

# DIÁLOGO SOBRE REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE NO TEATRO PAULISTANO CONTEMPORÂNEO

## O CASO DOS SOLOS AUTORAIS

*DIALOGUE ON REPRESENTATION AND REPRESENTATIVITY IN SÃO PAULO'S CONTEMPORARY THEATER*  
*THE CASE OF AUTHORIAL SOLOS*

João Pedro Ribeiro<sup>1</sup>  
Maria Amélia Farah<sup>2</sup>

1 João Pedro Ribeiro é ator, diretor e pesquisador teatral. Doutorando e Mestre (Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas) em Artes da Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp e Bacharel em Teatro pela Escola Superior de Artes Célia Helena. Integra o Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq). Email: [jp.ribeiro@unesp.br](mailto:jp.ribeiro@unesp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6894-7450>.

2 Maria Amélia Farah é atriz, diretora, dramaturga e pesquisadora teatral. Doutoranda (Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas) em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp, Mestre (Linha de pesquisa: Pedagogia do Teatro) e Licenciada em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Integra o Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq). Email: [maria.farah@unesp.br](mailto:maria.farah@unesp.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8975-0405>.

## RESUMO

Neste artigo, estruturado em forma de diálogo, dois artistas conversam sobre questões relativas à representação e à representatividade no teatro paulistano contemporâneo. Para tanto, partem de exemplos de espetáculos recentes que resguardam como principais características a representação da experiência das existências dos performers e o acúmulo de funções criativas (atuação mais dramaturgia e/ou direção), aos quais chamam de solos autorais. Ao longo do texto, o ator/autor e a atriz/autora debatem sobre questões éticas, políticas, poéticas e estéticas variadas que podem ajudá-los a compreender criticamente como esse arranjo cênico tem se apresentado, não apenas isoladamente em cada produção, mas, sobretudo, em conjunto e sob uma perspectiva histórica.

## Palavras-chave

Representação. Representatividade. Atuação. Autoria.

## ABSTRACT

In this article, structured in the form of a dialogue, two artists talk about issues related to representation and representativeness in contemporary São Paulo's theater. To do so, they draw from examples of recent spectacles that preserve as their main characteristics the representation of the experience of the performers' existence and the accumulation of creative roles (acting plus playwriting and/or directing), which they call authorial solos. Throughout the text, the actor/author and the actress/author debate various ethical, political, poetic, and aesthetic issues that can help them critically understand how this scenic arrangement has presented itself, not only individually in each production but above all collectively and from a historical perspective.

## Keywords

Representation. Representativeness. Acting. Authorship.

**Maria Amélia:**

É possível traçarmos diferentes genealogias, com enfoque em diferentes aspectos da criação e da recepção teatral, para uma certa crise no teatro contemporâneo de que decorre o rompimento de alguns padrões estabelecidos de representação. Com o foco na dramaturgia, por exemplo, podemos associá-la ao diagnóstico de Szondi (2001), que identifica uma crise da forma dramática a partir da irrupção de elementos épicos em textos dramáticos da virada do século XIX para o século XX. Lehmann (2007), discípulo de Szondi, por sua vez, discorre sobre um teatro pós-dramático, em que não há o pressuposto da representação de um referente, como um texto ou personagens pré-estabelecidos, mas no qual:

Recebemos os gestos e sons que ele nos dá não simplesmente como algo que vem dele próprio, da plenitude de sua realidade, mas como elemento de uma situação complexa, que por sua vez não pode ser resumida como totalidade. O que deparamos certamente é uma presença, mas ela é diferente da presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura. Ela é uma copresença de uma imagem, mesmo que não seja essa a intenção. Por isso, já não se sabe ao certo se essa presença nos é dada ou se somos nós, os espectadores, que primeiramente a produzimos. (LEHMANN, 2007, p. 236-237).

Na citação por mim referenciada, Lehmann (2007) chama a atenção para a performatividade do teatro pós-dramático, em que palco e plateia são responsáveis por aquilo que se produz em seu encontro. Nessa abordagem, aquilo que se apresenta ganha destaque em relação àquilo que se representa. E isso me parece fundamental para tratarmos de uma certa crise da representação sob o ponto de vista da atuação, sobre a qual tentarei refletir a seguir.

Schranz (2014) percebe que uma busca pela autonomia artística do ator e da atriz se intensificou ao longo do século XX, tornando-os cada vez menos dependentes de um autor ou uma autora (dramaturgo ou dramaturga e/ou diretor ou diretora) externos. Ele argumenta que desde o início do século XX a dicotomia entre corpo e mente começou a se tornar suspeita e, nesse contexto, novas abordagens pedagógicas surgiram causando uma verdadeira revolução educacional. Os ditos mestres do teatro do início do século XX adotaram essas novas abordagens pedagógicas e compreenderam que o ator e a atriz poderiam ser ao mesmo tempo sujeitos e objetos da obra de arte.

Nesse sentido, ele aponta que termos como *ação física*, de Stanislávski, *design de movimento* e *biomecânica* de Meyerhold; *mímica pura*, de Decroux; *übermarionette*, de Craig e *teatro de marionetes*, de Kleist restauraram a prioridade da ação performativa na criação da cena. O que teria se intensificado nos trabalhos de Grotowski e Barba, já na segunda metade do século XX. Em vista disso, Schranz (2014) indica que a performance atoral passou a ser compreendida, nesse contexto, também como um exercício do pensamento e que:

Reconhecer a Performance como um exercício do pensamento é reconhecer que cada um de nós a possui dentro de si para usar suas possibilidades sem qualquer apoio de estruturas dos outros - a não ser a orientação pedagógica. O Performer teve que urgentemente tornar-se consciente de que precisava livrar-se de sua dependência milenar dos autores. Por milênios, os autores haviam gerado estruturas (*peças*) cuja compreensão mantinha e levava os Performers onde o autor julgava apropriado. Os Performers precisavam urgentemente garantir que ninguém houvesse pré-programado seus sentimentos, sua atenção, suas intenções, suas ações. (SCHRANZ, 2014, p. 279)

Assim, o ator e a atriz – o Performer, na terminologia de Schranz (2014) – jogavam, criavam, definiam, redefiniam, deliberavam, arriscando aprender a aprender; libertando-se da crença de que precisariam ser dependentes de um autor externo.

É interessante notarmos que se Schranz (2014) indica que já no início do século XX o ator e a atriz começaram a criar a partir de si mesmos, percebo, com base no contexto paulistano em que estou inserida, que ele e ela foram ganhando cada vez mais autonomia na criação ao longo dos anos. Na década de 1990, por exemplo, na prática de alguns grupos de teatro da cidade, como o Teatro da Vertigem, os atores e as atrizes colaboravam diretamente com a criação da dramaturgia e da encenação através da proposição de cenas, muitas delas a partir do dispositivo de depoimentos pessoais, nos chamados processos colaborativos de criação.

Já nas décadas de 2000 e 2010, nos espetáculos da Cia Hiato, escritos e dirigidos por Leonardo Moreira e dos quais fiz parte como atriz, podemos perceber a individualidade de cada ator e atriz apresentada em cena de maneira mais evidente. Nas peças *Cachorro Morto* (2008), *Escuro* (2009) e *O Jardim* (2011), todas criadas colaborativamente, nós éramos chamados pelos nossos nomes em cena. Essa era uma maneira de nos lembrarmos que o teatro se faz por meio de corpos e vozes colocados em espaços reais e em tempo real, bem como de compactuarmos com o público que, apesar da moldura ficcional dessas peças, não representávamos nelas apenas personagens, mas éramos sujeitos implicados na ação. Já em *Ficção* (2012), a tensão entre a ficção e a realidade foi o dispositivo central para a criação daquilo que foi levado a público; o espetáculo era composto por seis solos independentes e complementares que levavam nossos nomes completos em seus títulos; cada ator e atriz também coescreveu a dramaturgia de seu solo, a partir da experiência de suas existências, em parceria com Leonardo Moreira.

Noto que, nos últimos anos, atores e atrizes têm cada vez mais assinado a dramaturgia e/ou a direção de obras que partem das suas vivências como sujeitos no mundo. Podemos perceber esse fenômeno não apenas no teatro, mas também no audiovisual. Cito brevemente duas séries autorais premiadas, que surgem das experiências de vida das próprias atrizes e nas quais elas acumulam

funções criativas: *I May Destroy You* (2020) - criada, escrita, codirigida e interpretada por Michaela Coel e *Fleabag* (2016 e 2019) - criada, escrita e interpretada por Phoebe Waller-Bridge.

No teatro, essa tendência de acumular funções consideradas nucleares do processo criativo (atuação, direção e dramaturgia) pode ser observada no formato que podemos chamar de solos autorais, em que os discursos e as escolhas poéticas e estéticas cabem ao artista que se coloca, corpórea e vocalmente, em cena. Percebo um aumento nas apresentações desse tipo de espetáculo nos últimos anos na cidade de São Paulo. Dentre eles, podemos destacar: *Conversas com Meu Pai* (2014) - atuação e direção de Janaina Leite; *Farinha com Açúcar ou sobre a Sustança de Meninos e Homens* (2016) - atuação, dramaturgia e direção de Jé Oliveira; *Manifesto Transpofágico* (2019) - atuação e dramaturgia de Renata Carvalho; *A Doença do Outro* (2021) - atuação e dramaturgia de Ronaldo Serruya; *Macacos* (2022) - atuação, dramaturgia e direção de Clayton Nascimento; *Vaca* (2022) - atuação, dramaturgia e direção de Bruna Betito; *Eu não devia estar aqui* (2023) - atuação e dramaturgia de Dugg Mont.

Penso que esses espetáculos solos autorais, em que o ator ou a atriz assinam também a dramaturgia e/ou a direção e representam sobre o palco cenas que surgem da experiência das suas existências, não implicam, necessariamente, na presença de um único ator ou uma única atriz em cena; são espetáculos que possuem o elemento da visão de mundo, do ponto de vista do e da performer como fundamento. Além da autoria garantir maior liberdade e responsabilidade nos discursos e nas escolhas poéticas e estéticas, os disparadores dessas obras são questões que dizem respeito especificamente à existência do ator/autor ou da atriz/autora. Podemos destacar, nessa linha, os espetáculos: *LOBO* (2018) - atuação, dramaturgia e direção de Carolina Bianchi, com a participação de um coro de homens; *Stabat Mater* (2019) - atuação, dramaturgia e direção de Janaina Leite, com a participação de sua mãe; e *Sete Cortes até Você* (2022) - atuação, dramaturgia e direção de Soraia Costa, com a participação de seu filho.

### João Pedro:

É muito interessante a genealogia que você propõe para esses solos a partir da autonomia progressiva que atores e atrizes conquistaram na criação da cena desde o início do século XX. Você os adjectiva como autorais e gostaria de começar por aí. Acredito que Benjamin (1996) pode me ajudar nessa tarefa. Apesar de ele dissertar sobre literatura e atividade do escritor progressista no contexto alemão da primeira metade do século XX, penso que suas reflexões podem também se relacionar com o teatro paulistano contemporâneo e à atividade de seus atores e suas atrizes.

Benjamin (1996) argumenta que “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário” (Benjamin, 1996, p. 121) e que “por um lado, devemos exigir que o autor siga a tendência correta, e por outro lado temos direito de exigir que sua produção seja de boa qualidade” (Benjamin, 1996, p. 121). Sob essa

perspectiva, a tendência politicamente correta de uma obra implica em uma tendência literariamente correta, do que resulta uma qualidade política e literária. Com isso, o que ele propõe é uma outra via, talvez mais dialética, de abordar o velho debate sobre a relação entre forma e conteúdo.

Segundo Benjamin (1996), uma tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso de uma técnica literária, que pode ser reacionária ou revolucionária. Em vista disso, o escritor progressista deve estar atento não apenas ao desenvolvimento revolucionário no campo das opiniões, mas também às suas formas de produção. Para que modifiquem o aparelho produtivo, os escritores progressistas devem ser também produtores de novas técnicas. E a fim de exemplificá-lo, Benjamin (1996) recorre ao exemplo de Brecht, que para fazer seu teatro épico, se propôs a refuncionalizar as estruturas dramáticas do teatro de sua época, e produziu novas técnicas capazes de derrubar as barreiras que aprisionavam o trabalho produtivo. Brecht é, pois, para Benjamin (1996), um exemplo de autor como produtor.

Resguardadas as diferenças contextuais da Berlim de meados do século XX e da São Paulo do início do século XXI, penso que podemos considerar também alguns desses atores e atrizes contemporâneos, que são autores e autoras de seus próprios espetáculos solos, como produtores e produtoras de novas técnicas, tal qual a representação da experiência de suas existências e o acúmulo de funções criativas (atuação mais dramaturgia e/ou direção), citadas por você. Podemos pensar que essa profusão de solos autorais tem promovido uma mudança no aparelho produtivo da teatralidade paulistana contemporânea, uma vez que eles não se constituem apenas como superfícies discursivas potencialmente revolucionárias, mas interferem diretamente nos modos de se fazer teatro.

Se encarássemos os espetáculos citados por você isoladamente, poderíamos notar uma certa tendência neoliberal de hipervalorização do indivíduo, aliada à insuficiência das políticas públicas, no sistema de produção da teatralidade paulistana contemporânea. Mas ao olharmos para todos eles em quadro e sob uma perspectiva histórica, como você propõe, é possível encontrarmos uma raiz dessa tendência na progressiva autonomia do trabalho do ator e da atriz nos processos colaborativos de criação e nas pedagogias para o ator e a atriz do século XX. Creio ser importante abordá-los em conjunto e contexto, uma vez que, como sugere Benjamin (1996):

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. (BENJAMIN, 1996, p. 132)

**Maria Amélia:**

Sim, não podemos negar a hipervalorização do indivíduo e a insuficiência das políticas públicas como fatores neoliberais atuantes no sistema de produção desses solos autorais do teatro paulistano contemporâneo. Mas também não podemos negar que uma certa crise da representação, à qual venho me referindo desde o início da nossa conversa, por mais que não configure um conceito com contornos muito bem definidos, já era fonte de discussão e criação há bastante tempo. Por isso me propus a avaliar a questão de modo genealógico, a partir da progressiva autonomia conquistada por atores e atrizes.

Eu cito espetáculos fundamentalmente teatrais, mas em todos eles, há elementos da experiência da existência dos atores/autores e das atrizes/autoras como impulso para a criação da dramaturgia e/ou da encenação, o que, de certo modo, os aproxima da arte da performance. Fabião (2008) chama a atenção para algumas tendências da performance, que acredito também estarem presentes em boa parte dos solos autorais que elenquei, como “o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais)” (Fabião, 2008, p. 239) e “o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados” (Fabião, 2008, p. 239). Isso me parece estar relacionado à emergência de um real na cena, por mais que eu saiba que é impossível fugir da representação no teatro.

**João Pedro:**

Mas, de fato, é impossível?

**Maria Amélia:**

Digo que é impossível fugir da representação no teatro, pois mesmo quando há a presença de elementos do real em cena, a teatralidade pressupõe a sobreposição de inúmeras ficções para sua criação, além de lidar com a composição de recursos tais quais a luz, a música, a cenografia, o figurino, dentre outros.

Em vista disso, Erika Fischer-Lichte (2013) argumenta que as experiências do real no teatro podem ser pensadas como práticas de confronto entre arte e vida e enfatiza a tensão entre a realidade e a ficção, afirmando que esse conflito pertence à própria natureza do teatro. O teatro se apresenta por meio de corpos e espaços reais, e em tempo real. Ela indica que o real puro é uma abstração, pois a representação nunca deixa de existir na cena. Assim como a ficção pura também é uma abstração, pois a realidade nunca deixa de se apresentar no evento teatral.

“Representar” (do latim, *repraesentare*), se refere a algo ocorrido em um determinado tempo-espaço, deslocado para um outro tempo-espaço. E quando falamos sobre uma certa crise da representação, não estamos pregando o fim da representação em um tom apocalíptico, mas compreendendo que talvez os

tempos, os espaços e seus deslocamentos tenham mudado. Se observarmos a emergência de elementos do real na cena contemporânea, por exemplo, perceberemos o teatro relativizando a própria vida, isto é, sobrepondo-a a uma outra camada da realidade: a criação e a relação com os espectadores. Nesse deslocamento, borram-se o real e o ficcional, bem como o privado e o público, de modo que deles derivam desdobramentos éticos para os quais devemos nos atentar.

### João Pedro:

Gostaria de relembrar um evento ocorrido há não muito tempo na cidade de São Paulo que pode nos auxiliar a pensar sobre essa crise da representação de que você tem falado. Em 2015, o tradicional grupo de teatro paulistano Os Fofos Encenam cancelou uma apresentação no Itaú Cultural do espetáculo *A Mulher do Trem*, realizado desde 2003, após protestos nas redes sociais de militantes ligados ao movimento negro acusando-o de racismo. A acusação era fundamentada pelo fato de dois atores representarem papéis com os rostos pintados de preto na peça, o que configurava a prática de *blackface*. O *blackface* é uma prática racista disseminada no teatro de humor norte-americano a partir do século XIX que consiste em pintar de preto e com traços exagerados o rosto de atores brancos. Essas figuras, representadas de forma pejorativa por meio de estereótipos negativos, serviam para ridicularizar o comportamento de pessoas negras para o entretenimento dos brancos.

O grupo então cancelou a apresentação e propôs, no mesmo horário e local em que ela seria realizada, uma mesa de debate com convidados negros para discutir a questão. Os Fofos Encenam, uma companhia que trabalhava com a tipificação dentro da tradição do circo-teatro, se questionou a respeito da representação como conceito operativo de mecanismos de manutenção do poder e, naquela ocasião, a demanda por representatividade ocupou o centro do palco.

Esse não foi um caso pioneiro, nem ao menos isolado, mas paradigmático para pensarmos a relação entre representação e representatividade na cena contemporânea. A referida demanda me parece pautar política, ética, poética e esteticamente muitas das proposições cênicas hodiernas.

Percebo, hoje, por parte dos artistas e das artistas, um cuidado para e uma vontade de que a comunidade, a partir das individualidades que a constituem, se faça presente em cena como atuante, o que resulta em questionamentos sobre antigos padrões estabelecidos de atuação. Isso me remonta à colocação de Guénoun (2003), segundo a qual a cena configura um espaço de poder sobre o qual são colocadas questões e ao redor do qual a comunidade se reúne em assembleia para deliberar sobre algo que diz respeito a ela própria:



A cena figura a autoridade, o poder. Ela fala, ficticiamente, em seu nome. E o ator que está no palco já se distingue da plateia, como o poder se distingue na cidade. Simplesmente, o ato da representação, e a disposição circular que o organiza, integra esta autoridade e seu discurso como uma parte da comunidade reunida, colocando-a como um fragmento - destacado - de seu círculo e não como uma irrupção externa, incidente celeste ou enxerto divino. (GUÉNOUN, 2003, p. 33)

Nessa perspectiva, o ator e a atriz, como agentes da cena, são aqueles que se destacam da sociedade para exercer uma função de poder, mas também a integram; estão elevados, mas circunscritos. Em uma sociedade como a nossa, que demanda por que corpos e vozes se coloquem nos espaços coletivos em sua multiplicidade, creio que seja necessário que as individualidades se façam também representantes no teatro, e não apenas representadas. Em vista disso, você concorda comigo que é possível considerarmos que a representatividade se tornou requisito para o ato de representação atoral?

### **Maria Amélia:**

Sim. Acredito que a reconfiguração de padrões hegemônicos de representação seja uma demanda do teatro contemporâneo e isso está relacionado ao que venho chamando de crise da representação. Nesse sentido, o requisito da representatividade é muito pertinente. Você citou o caso envolvendo o grupo Os Fofos Encenam e a peça *A Mulher do Trem* e como, em função de uma reivindicação social urgente, o que foi apresentado ao público não foi o espetáculo, mas um debate acerca de suas problemáticas, que ocupou o centro do palco do Itaú Cultural.

Isso me parece ser mobilizado por aquilo que Rancière (1996) define como dissenso:

O dissenso não é um confronto entre interesses ou opiniões. É a demonstração (manifestação) de uma lacuna no próprio sensível. A demonstração política torna visível o que não tinha razão de ser visto; coloca um mundo no outro [...]. [Tradução nossa]<sup>3</sup> (RANCIÈRE, 2010, p. 38)

Ora, se estamos falando sobre uma arte que opera por meio da representação, que consiste em uma operação de sobrepor uma coisa (o representante) a outra (o representado), ela também pode ser pensada em termos de dissenso, uma vez que coloca um mundo no outro e expõe diferenças e desconcertos. É

3 No original em inglês: “*Dissensus is not a confrontation between interests or opinions. It is the demonstration (manifestation) of a gap in the sensible itself. Political demonstration makes visible that which had no reason to be seen; it places one world in another - for instance, the world where the factory is a public space in that where it is considered private, the world where workers speak, and speak about the community, in that where their voices are mere cries expressing pain.*”

em vista disso que Lepecki (2013) argumenta que “o ‘elemento’ que funde arte e política num só ser seria aquilo que Rancière chama de ‘dissenso’” (Lepecki, 2013, p. 43). Segundo Rancière (2010):

A arte e a política definem, cada uma, uma forma de dissenso, uma reconfiguração dissensual da experiência comum do sensível. Se existe uma ‘estética da política’, ela reside em uma reconfiguração da distribuição do comum por meio de processos políticos de subjetivação. Do mesmo modo, se existe uma política da estética, ela reside nas práticas e nos modos de visibilidade da arte que reconfiguram o tecido da experiência sensorial. [Tradução nossa]<sup>4</sup> (RANCIÈRE, 2010, p. 140)

O evento ocorrido no Itaú cultural em 2015 evidencia justamente a questão das práticas e dos modos de visibilidade da arte que reconfiguram o tecido da experiência sensorial. A partir dele podemos pensar em novos modos coletivos de enunciação, em novos modos de fazer teatro que não agridam uma parcela da população e que possam colocar em cena desacordos que considerem as demandas do nosso tempo.

### João Pedro:

A proposição de Rancière (2010) me parece ir ao encontro das ponderações de Mouffe (2007) sobre as possíveis relações a serem estabelecidas entre arte e política na contemporaneidade. Segundo Mouffe (2007), vivemos em uma época em que vigora uma incapacidade de se pensar politicamente em função da hegemonia do liberalismo nas democracias contemporâneas. Devido à abordagem individualista própria do liberalismo e sua suposta neutralidade diante das dinâmicas sociais, esse sistema não dá conta de compreender a natureza pluralista da sociedade e os conflitos decorrentes desse pluralismo, para os quais não há uma solução racional. Como alternativa a esse modelo hegemônico, ela propõe uma política democrática agonista, a qual reconhece seu caráter adversarial e se organiza a partir da luta entre projetos hegemônicos que não podem se conciliar racionalmente. Nesse modelo, o espaço público não é aquele em que deve haver o consenso, mas um campo de batalhas no qual disputam superfícies discursivas múltiplas.

Para Mouffe (2007), a arte pode se configurar como uma dessas superfícies discursivas, o que lhe conferiria um caráter crítico. E, na tentativa de lhe dar um contorno, recorre a Noble (2005) e suas quatro categorias de arte crítica. A primeira delas diz respeito a “obras que de forma mais ou menos direta abordam criticamente a realidade política” [Tradução nossa]<sup>5</sup> (Mouffe, 2007, p. 69). A

<sup>4</sup> No original em inglês: “*Art and politics each define a form of dissensus, a dissensual re-configuration of the common experience of the sensible. If there is such thing as an ‘aesthetics of politics’, it lies in a re-configuration of the distribution of the common through political processes of subjectivation. Correspondingly, if there is a politics of aesthetics, it lies in the practices and modes of visibility of art that re-configure the fabric of sensory experience.*”

<sup>5</sup> No original em espanhol: “*obras que de forma más o menos directa abordan críticamente la realidad política*”

segunda, por sua vez, a “obras de arte que exploram posições ou identidades caracterizadas pela outridade, pela marginalidade, pela opressão ou pela vitimização” [Tradução nossa]<sup>6</sup> (Mouffe, 2007, p. 69), como a arte feminista, a arte homossexual e a arte de minorias étnicas ou religiosas. A terceira, ao “tipo de arte crítica que investiga sua própria condição política de produção e distribuição” [Tradução nossa]<sup>7</sup> (Mouffe, 2007, p. 69), resguardando um forte teor metalinguístico. A quarta, por fim, à “arte como experimentação utópica, [que] tenta imaginar formas de vida substitutas: sociedades ou comunidades construídas em torno de valores em oposição ao *ethos* do capitalismo tardio” [Tradução e adição nossas]<sup>8</sup> (Mouffe, 2007, p. 69).

Retornando à questão da representatividade como uma demanda da atuação no teatro contemporâneo, penso que a ideia de arte crítica proposta por Mouffe (2007) e sua categorização a partir de Noble (2005) podem nos ajudar a pensá-la. Obras de arte do segundo tipo, por exemplo, estão fundamentalmente atentas a essa questão, uma vez que partem do pressuposto de que não existe um sujeito neutro universal capaz de representar tudo, todos e todas. Obras de arte do terceiro tipo, por sua vez, ao se virarem para si próprias, também me parecem romper com padrões estabelecidos de representação em que algo fala por outro algo; elas falam por elas mesmas.

Isso me lembra um outro caso ocorrido recentemente na cidade de São Paulo. Em 2017, o Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart) publicou um manifesto em que repudiava a prática do *transfake*, que consiste na representação por parte de atores e atrizes cisgênero de personagens transgênero. No manifesto era argumentado que, apesar de uma série de produções no teatro, na televisão e no cinema estarem trazendo à tona questões relacionadas à transgeneriedade, na grande maioria das vezes essas produções recorriam ao *transfake*, o que refletia e mantinha a marginalização histórica que proíbe as pessoas trans de ocuparem lugares comuns. Algumas das peças repudiadas por elas pela prática de *transfake* eram, inclusive, monólogos, como *Gisberta* (2017), em que o ator cisgênero Luís Lobianco representava em cena uma personagem baseada em uma pessoa real, uma travesti brasileira brutalmente assassinada em Portugal no ano de 2006, e *BR-Trans* (2015), em que o ator cisgênero Silvero Pereira representava a personagem ficcional Gisele, uma travesti, que contava histórias baseadas em relatos reais de pessoas trans que o ator havia coletado durante o processo de criação do espetáculo. Para além da questão da representação, podemos perceber no manifesto do Monart que a demanda era também por sobrevivência, dignidade e empregabilidade.

Acredito que o ponto de maior tensão na relação entre representação e representatividade seja a questão identitária. O caso envolvendo o grupo Os Fofos Encenam evidencia a questão da racialidade, enquanto o manifesto do Monart evidencia a questão do gênero. Ao olharmos para o conjunto de solos autorais

<sup>6</sup> No original em espanhol: “obras de arte que exploran posiciones o identidades caracterizadas por la otredad, la marginalidad, la opresión o la victimización”

<sup>7</sup> No original em espanhol: “tipo de arte crítico que investiga su propia condición política de producción y distribución”

<sup>8</sup> No original em espanhol: “el arte como experimentación utópica, los intentos de imaginar formas de vida substitutivas: sociedades o comunidades construidas en torno a valores en oposición al ethos del capitalismo tardío”

elencados por você no início desse diálogo, podemos perceber também que eles colocam em pauta questões socialmente relevantes confrontadas com as identidades dos próprios artistas em cena: negra, LGBTQIAPN+, feminina, PcD etc.

Podemos associá-lo ao diagnóstico de Rosanvallon (2011), segundo o qual, “A democracia está minada pelo caráter inaudível das vozes dos mais fracos, pela negligência em relação às existências ordinárias, pelo desdém das vidas julgadas sem valor, pela falta de reconhecimento de iniciativas simplesmente relegadas ao esquecimento.” (Rosanvallon, 2017, p. 11). Para ele, a experiência democrática apenas se consolidará quando a sociedade for reconhecida e representada em sua diversidade e complexidade:

Ser representado, ao contrário, é tornar-se presente para os outros, no sentido próprio do termo. É ser levado em conta, ser reconhecido na verdade e na especificidade de sua condição. Não ser somente remetido a uma massa indistinta ou a uma categoria que caricatura e encobre a realidade em uma fórmula sonora, um preconceito ou um estigma [...]. A aspiração a uma sociedade mais justa é, portanto, inseparável de uma expectativa de reconhecimento. (ROSANVALLON, 2017, p. 11-12)

Ele propõe, portanto, que caminhemos em direção ao que chama de uma democracia narrativa e afirma que “a qualidade da democracia depende também da presença permanente, na vida pública, das realidades vividas pelos cidadãos e da evocação de seus direitos.” (Rosanvallon, 2017, p. 28). A ideia de uma democracia narrativa me parece se enquadrar no modelo agonista de política democrática proposto por Mouffe (2007) e evidencia a tensão estabelecida entre representação e representatividade na contemporaneidade. Você consegue perceber paralelos entre isso e o quadro de solos autorais a partir do qual iniciamos essa conversa?

### **Maria Amélia:**

Sim. Os solos autorais, espetáculos em que o ator e a atriz escrevem suas próprias dramaturgias e/ou se autodirigem, a partir da experiência de suas existências propiciam visibilidade a narrativas singulares, que podem escapar ao consenso imposto pela ordem hegemônica liberal. Apesar de Mouffe (2007) ponderar que a arte está “perdendo sua capacidade crítica, porque qualquer forma de crítica é automaticamente recuperada e neutralizada pelo capitalismo” [Tradução nossa]<sup>9</sup> (Mouffe, 2007, p. 59), a autora nos chama a atenção sobre a tentativa da arte crítica de restaurar esse pensamento político, ao fomentar o antagonismo. Antagonismo esse que é manifestado pela comunidade em sua pluralidade.

Isso pode ser notado não somente em cada solo autoral isoladamente,

<sup>9</sup> No original em espanhol: “*el arte ha perdido su capacidad crítica, porque cualquier forma de crítica es automáticamente recuperada y neutralizada por el capitalismo*”

mas sobretudo quando olhamos para a quantidade e a diversidade desse tipo de espetáculo na cidade de São Paulo. Neles, vemos diferentes artistas representarem em cena seus pontos de vista, suas visões de mundo; suas performances manifestam-se como exercícios de seus pensamentos como sujeitos históricos. Ao performarem a experiência de suas existências, esses atores/autores e atrizes/autoras tornam-se representativos de individualidades que compõem a coletividade.

Ainda assim, partindo do pressuposto que o acontecimento teatral é um encontro com o outro, isto é, com a plateia, talvez o veredito a respeito de determinada representação ser ou não representativa pertença a esta. Enquanto isso, do palco, talvez não consigamos mais fugir das seguintes implicações: quem sou eu? Que experiência me autoriza a falar o que estou falando?

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 120-136.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 235-246. 2008.
- FILÓCOMO, Aline; STEFANSKI, Fernanda; MOREIRA, Leonardo; PAES, Luciana; FARAH, Maria Amélia; PICARELLI, Paula; AMARAL, Thiago. *Projeto Ficção – Cia Hiato*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2019.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32. 2013.
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) de teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEITE, Janaina. *Conversas com meu pai + Stabat Mater*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha: revista de antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60. 2013.
- MOREIRA, Leonardo. *O jardim*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2012.
- MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.
- NASCIMENTO, Clayton. *Macacos: monólogo em 9 episódios e 1 ato*. São Paulo: Editora Cobogó, 2022.
- NOBLE, Richard. Imagining the political: some provisional thoughts on art and politics. *In*: CRONE, Bridget (org.). *The showroom annual 2003/04*. London: The showroom, 2005.
- OLIVEIRA, Jé. *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.
- PEREIRA, Silvero. *BR-Trans*. São Paulo: Editora Cobogó, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. New York: Continuum, 2004.
- ROSANVALLON, Pierre. *O parlamento dos invisíveis*. São Paulo: Annablume, 2017.
- SCHRANZ, John. Em busca de um ser humano não programado. *Revista brasileira de estudos da presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 263-294. 2014.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Submetido em: 01/08/2023  
Aceito em: 24/12/2023