

AUTOFICÇÃO DO PRESENTE: CENAS DA PANDEMIA NA UNIVERSIDADE

Autofiction of the present: pandemic scenes at the university

Gabriela Lírio

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Resumo: Neste artigo, analiso a produção discente a partir de trabalhos artísticos desenvolvidos em sala de aula na pandemia e exibidos na Internet, orientados por mim em disciplina de graduação. Para isso, desenvolvo o conceito de *autoficção do presente*, defendendo que grande parte da produção cênica em momento pandêmico reflete a vivência do presente traumático, diante da elaboração do luto coletivo de mais de 500 mil brasileiros vitimados pela covid-19. Parto do pressuposto de que a situação política trágica no Brasil, acentuada pelo negacionismo, pela ausência de política sanitária e demais políticas públicas, incluindo o setor cultural e/ou educacional, corrobora para ampliar o sentimento de desalento e melancolia (BIRMAN, 2020), provocando a emergência de investigações ancoradas em experiências autoficcionais, que não se referem ao passado, mas ao presente, constituindo o testemunho da memória traumática, por meio da elaboração artística na vivência dos acontecimentos.

Palavras-chave: autoficção do presente, memória traumática, universidade, pandemia, Internet.

Abstract: In this paper, I analyze the student production based on artistic works developed in the classroom, in discipline and research, during the pandemic and exhibited on the Internet. For this, I develop the concept of *autofiction of the present*, defending that a large part of the scenic production in that pandemic moment reflects the experience of the traumatic present, given the elaboration of the collective trauma of almost 500 thousand Brazilians victimized by covid-19. The tragic political situation in Brazil, with denial, the absence of sanitary policy and other public policies, whether for the cultural and/or educational sector, corroborate to increase the feeling of helplessness (BIRMAN, 2020), causing emergence of investigations anchored in autofictional experiences that do not refer to past experiences, but to the present, constituting the testimony of traumatic memory through artistic elaboration in this experience.

Keywords: Autofiction of present, traumatic memory, university, pandemic, Internet.

Aparentemente, no início da pandemia, esperava-se que, antes, imersos em atividades cada vez mais exigentes, com ritmo acelerado, vivenciáramos outra sorte de experiência. Em um primeiro momento, pensou-se que, pelo isolamento social e pela impossibilidade de desenvolvimento de parte de nossas atividades sociais, teríamos mais tempo para a reflexão acerca de nossas relações e modos de subjetivação. Aos poucos, comprovou-se que esta tese não era verdadeira, dada a ausência de políticas públicas e isolamento social, gerando uma tensão crescente com o aumento exponencial de vítimas da COVID-19 e da falta de perspectivas diante do negacionismo do governo, levando a população brasileira ao desamparo, à perplexidade e à angústia. Passado um ano e meio, o trauma coletivo é evidente, ainda que uma parcela da população não tenha sido atingida diretamente pela perda de um ente querido. No momento da escritura deste artigo, somos mais de 550 mil brasileiros mortos na pandemia.

Elaborar o luto demanda tempo. Elaborá-lo sem condições de enterrar os mortos é reiterar a dor, ampliá-la, inviabilizando o trabalho de luto. Birman (2020) analisa que, desde “Luto e Melancolia” (1917), de Freud, sabemos que esta inviabilidade implica sérios danos para o sujeito, o que suscita a forma clínica da melancolia. Assim, parte do trabalho psíquico de luto é ligada à esfera coletiva e ritual, na qual se encontra o rito funerário. Segundo o psicanalista, as imagens dos “mortos sem sepultura”, em valas coletivas, empilhados em caminhões frigoríficos e, por outro lado, suas famílias impedidas de chegarem perto dos corpos e se despedirem, provocam o aumento de quadros de melancolia, identificados na clínica. Assim como a melancolia, a agorafobia, manifestada na pandemia como medo de sair às ruas, é igualmente recorrente.

Da melancolia à cena: teatro virtual em tempo de pandemia

Na Universidade, a melancolia é visível em docentes, discentes e técnicos administrativos, e se manifesta em reações de choro repentinas, em pensamentos suicidas, em descrédito diante da vida, em ausência de vislumbre de futuro. Vozes

que aparecem e ganham no espaço virtual uma materialidade, um pedido tímido de ajuda, um desabafo, o testemunho da sensação de impotência e da ausência de desejo em realizar as tarefas propostas. Do início da pandemia para cá, contamos diversas perdas entre docentes, discentes e técnicos. Tentamos nos solidarizar diante da dor do outro e dividir nossa própria, partilhando experiências.

Há alguns anos, no curso de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolvo uma pesquisa sobre autoficção na cena contemporânea. Em disciplina da graduação, a partir de um tema escolhido coletivamente, discentes dedicam-se à criação de monólogos, conferindo sentidos à memória em cena autoficcional.

O conceito de autoficção surge inicialmente na Teoria da Literatura com Serge Doubrovsky, em resposta ao conceito de autobiografia defendido por Philippe Lejeune. Na concepção de Lejeune, a autobiografia deriva de um pacto autobiográfico, no qual autor, personagem e narrador coincidem em uma mesma pessoa. Em seu romance “Fils” (1977), Doubrovsky cita pela primeira vez a palavra autoficção e a define como “ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014, p. 120). Evidentemente, essa definição é uma resposta provocadora, relativizando não apenas a ficção em si, separada por uma vírgula do restante da frase, mas o valor biográfico contido na expressão “estritamente reais”. O que Doubrovsky objetiva demonstrar é que

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014, pp. 121-122)

Não se trata, porém, de uma fidelidade aos acontecimentos factuais e nem tampouco à noção de “verdade”, mas sua transposição em uma aventura de linguagem. As *narrativas de si*, investigadas por autores como Arfuch, Lecarme, Colonna, Gasparini, Vilain, Bakhtin, compreendem um processo de autoficcionalização inerente à criação. Falar de si é, inevitavelmente, reinventar-se,

levando em consideração estratégias de representação do sujeito diante de sua capacidade de narrar e de mobilizar outros sujeitos em torno do comum. A escrita deriva também de uma capacidade de articulação de um dentro (experiência pessoal) e de um fora (contextualização que incorpora outros sujeitos e caracteriza um contexto) em constante inter-relação. O verbo fingir, em latim *fingere* , “(...) significava de fato afeiçoar, fabricar, modelar”. O fíctor era alguém que dava feição: o oleiro, o escultor e, depois, por extensão, o poeta, o autor” (NORONHA, 2014, p. 14). Nesse sentido, a autoficção compreende em si o ato de ficcionalização do sujeito e é sempre ligada a um ponto de vista, a um olhar do sujeito diante dos acontecimentos vivenciados.

No teatro latinoamericano, as encenações denominadas autobiográficas e/ou autoficcionais e, ainda, os “teatros do real” (SAISON, 1988), ganham espaço, sobretudo, com o advento das tecnologias digitais, o que estimulou o acesso a equipamentos e softwares, comumente utilizados em espetáculos, na captação, projeção e edição de imagens de caráter documental e, em alguns casos, provenientes de arquivo pessoal e/ou familiar. Soma-se a isso, a partir dos anos 2000, o surgimento das redes sociais que acelerou a inversão entre público e privado, decorrente da exposição pública dos sujeitos na Internet, amplamente debatida pelas humanidades, motivando o interesse e estimulando o exercício de exposição do eu em ambiente virtual (SIBILIA, 2008).

A teoria teatral toma de empréstimo os conceitos oriundos da teoria literária, refletindo sobre seus aspectos, ligados não apenas à criação dramatúrgica, mas também à encenação, incorporando, em muitos casos, narrativas autoficcionais de atores, não atores e diretores, por meio de experiências colaborativas. Como exemplos, destacam-se as investigações de Lola Arias, Janaina Leite, Christiane Jatahy, Nelson Baskerville, Vivi Tellas, Fabrício Moser, entre outros artistas e grupos latino-americanos.

Na pandemia, com a interrupção de temporadas e o fechamento de teatros, coletivos e artistas rapidamente aderem a plataformas virtuais, como o *zoom* e o *Google meet*, com o objetivo de dar continuidade a seus processos ou inaugurarem novas experiências; em ambos os casos, partindo de uma linguagem inteiramente

inovadora e performativa, entre o teatro, o digital e a Internet. Nessa nova linguagem, apropriamos características do audiovisual, ao pensarmos a composição dos planos e, mesmo, a lógica da montagem, se levamos em consideração os “quadrados” da tela em que cada ator/performer se encontra e as possíveis conjugações/edições de suas imagens em transmissões online. Por outro lado, nota-se a associação ao teatro performativo, no tensionamento proposto entre a teatralidade e a performatividade. A segunda, oriunda da imprevisibilidade da Internet e da relação estabelecida com o espectador online, e a primeira, no uso de recursos simbólicos que fogem da linguagem realista encontrada no audiovisual. Nesse sentido, o “filme de teatro” (PICON-VALLIN, 2001) e as marcas de teatralidade presentes no espaço cênico transformado em espaço fílmico, no uso de número reduzido de atores e locações, na ausência de uma perspectiva realista representada pela reprodução de cenários em alusão à realidade, podem ser associados também a essa nova linguagem. Estamos mais uma vez diante do hibridismo de uma cena expandida. Na pandemia, as marcas de teatralidade são presentes na intimidade do cenário familiar e na tentativa de aproximá-lo do espaço cênico, no caráter simbólico de fabulações sem objetos, por meio de ações físicas e na evidente redução do número de atores por tela, o que torna o processo de criação bastante peculiar, sobretudo porque diretores e atores dificilmente encontram-se partilhando o mesmo espaço físico, apesar de estarem juntos em ambiente virtual.

Desafios pedagógicos em sala de aula virtual

Iniciei a disciplina com o desafio de experimentar, em ambiente virtual, um processo de criação cujo desenvolvimento prescindia de um treinamento corporal coletivo, o que foi parcialmente inviabilizado diante do anteparo da tela e da impossibilidade de dividirmos o mesmo espaço de modo presencial. Como perceber o corpo do outro? Como acompanhar separadamente, apenas pela tela, o processo de criação de cada aluno? Como acolher em sala virtual estudantes cujas realidades de vida em muitos momentos inibem o processo de criação? Dos

seis estudantes inscritos, uma apresentou dificuldades de conexão; outra tinha problema com o pai, parte significativa da temática de seu trabalho, o que a impedia de criar em aula; três precisaram se dividir em outros trabalhos, em decorrência da grave crise financeira (um dos trabalhos foi realizado em uma empresa); e apenas uma aluna aparentemente não relatou nenhuma dificuldade externa que interferisse, ainda que indiretamente, no planejamento das aulas. Dos seis alunos, cinco apresentaram questões de ordem emocional. Um dos estudantes esteve, ao longo do processo, com a avó internada, com covid-19, em uma UTI. Como docente, adaptei-me à realidade do grupo, propondo formas alternativas de aprendizagem, compreendendo que o mais importante era a criação de um modo de resistência coletivo. Precisávamos dar continuidade ao trabalho e, diante de tantas dificuldades materiais e emocionais, decidimos que não haveria tema mais relevante do que a própria pandemia. Falaríamos sobre o momento presente de modo a elaborá-lo e partilhá-lo. Encenar o presente como ferramenta de transformação de si e do outro. Criar para não sucumbir, para não morrer, para elaborar o luto de tantas perdas, para enfrentar o trauma.

Em “Tremores. Escritos sobre experiência”, Jorge Larossa reflete sobre a imprevisibilidade da experiência em uma perspectiva pedagógica, como motor de reafirmação da vida, do lugar do qual estamos e na criação da possibilidade de abertura para o novo como gesto de rebeldia, articulando linguagem, sensibilidade, ação e vontade. Nesta experiência relacional, vivenciada na pandemia de covid-19, junto aos alunos, necessitei da abertura para o desconhecido, para uma nova metodologia e abordagem direcionada à integração entre o desejo de viver e o de criar, como modos possíveis de enfrentamento e existência.

Fazer soar a palavra “experiência” em educação tem a ver, então, com um não e uma pergunta. Com um não a isso que nos é apresentado como necessário e como obrigatório, e que já não admitimos. E com uma pergunta que se refere ao outro, que encaminha e aponta em direção ao outro (para outros modos de pensamento, e da linguagem, e da sensibilidade, e da ação, e da vontade), porém, sem dúvida, sem determiná-lo. Só porque ainda queremos continuar vivos, prosseguir. (LAROSSA, 2014, p. 74)

Logo no início do processo de criação, os alunos demonstraram medo e coletivamente afirmaram a dificuldade em lidar com a dor experimentada na pandemia e com o não saber diante do que poderiam encontrar. Como reafirmar o espaço íntimo, familiar, negociado a cada instante com os demais moradores de suas casas? De que forma lidar com a sensação reiterada de uma vivência autoficcional em tempo presente? Como elaborar os acontecimentos se eles continuam a se propagar indefinidamente, se não há mudança à vista em um país governado por negociacionistas? Havia nas questões trazidas por eles um olhar melancólico e desesperançado, que a princípio inviabilizava qualquer projeto artístico. Acredito que tenha sido um dos momentos mais delicados e importantes de minha trajetória docente, iniciada nos anos 2000. Passados vinte e um anos, me sentia como eles diante do novo, com a mesma sensação de desalento, com duas perdas familiares, passando também por dificuldades com relação à divisão do meu espaço familiar transformado em sala de aula, com acúmulo evidente de funções e com a consciência de que, coletivamente, precisávamos construir algo juntos e, principalmente, seguirmos com o processo de criação. O acolhimento e a escuta foram apontados, posteriormente por eles, como o maior aprendizado na disciplina, “um aprendizado para vida”, como falou um aluno na avaliação final. A partilha da dor, de uma dor coletiva, transformou-se em desejo de criação. “Cenas da pandemia. Autoficções do presente”¹ reuniu seis monólogos que antecederam uma das apresentações da XX Mostra de Teatro da UFRJ. A palavra presente tem duas conotações: presente como tempo de agoridades e, também, como algo que se ganha do outro. O processo de criação e o desafio de transformar a sala virtual em sala de ensaio foi um presente nesses tempos para todos nós, incluindo os dois doutorandos² que realizaram, ao longo do semestre, estágio docência.

De início, partimos da escritura de um texto em primeira pessoa. Os discentes foram estimulados a narrar uma cena vivenciada na pandemia. Os textos foram, inicialmente, lidos pelos alunos em duplas, nas salas do zoom. Uma

¹ O trabalho desenvolvido ao longo de 2020.2, entre março e junho de 2021, pode ser visualizado no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lvPWmtGqlbw&t=685s>. Acesso em: 15/06/2021.

² Gabriel Antunes Morais e Erika Souza Neves, doutorandos do programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ).

ferramenta útil dentro do aplicativo, que permite uma associação com o que, eventualmente, realizamos em sala de aula, ao nos separar em espaços distintos. Neste primeiro exercício, após a escuta atenta, o aluno se apropria da narrativa do outro para, no retorno ao grupo, contá-la. Este primeiro exercício estimulou a percepção do processo de ficcionalização narrativa, existente no imaginário criado, por meio de imagens e do destaque dado a detalhes, caracterizando um processo de fabulação a partir do que Bakhtin (2011) denomina “compreensão simpática”.

Não se trata, de maneira nenhuma, de uma representação exata e passiva, de uma duplicação do vivenciamento de outro indivíduo em mim (aliás, esta duplicação é impossível), mas da transferência do vivenciamento para um plano axiológico inteiramente distinto, para uma nova categoria de valorização e enformação (...) O sofrimento do outro, vivenciado empaticamente, é uma formação do existir inteiramente nova, só realizável por mim de meu lugar único inteiramente fora do outro. A compreensão simpática não é uma representação, mas uma valorização inteiramente nova, um emprego de minha posição arquitetônica na existência fora da vida interior do outro. A compreensão simpática recria todo o homem interior em categorias esteticamente afagantes para uma nova existência em um novo plano do mundo. (BAKHTIN, 2011, p. 94)

Como uma lâmina que corta a experiência e a divide em duas: o eu e o outro, de modo a ativar a consciência de que a perspectiva adotada por um é criada pelas referências e pelo posicionamento adotado diante da percepção do vivido. Os fatos não podem ser isolados da subjetividade do sujeito que narra, de sua percepção de mundo. Ao ensaiar adotar o “sofrimento do outro”, inaugura-se uma terceira via, não se é o eu, nem tampouco o outro, mas ocupa-se um lugar intercalar, híbrido, constituído por apreensões comuns experienciadas na troca estabelecida entre ambos. Essa vivência significou um primeiro entendimento de que a (auto)ficcionalização é inerente ao processo de criação proposto, e de que a possibilidade de falar ao outro, que não sou “eu”, em tocar questões comuns, é exercício de liberdade. Aponta também para a fuga de um narcisismo estéril, que nada tem a ver com o valor biográfico – que é o de sensibilizar o outro, provocar reconhecimento e empatia, provocar reflexão diante da partilha do que é humano em nós. Tal qual Sherazade em sua história sem fim, reside aí a coragem de

proporcionar a sobrevivência das narrativas que continuam a se propagar independente de nossas existências.

Em um segundo momento, investimos na criação de partituras de ações na conjugação de palavras-chave de nossa história, palavras propulsoras de movimento. Das curtas “frases de ações”, partimos para seu aprofundamento e desdobramento, buscando articulações entre as partituras e elementos da linguagem nova que pesquisamos. Alguns deles, ligados à apropriação da linguagem audiovisual que exige um detalhado estudo do plano, como uma lente de aumento diante de elementos que, no espaço teatral, adquirem outra percepção. Segundo Peter Brook (1994), que alternou sua trajetória profissional entre teatro e cinema, a linguagem cinematográfica exige esse olhar minucioso e mais “controlador” por parte do diretor, uma vez que tudo que compreende o plano fílmico salta aos olhos. Igualmente, o entendimento de que o “fora de campo”, aquilo que sabemos como continuidade, mas que não podemos ver, é capaz de construir o imaginário do espaço e da vida do sujeito. Talvez aí resida uma das maiores descobertas desta nova linguagem que, em seu hibridismo, é criada na articulação entre as especificidades do digital, da linguagem da Internet em sua transmissão ao vivo e do trabalho atoral, articulando performatividade e teatralidade na expressão cênica. Os espaços de intimidade da casa ou do quarto do ator são transformados de modo fabular, como veremos a seguir na análise dos monólogos, adquirindo caráter simbólico, aproximando a teatralidade como elemento primordial da encenação, fugindo, na maior parte das vezes, de uma estética realista, muito presente no cinema e no digital. O espaço de intimidade, predominantemente privado, é, em grande parte das experiências teatrais na pandemia, evidenciado nos limites impostos pelo isolamento social, assim como o processo de criação é afetado, uma vez que diretores e atores não podem dividir o mesmo espaço físico. O olhar do diretor é, portanto, mediado pela tela, e visa a ressaltar elementos de visualidade que compõem o plano, além de se dirigir ao trabalho minucioso e detalhista de expressões e movimentações do corpo do ator, no espaço restrito de seu enquadramento. Por outro lado, a teatralidade existe na autonomia de criação atoral. Dada às limitações, é o ator que, em muitos casos, manipula a câmera de

seu celular, uma câmera corpo, como nas experiências de Ricardo Cabral, no primeiro espetáculo da pandemia – “O filho do presidente”. Ainda que se opte por colocar a câmera em um tripé, como na versão de “O desconcerto”, de Matheus Nachtergaele, explorando a profundidade de campo e as saídas laterais para o “fora de campo” ou se mantendo no mesmo espaço e investigando o close como “Onde estão as mãos, esta noite”, de Moacir Chaves, entre muitos outros. As possibilidades derivam de uma experimentação que depende essencialmente da manipulação do próprio ator e de suas escolhas ao longo do processo de criação. Nesse sentido, pude experimentar um nível de autonomia significativo por parte dos alunos nas proposições apresentadas a cada semana.

Cenas da pandemia

A disputa pelas narrativas – a do medo e a da esperança – é apontada por Boaventura de Souza Santos, no recente livro “O futuro começa agora. Da pandemia à utopia”. Nele, o autor defende que o “coronavírus alimenta a vertente da contemporaneidade” (SANTOS, 2021, p. 45) e o desejo ingênuo de que, no período pós-pandêmico, tudo voltará ao normal, sem nenhuma necessidade de mudança. À narrativa do medo, a de um “apocalipse em câmera lenta”, Santos clama pela narrativa da esperança, a que aponta um futuro melhor, mais consciente, baseado em uma “imaginação pós-capitalista, pós-colonialista, pós-patriarcal” (BRAGA apud SANTOS, 2021), agregadora e reafirmadora de uma política na contramão do negacionismo científico, do neocapitalismo destruidor, da exclusão brutal que coloca milhões de seres humanos na miséria absoluta. Ao se perguntar “Como fazer a escuta profunda do vírus?” (SANTOS, p. 39), afirma que o conhecimento ocidental dominante impossibilitou uma escuta profunda sobre o que quer que seja.

Partimos dessa escuta. De aprimorá-la. De escutarmos o presente traumático a partir da escuta proveniente do microuniverso da sala de aula. Nela, captamos o presente que surge como uma história anacrônica do tempo, como afirma Santos, ao defender que “o vírus é um reciclador que liga o presente a

passados remotos” (idem, p. 44), a nossas origens, a ligações com a natureza, com os animais, com o desconhecido. É preciso escutar aquilo que é da ordem de um não saber. Aí residiu a premissa do processo de criação.

Entre paredes

Ketrolin Rossetto me disse que não poderia se apresentar ao vivo, devido à falta de privacidade para o trabalho. A mesma falta que inviabilizou alguns ensaios. “Entre paredes” expõe a delicada relação entre ela e seu pai na pandemia. A angústia permanente em estar em isolamento, ouvindo-o reclamar “24 horas por dia”. “Entre paredes” é também um grito de socorro, o suicídio como possibilidade iminente e, ao mesmo tempo, a consciência da escolha pelo amor; não aquele que se recebe, mas o que surge na experiência-limite, na escolha pela vida e pela arte. Adotando uma montagem alternada, Ketrolin opta pelo enquadramento de partes do corpo e do corpo no espaço, inaugurando uma estética da delicadeza entre um espaço interno, cuja angústia é o sentimento que prevalece, e a imagem especular, imagem direcionada ao outro. O outro chega pelos sons da casa e do entorno: vizinhos, música, ruídos. O som muitas vezes insuportável da solidão e da falta. Ketrolin muda de perspectiva e, ao mesmo tempo, revela seu quarto, desdobrado na captação de imagens de objetos, fotos, pôsteres e de todos os elementos que o compõem. A estética da delicadeza e do assombro; da dúvida e da alegria, do encontro consigo mesma em um jardim ensolarado. Um encontro entre folhas e céu; um encontro com a vida – a sua e a dos outros. “Entre paredes” foi filmado e editado pela aluna e trabalhado ao longo do semestre, a partir da exibição de imagens em sala de aula. Aos poucos, após debate com o grupo e sugestões dadas, a dramaturgia foi sendo criada, na conjugação entre palavra e imagem, na escolha da trilha sonora, no trabalho de edição sonora e de edição de imagem. De todos os monólogos apresentados foi, sem dúvida, o que mais se aproxima da linguagem audiovisual. Não apenas por não ter sido apresentado ao vivo, mas por ser resultado de uma elaboração precisa de planos resultantes da edição.



Figura 1 Ketrolin Rossetto em cena de “Entre paredes”

De frente

Ligia Maria Monteiro é moradora da Maré. É também voluntária na ONG “Frente de Mobilização da Maré”, que distribui alimentos para moradores que perderam seus empregos na pandemia. A fome é uma dura realidade para milhões de brasileiros que, infelizmente, sem ajuda não conseguiriam sobreviver. O complexo da Maré reúne 17 comunidades na cidade do Rio de Janeiro. Para atravessá-lo é preciso passar por 9 passarelas, as nove citadas por Ligia em seu monólogo. O título retrata a vontade de encarar a realidade: não é fácil estar cara a cara com a pobreza, com as pessoas morrendo de fome, “com as pessoas brigando por fome”, no momento de entrega de cestas básicas. Ligia narra seu desespero ao ver inúmeros moradores da cidade do Rio de Janeiro sem máscaras, dentro de coletivos, nas ruas. Seu medo de contágio pela covid-19, no ritual quase obsessivo de passar álcool gel nas mãos, é o que muitos de nós vivemos hoje. Em uma das distribuições de alimentos como voluntária, Ligia se viu em pânico “com o mar de gente”.

O processo autoficcional se traduz por inúmeras vozes incorporadas à narração. Não se fala apenas de si, mas se traduz a possibilidade de revelação do outro em nós. Ligia é ela no momento do percurso até o trabalho voluntário, é seu companheiro e é a narradora de sua própria história, tal qual um “olho de fora” que

enxerga um movimento que talvez tenha passado despercebido. Para saber é preciso conhecer, afirma Didi-Huberman, em “Quando as imagens tomam posição. O olho da história, I”, ao falar sobre os diários de Brecht. Não é tarefa simples a auto-observação e nem tampouco se olhar em movimento. Ligia desliza em perspectivas ao narrar a dor de enxergar tantas pessoas desesperadas de fome na pandemia. Seu trabalho, realizado ao vivo, conjuga a performatividade inerente ao acaso – no dia, havia uma obra ao lado de sua casa e vozes de crianças podiam ser ouvidas já no início de sua apresentação –, à memória traumática da vivência recente e atual. Por outro lado, a teatralidade se faz presente no uso simbólico de objetos, como o movimento de um banco que se transforma nas sacolas de mantimentos, passadas pelas mãos imaginárias, na visão de um ônibus lotado, no mar de gente representado pela ação de suas mãos desenhando ondas no espaço do seu quarto. O quadro pintado por ela anos antes ganhou um novo sentido na cena; é ressignificado: é em direção à pintura, repleta de pessoas, cujos corpos coloridos e próximos se reúnem, que Ligia lança seu olhar.

Trigo, milho e arroz

A avó de Mika Macedo foi internada com covid-19 na pandemia. Passou dois dos quatro meses do curso em um hospital. Quando voltou para casa, havia perdido a memória. Em sua homenagem, o aluno decidiu investigar o livro de receitas dela, objeto precioso de uma vida, guardado com carinho e repleto de fotos e recortes de receitas de pães, bolos e doces. Mika traz em seu monólogo a reflexão sobre o pão que tem na história das religiões um caráter sagrado; é o alimento que se partilha, é o “pão que dá a vida”, é o “pão nosso de cada dia”. A expressão “ganha pão” é sinônimo de trabalho, e é dela que Mika se põe a explorar. Ao fazer o pão em vários ensaios e “colocar a mão na massa”, ele resgata a memória da avó e de um de seus maiores prazeres: cozinhar.

Por meio de suas ações minimalistas e precisas, o livro de receita transforma-se no corpo da avó. Um corpo acariciado, amado, um corpo pleno de memórias e de vida, de quem muito lutou ao combater uma doença tão insidiosa.

No momento da apresentação, não foi possível apresentar o vídeo, em preto e branco, de Mika fazendo a massa do pão. A ideia era transmitir os vídeos dispostos lado a lado, dividindo em dois a tela, de um lado o livro, de outro a transformação da massa em pão. De um lado, o conhecimento, do outro a prática revivida; de um lado o corpo-livro da avó; de outro a prática de seus ensinamentos. No dia da transmissão por *streaming*, houve um problema técnico e a edição não pode ser finalizada. O vídeo transmitido foi filmado um dia antes na empresa na qual o aluno trabalha. A opção por filmar o vídeo e não realizar o monólogo no momento da exibição foi decorrente do receio de não saber se teria espaço e tempo de realizá-lo em ambiente empresarial.



Figura 2 Mika e o livro de receitas de sua avó

Fora do tempo

Júlia Zibetti transforma a estante de livros de sua casa em um “portal”, uma abertura; tentativa de decifrar nos títulos dos livros um caminho a ser atravessado na solidão do confinamento. Seu processo criativo foi interrompido algumas vezes

pela necessidade de se sustentar buscando atividades alternativas, como fazer pães e geleias. Na dificuldade, Júlia sonhou com um tempo “fora do tempo”, um tempo de travessia e alento para enfrentar o desconhecido encontrado na releitura de títulos. Na desconstrução da sua estante, da sua vida, se deu conta de que nem sabia qual era exatamente a estação, como quem dorme à tarde e acorda à noite, ou dorme de tarde e acorda de manhã, vivenciada na transição temporal “sem lógica” da pandemia. Ausência de sentido. Desejo de “se realocar no tempo”. “Entrar nesse portal para não entrar em pânico”, “estou perdendo o sentido das palavras que queria dizer”, afirma a aluna. Entre Mário de Andrade, Garcia Marques, Milan Kundera, João Cabral de Melo Neto, Zé Celso, Júlia busca alguma explicação, uma síntese, um norte entre a ação da leitura e a desconstrução da sua estante colocada abaixo no ritmo frenético da busca. A busca por um livro que não existe, por uma escritura que possa explicar a dor e o medo. Eis que, ao final, encontra o livro, de autoria de Wivian Weller, cujo título é:

“Minha voz é tudo o que eu tenho”.

Agorafobia

Muller conseguiu transformar o espaço reduzidíssimo de um quarto em rua, prédio, sorveteria. “Agorafobia” é um testemunho divertido e trágico de um sintoma que muitos convivem na pandemia: o medo de sair às ruas, o pânico de ser contaminado pelo vírus da covid-19, a angústia diante do negacionismo, e o desamparo da solidão. O processo de criação do aluno se confunde com a experimentação de um corpo fractal; partes desconstruídas acessadas pela câmera de um celular. O espaço fragmentado é corpo e vice-versa no diálogo entre cena e não cena, entre memória e reinvenção, entre ficção e testemunho. Estar entre, em espaço intervalar, é sentir-se fora dos gonzos, em um tempo em suspensão.

Criar na pandemia é fabular entre limites muito bem estabelecidos. Limites não apenas espaciais, mas físicos. Estamos corporalmente distantes. Na sala de aula virtual, observamos o quadro composto pela tela do aluno do “outro lado”; seu quarto metamorfoseado em espaços urbanos por ele recriados. Em uma das cenas,

Muller descobre que a sapateira em cima do armário podia ser a visão da festa no topo do prédio do vizinho, que se usasse a luz do abajur podia associá-la ao azulado da iluminação do poste, que comida japonesa podia ser um conjunto de pastilhas de chocolate coloridas, que o pedido da casquinha ao sorveteiro exigia a precisão de um braço estendido na direção de um fio pendurado no teto. Na arquitetura do quarto, descobrimos linhas, arestas, triangulações, conversas com os pés, partes da boca, na leitura de um trecho de Clarice Lispector; as pernas inquietas destacadas pelo ângulo da câmera e o close da máscara entre o riso e o choro. O álbum de fotos preso à cortiça soa estranho em um momento de não reconhecimento do que já se foi. Novos hábitos surgem, como o de pedir insistentemente comida por aplicativo ou assistir a canais de vendas de produtos na televisão. “Agorafobia” fala da coragem de continuar a criar diante do medo do futuro e da desesperança, transformando espaços pela imaginação criadora.

4 de julho

4 de julho é a data de aniversário de Louise Guima que, no ano passado, recebeu uma surpresa: um carro de som em frente a sua casa e um insólito presente: uma caixa de ovos. Imagens documentais que são levadas à cena e revividas um ano depois, ainda em período pandêmico. Louise capta e transmite imagens por duas câmeras, a do computador e a do celular, e em dois tempos, o da experiência vivida, transposta por documentário familiar à época, e o da experiência da cena, reencenação da realidade pandêmica que perdura após mais de um ano. Ainda estamos confinados. Como criar em casa? Como transformar o espaço familiar em espaço cênico, senão incorporando o cotidiano? Ao longo dos ensaios, a mãe de Louise passou a fazer parte da cena, assim como sua cachorrinha que também aparece nas imagens documentais.

O desafio de transpor dois espaços e dois tempos dirige-se ao desejo de futuro, de um tempo pós-pandêmico e, também, ao desejo de elaboração de perdas. Louise refaz a trajetória – da casa à rua – no recebimento de um presente de caráter insólito e, ao mesmo tempo, simbólico: os ovos que são símbolo da vida

e do renascimento. O trabalho exigiu não apenas o resgate da memória, mas um apuro técnico de ações precisas na conjugação do passado e do presente da cena. Do ponto de vista técnico, o monólogo representou o desafio de uma edição ao vivo, via *StreamYard*³, com o uso de duas telas com projeções das câmeras (de celular e do computador), e de material proveniente do documentário e da cena ao vivo.

Conclusão

O conceito de autoficção do presente, transposto na disciplina Ator II, no curso de Direção Teatral, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, refere-se a um processo de criação que não revisita apenas a memória de um tempo passado. Ancora-se no presente ‘estendido’ da pandemia, em que não sabemos sobre o futuro, dadas as mutações do vírus da covid-19 e as condições políticas de nosso país, que interferem a favor do desastre, do trauma, da tragédia. A sensação é a de que estamos vivendo uma completa inversão, como se entrássemos no cinema para assistir a um filme de ficção científica, e nos deparássemos com um documentário.

Em momentos de crise, criamos para não sucumbir, criamos para não morrer, senão literalmente, como humanos que ainda somos, na contínua indignação, face ao horror de uma política governamental genocida e antidemocrática. Como artistas e educadores, precisamos acolher empaticamente, como afirma Bakhtin, e propor uma escuta solidária na reafirmação do desejo do presente.

Em tempos tão obtusos e contrários à vida, a autoficção nunca foi tão necessária. Há um belo livro do filósofo Jean-Luc Nancy cujo título é uma pergunta “Vous désirez?”, parte de uma coletânea chamada “Les petites conférences”, da Editora Bayard, destinada ao público infantojuvenil. Nela, obstinadamente, Nancy questiona o porquê de estarmos vivos e o significado do desejo de vida. Em

³ *StreamYard* é um *software* bastante utilizado para transmissões online na pandemia, pelo uso intuitivo que facilita a edição e transmissão de imagens. O doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ), Miguel Araújo, realizou a transmissão dos trabalhos da disciplina.

momento de profunda perplexidade, talvez suas palavras possam nos ajudar a seguir:

É um pouco maluco. Por que todo mundo vive e continua a viver? Vocês se dão conta, milhares e milhares e milhares de seres humanos que viveram e vivem, frequentemente muito mal, com dificuldades, frequentemente com muitas impossibilidades de satisfazer suas vontades, suas necessidades, e que continuam a portar o desejo de vida que é a vida mesmo. (NANCY, 2013, p. 31)

Recebido em 04/08/2021

Aceito em 07/10/2021

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BIRMAN, Joel. **O trauma da pandemia do coronavírus**. Suas dimensões políticas, sociais, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança**. Quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. 1914-1916. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LAROSSA, Jorge. **Tremores**. Escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. **Vous désirez?** Montrouge: Bayard Éditions, 2013.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Le film de théâtre**. Paris: CNRS Éditions, 2001.
- SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain. Paris : L'Harmattan. 1998.
- NORONHA, Jovita. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **O futuro começa agora**. Da pandemia à utopia. São Paulo: Boitempo, 2021.
- SIBILIA, Paula. **O Show do eu**. A intimidade do espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.