discurso que mescla o seu com o da personagem Agrado, do filme *Todo sobre mí madre*, de Pedro Almodóvar. Logo, a intertextualidade une Gisele (cujo sobrenome ainda não é conhecido pelo público) a Pedro Almodóvar, seu pai – o Gisele vem da mãe, Gisele Bündchen. Desse discurso, importa-nos a transformação física (a personagem, seguindo o texto de Almodóvar, dá as medidas de seu corpo seguido do quanto custou cada modificação cirúrgica) e a necessidade de ser autêntica por ela confessadas. Junto de Agrado, Gisele afirma: “me *gusta* muito ser autêntica, porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma” (PEREIRA, 2016, p. 23). Logo, estamos diante de um personagem que sabe ser personagem, mas que isso não afeta em nenhum nível sua autenticidade.

Nas pequenas cenas a seguir, Silvero (o ator) dará voz a uma série de histórias que se misturam com a sua própria. São relatos colhidos de travestis, transexuais e companheiros, sobre o cotidiano difícil vivido por elas. São questões familiares, amorosas, sonhos, desejos. Para algumas, ele dá nome, como Tina e Babi. Para outras, são apenas histórias de uma, de todas. A que apanha do marido, as rejeitadas pelas famílias, as que querem uma vida longe da prostituição e não conseguem. Tem a história da Bruna, que é uma verdadeira “Amélia” para o noivo, e está feliz e satisfeita com isso. Bruna trabalhava no Serviço Militar, e por muito tempo escondeu sua verdadeira identidade, usando cabelo curto e segurando a vontade/necessidade de implantar silicone: “Bruna está sendo aposentada pelo serviço militar, diagnosticada com distúrbio bipolar. A primeira coisa que ela vai fazer quando sair é colocar peitos, deixar os cabelos crescerem e se casar!” (PEREIRA, 2016, p. 32).

O interessante é que essas histórias são, muitas delas, contadas pelo Silvero Pereira sem maquiagem. Temos no começo da peça esse corpo híbrido, homem de vestido vermelho, brinco e batom igualmente vermelho. Mas ele afirma se chamar Silvero Pereira. É ele. Sabemos. E então ele coloca o salto e se torna Gisele, para logo depois, ao som de Lana Del Rey cantando “*Born to die*” [“Nascido para morrer”], tirar a maquiagem e aparecer sem máscaras para o público. Esse desnudamento possibilita que um pacto de partilha seja firmado entre palco e público. Essa é a *minha* história, ele diz, a nossa história. A sua inquietação, a

sua necessidade de dividir. De fazer desse sofrimento uma coisa universal, uma dor universal. Temos, assim, cenas como a Cena VIII, intitulada “A Carta”, na qual o ator lê, no palco, uma carta de onze de agosto de 1996 escrita por Rita, mãe de Silvero. A cena é pausada, é lenta. Não existe pressa ali.

A cena da carta foi uma provocação da diretora para fragilizar o ator. *BR-Trans* foi encenada com um trabalho de atuação complexo – o ator que canta, pula, dança, opera som e luz. Esse, então, é o momento em que a diretora desejou desconstruir a carcaça do ator e abrir suas feridas, expor suas dores e fraquezas, num exercício que pudesse fazê-lo experimentar suas dores, expor suas relações familiares e mostrar mais da humanidade e menos da teatralidade (PEREIRA, 2016, p. 52).

Silvero ainda afirma que, se quiserem, ator e diretor de outras montagens podem utilizar a carta que ele recebeu, transcrita na edição publicada da peça, mas que seria preferível que “o encenador e o ator possam pesquisar novas correspondências entre mães e travestis ou transexuais, a fim de tornar a experiência mais pessoal na atuação”. A valorização do corpo do outro, embora o texto original seja de Silvero, não afeta a costura e recepção da peça. Sobre isso, De Carli (2016, p. 63), responsável pela orientação cênica do texto, escreve:

Conduzi a performance tentando buscar uma verdade quase real, procurando o simples e o sensível na ação, sem efeitos e sem estratégias técnicas, de forma que o ator se deixasse levar verdadeiramente pelo instante e pelos estados que a leitura provocasse. Desde a estreia de *BR-Trans*, e cabe ressaltar que sempre repassamos o espetáculo antes de cada apresentação, essa cena não é ensaiada e nunca foi memorizada pelo ator. A carta é lida somente no ato da apresentação e está sempre à mercê do momento real do encontro com o público. É um dos momentos de maior envolvimento emocional do espectador, talvez pelo carinho, pela singeleza, pela saudade e pela simplicidade que a cena contém.

Talvez, nesse ponto, tem-se um exemplo de uma relação criada pela autoficção na cena: o envolvimento sensível e emocional entre palco e público em um ambiente de partilha. A partir do momento que se decide dividir, parece ser necessário um novo contrato entre as duas partes: o palco decide dividir a experiência, o público aceita acolhê-la e simplesmente ouvi-la. Como Doubrovsky (2007, p. 54) desejava:

O propósito da minha escrita é perverso: eu quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita seja, como Rousseau queria, não uma forma de absolvição – para mim, não há nenhum Deus perante o qual eu deva me apresentar com o meu livro – mas uma forma de partilha, quero que o leitor, se fui bem-sucedido em meu livro, possa compartilhar comigo o que eu próprio vivi.⁸⁶

⁸⁶ Le but de mon écriture est plus pervers : je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution – chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre – mais une forme de partage ; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre.

A confirmação desse aspecto é reforçada em cenas como a IX: “Masculino e Feminino”. Silvero Pereira, em sua pesquisa, percebeu alguns pontos de convergências nos relatos colhidos: família, decepções amorosas, violência e preconceito, entre outros. A escola, diz ele (2016, p. 52), é um dos mais marcantes nas narrativas, pois amplia a discussão de modo eficaz e significativo ao mostrar o preconceito vivido por um diferente desde a primeira infância no campo escolar, que, enquanto para a maioria são os melhores anos, as primaveras douradas, para outros são os mais sombrios, os anos das roupas escuras, pois não se quer chamar atenção. São os anos dos intervalos passados escondido, fugindo dos garotos, utilizando o banheiro quando todos já voltaram para suas salas (quando se consegue usar: as travestis e transexuais ali estão diante de uma das suas piores experiências: não podem usar o feminino e o masculino é inutilizável). São os anos das primeiras fugas, das primeiras surras, das primeiras humilhações. Silvero conta como um deficiente físico, no público, em uma apresentação em Porto Alegre, pediu a palavra durante a cena para dizer que entendia do que ele estava falando no palco. “E foi nesse dia que percebi que a discussão desta peça não é somente sobre travestis. É sobre todos nós!” (PEREIRA, 2016, p. 53).

A questão escolar emerge junto da crise familiar. A discussão levantada por Silvero é que, nessa idade, os hormônios, assim como os trejeitos, se tornam mais intensos. Daí a necessidade de diferenciação: “coisas masculinas e coisas femininas, papéis sociais diferentes que devem ser seguidos, que os comportamentos devem ser diferentes, as brincadeiras diferentes, os modos de falar, andar e vestir devem ser diferentes” (PEREIRA, 2016, p. 35). E aqui, após duas rápidas menções de sua mãe na carta lida, temos a referência ao pai – que pela carta entendemos ser um pai ausente na maior parte do tempo.

Desde quando me entendo por gente, a relação com meus pais foi difícil, porque depois dos meus sete anos de idade a feminilidade começou a aflorar em mim, por todos os meus poros, e começaram as cobranças. Me diziam: senta como homem, come que nem homem, caminha que nem homem, fala que nem homem... E eu não conseguia, porque eu não estava falando como mulher. Eu estava sendo como eu era! (PEREIRA, 2016, p. 35-6).

São quase todas cenas curtas, rápidas, separadas por uma dança, uma canção. Dentre as cenas mais longas, está a cena de Gisberta, cuja história é atualmente um espetáculo dramático em cartaz no Rio de Janeiro. Gisberta é uma travesti brasileira que fez *shows* em Porto, Portugal, durante muitos anos, e ali foi brutalmente assassinada. Na boca de Silvero, Gisberta diz:

Tem gente que acha que o que a gente faz não é arte. Que artista mesmo é o ator, o bailarino, que ficam seis meses ou um ano ensaiando pra fazer alguma coisa. [*vai em*

direção ao público] Meu cu pra Fernanda Montenegro, meu cu pra Marco Nanini, pra Antunes Filho, pra José Celso Martinez, pra Marieta Severo. Meu cu! Quando subo em um palco e faço uma Maria Bethânia, uma Elis Regina, uma Gal Costa, uma Clara Nunes, eu me sinto como uma espécie de Carlitos (PEREIRA, 2016, p. 43).

A intertextualidade colabora para a criação dos sentidos, dos significados. Ora, trata-se do terreno da literatura, e o vermelho do batom reflete diretamente o vermelho do sangue das travestis mortas com um tiro na testa, história que abre o espetáculo em uma cena com Silvero desenhando seus corpos no chão. O vestido e o salto não são figurinos: eles são signos da mulher que nasce no palco diante do público. Assim, os diálogos intertextuais parecem manter a significação dentro de uma rede. Têm-se, então, o nítido e inicial diálogo com Almodóvar e sua travesti em *Todo sobre mi madre*; a canção “*She’s a Rainbow*” [“Ela é um arco-íris”], dos Rolling Stones – “Ah, todo o lugar/ Ela chega colorindo/ Ela chega colorindo todo o lugar/ Ela penteia-se os cabelos/ Ela é como um arco-íris/ Colorindo o ar” –; a canção de Lana Del Rey já citada; *Hamlet* – e uma belíssima adaptação do trecho da morte de Ofélia, no qual o “Afogada! Afogada!” de Shakespeare é substituído por “Assassinadas! Assassinadas!” (PEREIRA, 2016, p. 25); a música “Meninas de Ponta”, da banda potiguar Rosa de Pedra; o conto “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu; “Três travestis”, música de Caetano Veloso; texto da peça *Hamlet Machine*, de Heiner Müller; alguns contos de fadas; *Bambi*, de Walt Disney; “*Shake it out*” [“Liberte-se”], música de Florence and the Machine – “É difícil dançar com um demônio nas costas/ Então, liberte-se dele” –; “Masculino e Feminino”, de Pepeu Gomes; “Balada de Gisberta”, do cantor português Pedro Abrunhosa; e “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, além da menção a Fernanda Montenegro, Marco Nanini, Antunes Filho, José Celso e Marieta Severo, representando não suas pessoas reais, mas o organismo teatral brasileiro, o palco aceito pelo público e pela crítica. As canções e outros signos intertextuais serão empregados enquanto “princípios dramáticos” (PEREIRA, 2016, p. 53) em momentos nos quais Silvero abdica do relato épico e usa a música como recurso de distanciamento. Exemplo mais intenso dessa substituição é a cena de Gisberta: a “Balada de Gisberta” diz o sentimento que se pretende alcançar com o uso das reportagens sobre ela.

A intertextualidade surge, então, para dar uma forma artística consciente a outros signos, uma forma do dramaturgo dizer que sabe o que está dizendo, quem está evocando. Ofélia, por exemplo, tanto a de Shakespeare como a de Heiner Müller, “é um eco do caso de Oseias, transexual potiguar que fez um vídeo anunciando que iria tentar tirar a própria vida enquanto relatava a morte de uma amiga travesti” (PEREIRA, 2016, p. 50). O público recebe,

então, o produto final de um processo de identificação que começou na relação Silvero-Oseias – “As palavras de Ofélia [...] fazem ecoar em mim a dor de Oseias na vida real” (PEREIRA, 2016, p. 50) – e que se finaliza ali, na relação Silvero-público, mas com a presença os intensificadores intertextuais. O esquema, portanto, seria Silvero-Oseias-Ofélia-público. É a tentativa de utilizar o recurso semântico e semiótico “Ofélia” para tornar possível ao espectador sentir a sensação e/ou o sentimento de Oseias, e além disso: a sensação e/ou sentimento de Silvero diante do caso de Oseias.

Ofélia, assim como as travestis assassinadas, são “vidas breves e efêmeras, sejam elas ficção ou a crua realidade” (DE CARLI, 2016, p. 61). Enquanto Silvero lê o trecho de *Hamlet* com a música tocando, cria-se uma tensão entre a velocidade de um em relação à velocidade do outro. Enquanto isso, são projetadas imagens reais de assassinatos de travestis e transexuais no Brasil. São

[...] travestis assassinadas, violadas, espancadas, desfiguradas. Um país recorde em assassinatos de travestis. Imagens reais num espaço ficcional. Shakespeare. Ofélia, personagem feminino que no teatro elisabetano era interpretado por atores jovens com traços femininos. Ofélia joga-se no rio. Banimento (DE CARLI, 2016, p. 61).

O desdobramento do personagem em várias outras facetas acontece de cena em cena. Não representam apenas vozes de travestis; temos, por exemplo, a voz do Boy, um companheiro de uma travesti. A questão é simples:

O texto *BR-Trans* não segue uma estrutura aristotélica, nem mesmo tenta dar início e fim às tantas histórias que vivenciei. Muitas das histórias vão se misturando, e às vezes se confundem com a minha história pessoal. Essa é uma prática na minha construção do texto documental, em que busco dar uma costura e criar uma confusão entre o pesquisador e seu objeto, tornando-os um só corpo, uma só história, uma construção de questionamento e provocação social, por vezes chegando a confundir o público se aquilo que escuta é fato ou ficção, se é sobre o entrevistado ou o entrevistador (PEREIRA, 2016, p. 53).

O desdobramento, recurso metateatral, possibilita o uso da autoficção como elemento ambíguo na cena. O discurso, tanto de Silvero como de algumas personagens, apontam para esse espaço híbrido, que se espelha no próprio corpo no palco: o corpo do personagem travesti, que fortalece a ambiguidade já imposta no discurso.

O fragmento como produtor de conteúdos; embaralhamento de histórias, documentos e memórias. Conduzo a encenação de *BR-Trans* em busca de indefinições e incompletudes. Intencionalmente, quero que o público venha a se perguntar: “Quais histórias foram vivenciadas por Silvero e constituem uma investigação autobiográfica? Seriam narrativas cartografadas durante a pesquisa dramaturgica e assumidas pelo ator como suas? Estão presentes textos de outros autores?” Interessava-me lidar com a dubiedade – o que é de Silvero e o que é de Gisele, Babi, Bruna, Tyna, Dani, Milena, Marcelly e de outras tantas vozes presentes no espetáculo? Sendo assim, seguindo um interesse e um senso de direção, evidencio

a performance mais do que a interpretação de personagens, ênfase a não linearidade, conduzo o ator ao campo da atuação, evitando a representação, evoco materiais da pesquisa dando relevo ao processo.

Memória da carne. “Carne vai bem com carne!” Opto, como quem procura um arco-íris, que a encenação transite pela carne de Silvero e que por seu corpo percorram Gisele, Babi, Castanha, Marcelly Cito (DE CARLI, 2016, p. 59).

De Carli lembra como escolheu começar o espetáculo: com Silvero vestido de Gisele. Mas que fosse necessário marcar: é Silvero, mas *também* é Gisele. São um e outro e os dois ao mesmo tempo. “Nesse ponto”, escreve De Carli (2016, p. 60), “já foi estabelecido o jogo que irá nortear a encenação: realidade e ficção”. A proximidade de Silvero/Gisele com o público desde o início marca uma evidente confiança, estamos no campo de um relacionamento entre iguais, entre amigos. Trata-se de uma partilha. Um convite. Um pedido, talvez. Ele altera a voz do outro fazendo-a sua, criando um efeito de real que vai garantir a ambiguidade da cena e sua metateatralidade.

Eis, então, o último ponto a ser abordado aqui: a ambiguidade do discurso que, como já disse, está entre o ficcional e o autobiográfico, somando ainda outros relatos biográficos que ajudam a compor essa fase única e múltipla, essa voz que diz “eu” no palco, mas que também diz “você”, “nós”, “é verdade, mas não é”.

A começar pela inserção de Gisele por meio de Silvero, na cena, o misto entre pessoa e personagem será um ponto central nessa discussão: não se trata de uma identidade, somente, mas de um personagem escolhido, criado, uma resposta para algo que a realidade deixou lacunar. Mesmo que isso soe esquizofrênico, como o próprio Silvero coloca (2016, p. 22), a questão é posta: pessoa e personagem são uma só coisa, embora identidades distintas. Apesar disso, Gisele Almodóvar gosta de ser autêntica, “porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma” (PEREIRA, 2016, p. 23). O sonhado tomado como realidade escolhida e exercida é valorizado no contexto da criação e da encenação, refletindo um contexto real: a rua, a casa, a cama. A busca pela feminilidade e autenticidade da identidade sexual é abordada, como no conto “Praça Mauá”, de Clarice Lispector, no qual temos Luísa, nome de guerra: Carla, e Celsinho, travesti de sucesso, que acredita ser mais mulher que a própria Luísa. “Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei!”, vocifera a travesti (LISPECTOR, 2016, p. 576).

Ao falar de Marcelly, Silvero (2016, p. 30) coloca:

Desde pequenininho já se sentia diferente dos outros meninos, mas não contava com o apoio dos pais e muito menos de qualquer pessoa da comunidade em que vivia. Então ele ficou só, sem ninguém com quem conversar, desabafar, se mostrar. E apenas um pensamento pairava sobre sua cabeça: *To be or not to be? That's the question!*

A presença de Hamlet é, como se percebe, dúbia/dupla: ao passo que quer transmitir a tensão entre ser e parecer (o corpo que parece de menino, mas que *é* de menina), a impossibilidade de, assim, ser real e plenamente, quer também significar o contexto do próprio Hamlet: no monólogo, o príncipe não discute sobre ser algo ou alguém, mas simplesmente *ser*. Existir. Viver. Reflete, assim, sobre a morte, sobre o suicídio, etapa incrivelmente comum na vida das travestis e transexuais.

Percebe-se, portanto, no teatro contemporâneo, principalmente por meio de uma distorção do até então conceito estabelecido de mimese – resultado dos pensamentos platônico, aristotélico, classicista e realista – uma crise que se impõe em relação à representação que é fruto de todo o pensamento filosófico e estético ao longo dos séculos XIX e XX. Há, dirá Nietzsche (1992, p. 41), dois campos que nem Apolo nem Dioniso alcançam: o sexo e a morte. São os campos não alcançados também pela linguagem, pois o que é senão o mito além disso: linguagem e representação. Mimese de algo que não pode ser medido em grafia. Simulacro, sempre. Na cena II, sobre as travestis assassinadas, já temos a questão da irreprodutibilidade da morte: Silvero, enquanto narra poeticamente o crime, desenha os corpos com giz, no chão, de mãos dadas.

Uma desgraça segue os passos de outra. Tão próximas elas vêm. É noite, e talvez por isso elas costumam acontecer, pois no escuro será mais fácil esquecer. Mataram elas, um tiro na cabeça de cada uma. Em uma esquina dessas qualquer, onde o asfalto deixa de ser cinza ao ser iluminado por faróis vindos de caminhos distintos. Lá elas viviam seus sonhos, simulacros, ou o que sobrou deles. Usavam vermelho na boca e nas bochechas, os olhos eram marrons e bem esfumados, mas no fundo ainda se via luz e sonho, sempre o sonho. Porque elas apenas buscavam “ser” (PEREIRA, 2016, p. 25).

Porém, cobertas por esse simulacro, elas eram mais verdadeiras que aqueles que as buscavam. Elas tinham coragem de ser, embora isso parecesse, aos olhos de muitos, algo grotesco, abominável. Outro trecho que ilustra esse campo ambíguo de *BR-Trans* está na cena VI, “As baratas do vizinho”. História indicada como verídica, trata sobre uma travesti e sua casa, rodeada por lixo e restos. Ao detetizar o apartamento, o seu vizinho acaba enviando para ela as suas baratas, “como se quisesse me lembrar da minha verdade, da minha realidade” (PEREIRA, 2016, p. 33).

Sabe o que que eu vejo todo dia de manhã quando abro a janela? “Isso não é verdade.” Talvez eu esteja exagerando e isso seja apenas o refrão de um samba famoso que um cara quis pichar bem aqui na minha vista: “Isso não é verdade.” Mas isso é verdade, sim. Eu vivo no mundo imaginário, um lugar onde as aparências enganam, onde verdadeiro e falso é muito mais uma questão de vontade do que de

realidade. Imaginação e ponto de vista. “Isso não é verdade!” (PEREIRA, 2016, p. 33).

E não podemos esquecer que o palco se apresenta como campo do testemunho, da confissão. A cena I já anuncia isso e sua dificuldade, pois Silvero afirma “o medo desse assunto”. De todos os medos sentidos desde sempre, desde o medo do escuro até o medo da polícia, “medo das emoções e situações desconhecidas. Principalmente medo de tocar mais uma vez neste assunto” (PEREIRA, 2016, P. 24). É o medo que liga Silvero Pereira a elas. À todas, de todos os lugares, de todas as vidas. Porque ele, Silvero, é todas elas. Ele também morreu com um tiro na testa. E ao colocar isso em cena, ele divide uma dor e o espectador a toma para si. É o medo que liga o espectador a elas. A todas, de todos os lugares, de todas as vidas. Porque nós, os espectadores, também somos elas. Também morremos com um tiro na testa. Paradoxo exemplar, somos assassinos e assassinados.

Com edição recente com orelha de João Silvério Trevisan e prefácio de Jean Wyllis, a peça se apresenta como um objeto artístico de extremo valor e importância, não apenas pelo seu enfoque intertextual e autoficcional, mas por trabalhar questões sociais entrelaçadas perfeitamente na estrutura metateatral no teatro. O seu carácter ambíguo, híbrido, especular, desdobrável se torna uma frequência no campo do teatro autoficcional não por capricho ou efeito estético, mas por necessidade sistemática. Estamos diante de uma Arte que se coloca diante do espectador, corpo a corpo, diferente de qualquer outra por não apresentar um objeto-mediador (um livro, um quadro, uma música, uma escultura, um filme). Quando um personagem em uma autoficção romanesca diz seu nome, um efeito é procurado a fim de estabelecer um questionamento em relação à ficção. Mas sabemos: é um personagem, ser que existe enquanto linguagem, e não fora dela. O corpo do ator dificulta e intensifica esse efeito: ele é o objeto-mediador e sua recepção acontece de forma explicitamente única: o “objeto” nos olha, o próprio personagem nos olha enquanto plateia e nos procura. O corpo ali está quente, está vivo, tem vontades, é real. Não é notícia, muito menos pura ficção. Parte daquela dor é verdadeira, e é um verdadeiro diferente do verdadeiro próprio do ator – como já queria Stanislavski. Parte daquele eu existe, continua existindo depois da peça, quando a cortina se fecha.

Esse Outro-Eu precisa ser olhado. É isso que *BR-Trans* nos pede.

Referências:

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

BARRIENTOS, José-Luís García. Paradojas de la autoficción dramática. In: CASAS, Ana (Ed.). **El yo fabulado**. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción, Iberoamericana, Madrid, 2014. pp. 127-146.

CASAS, Ana. El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. In: CASAS, Ana. Casas (compilación de textos). **La autoficción**. Reflexiones teóricas. Madrid, Arco Libros, 2012, pp. 9-42.

DE CARLI, Jezebel. Movimentos da encenação. In: PEREIRA, Silvero. **BR-Trans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016, pp. 57-65.

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur ler “i”. In: JEANNELLE, J-L.; VIOLLET, C. (Dir.) **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia s.a., 2007. p. 54-65.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita M. Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Contos completos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich W. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Trad., notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Silvero. **BR-Trans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

SÁNCHEZ, José A. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid, Visor Libros, 2007.

TORO, Vera. La auto(r)ficción en el drama. In V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (Eds.). **La obsesión del yo**. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 229-250.

UBERSFELD, Anne. **Diccionario de términos claves del análisis teatral**. Buenos Aires, Galerna, 2002.

BR-TRANS: LA AMBIGUIDAD METADRAMÁTICA DE LA AUTOFICCIÓN

Resumen

Durante mucho tiempo se consideró imposible un teatro autobiográfico debido a la definición clásica de autobiografía ofrecida por Philippe Lejeune (2008, p. 33) en *El pacto autobiográfico*: “relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia”. Sin embargo, a lo largo dos siglos XIX y XX, nos dimos cuenta de varios intentos de un teatro del yo y del real en distintas formas dramáticas, culminando con un teatro explícitamente autobiográfico en los últimos años del siglo XX que mantiene, todavía, su ficcionalidad. La autoficción es, así, una teoría que permite abrigar los textos en los cuales el discurso es crítico y metatextual por culpa de esa fricción entre realidad y ficción, cambiando el modo como la obra es recibida por el lector/espectador, posibilitando, incluso, su utilización en la escena. Así, este artículo pretende analizar el teatro autoficcional existente en el espectáculo *BR-Trans* del actor y dramaturgo Silvero Pereira, y su potencia metateatral.

Palabras clave

Autoficción escénica. Metadrama. *BR-Trans*.