

Experiências pessoais na cena contemporânea: considerações em torno ao entrecruzamento entre o real e o ficcional

MARÍA MERCEDES RODRIGUEZ

■ 184

María Mercedes Rodríguez é atriz e professora de teatro. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - CEART/UDESC. E-mail: merhoyo@hotmail.com

▪ RESUMO

Neste artigo me proponho refletir acerca das tensões e entrecruzamentos entre o real e o ficcional na cena teatral contemporânea. Para isso, vou me focar no ciclo *Proyecto Archivos*, experiência teatral da diretora argentina Viviana Tellas, que convoca intérpretes não profissionais para elaborar uma dramaturgia a partir das suas biografias e experiências pessoais. Seguindo esta perspectiva, me interessa confrontar o fenômeno do auge do teatro documentário na atualidade com o fenômeno da espetacularização da vida privada e cotidiana nos meios massivos de comunicação, e analisar seus possíveis pontos de contato, de ruptura e de afastamento.

▪ PALAVRAS CHAVE

Real, ficcional, *Proyecto Archivos*

▪ ABSTRACT

In this article I propose to reflect around the tensions and intersections between the real and the fictional in the contemporary theatrical scene. Therefore, I will focus in the cycle *Proyecto Archivos*, the theatrical experience of the argentinian director Viviana Tellas, which calls non-professional actors to create a dramaturgy that comes from their own biographies and personal experiences. Following this perspective, interests me to confront the phenomenon of the peak of the documentary theater nowadays with the phenomenon of the spectacularization of the private and ordinary life in the mass media, and analyze their possibles interrelationships, of rupture, and of departure.

▪ KEYWORDS

Real, fictional, *Proyecto Archivos*

185 ■

1. Introdução

Existem muitas formas nas quais o real irrompe na esfera artística de maneira mais ou menos explícita. Refletir acerca das tensões e entrecruzamentos que se produzem entre o real e o ficcional na cena contemporânea não é tarefa fácil, sobre tudo se se considera a enorme heterogeneidade das propostas existentes: desde aquelas que se esforçam por diluir as fronteiras entre o ator e o personagem, fazendo emergir em cena histórias "verdadeiras" de pessoas "reais", até aquelas que saem do teatro e intervêm em espaços públicos ou não convencionais para incidir na realidade cotidiana do espectador.

Neste trabalho me proponho analisar sucintamente algumas das condições sociais e culturais que possibilitaram e desencadearam a irrupção do real na esfera artística e, mais especificamente, a problemática surgida a partir do auge do teatro documentário na cena teatral contemporânea. Para isso, vou me concentrar brevemente no *Proyecto Archivos*,

experiência da diretora argentina Viviana Tellas, que trabalha com histórias reais de pessoas vivas. Frente ao fenômeno da espetacularização da realidade moderna e a crise da representação política tradicional, essa vertente do teatro contemporâneo se propõe recuperar dentro de si uma dimensão imediata que estabeleça vínculos mais concretos e materiais com o espectador. Num contexto onde os grandes relatos legitimadores dos discursos coletivos foram substituídos pelos múltiplos e instáveis discursos fragmentários do mercado, a partir do estabelecimento dessas narrativas pessoais dentro da cena, pode-se pensar, talvez, na criação de outros vínculos que possibilitem novas e enriquecedoras experiências teatrais.

2. O estatuto do real na cena contemporânea.

■ 186

Além da heterogeneidade e diversidade das propostas teatrais contemporâneas que problematizam a irrupção do real, uma característica que persiste em todas elas é a introdução de elementos que fogem de uma lógica representacional e da duplicação signo-referente que ela traz consigo, para instalar uma lógica de apresentação, reforçando a noção de presença.

Assim, o real em cena, ao desistir dos desdobramentos próprios da mimese representativa, parece possuir uma carga dramática especial, uma capacidade de produzir intensidades no espectador que os elementos meramente representativos parecem ter perdido. Como assinala Óscar Cornago no artigo "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", numa sociedade atravessada pela mediatização das relações virtuais e pela manipulação desde os meios de comunicação através do discurso e da imagem, esse contato mais concreto e material com o real pode ser visto (e sentido) como "uma reivindicação de uma realidade humana em estado *bruto*, que recupere o indivíduo além de tecnologias midiáticas e discursos teóricos" (CORNAGO, 2005, p.5) (tradução nossa).¹

¹ No original: una reivindicación de una realidad humana en *bruto*, que recupere al individuo más allá de tecnologías mediáticas y discursos teóricos (CORNAGO, 2005, p.5).

Numa época atordoada pelo ruído excessivo produzido pelos meios de comunicação, pela multiplicação descontrolada de discursos e pela superposição caótica e vertiginosa de imagens mediatizadas, a presença despretensiosa e silenciosa desse elemento real, que não se propõe representar uma realidade exterior, evitando assim sua duplicação incessante, é recebida como uma forma de recuperar algo daqueles vínculos mais diretos, íntimos e potentes perdidos na era da reprodutibilidade técnica. Essa presença é também recebida como uma forma de escapar à sensação de anestesia geral que se impõe numa época na qual os crimes, guerras e massacres mais atrozes são assistidos com uma dedicação indiferente, numa época de alegrias banais, de encontros superficiais, onde a única fonte de satisfação possível parece ser o consumo permanente de produtos supérfluos que constantemente se renovam.

Em dito contexto, um contato com o real que brinque com o perigo do imprevisível ou que simplesmente se apresente sem duas caras e exponha de maneira confiante suas dores mais íntimas, parece constituir, para o espectador que o recebe, uma promessa de intensidade que talvez não encontra na sua vida, e que definitivamente não experimentaria se não soubesse que aquilo que está assistindo é *real*.

187 ■

Neste ponto surgem algumas questões que tornam complexo e enriquecem o problema do real na cena, o que nos permite perguntar até que ponto sua irrupção e necessidade não respondem, por exemplo, à mesma lógica sensacionalista dos jornais e *reality shows*, que pretendem gerar novas e falsas intensidades no espectador, despertando uma fascinação mórbida a partir da premissa de que tudo o que se mostra é "real". Desta maneira, se ressalta a fina linha pela qual correm as propostas teatrais que trabalham com a irrupção do real na cena. Porque, se por um lado, elas podem surgir como uma forma de resistência aos modos de representação dominantes, por outro lado, elas também podem cair facilmente na lógica hegemônica de espetacularização da vida privada e da concepção da intimidade como mercadoria e como forma de entretenimento. Refletir acerca desses pontos de contato e de afastamento será, então, uns dos objetivos deste trabalho.

3. A quebra da temporalidade narrativa linear

Tal como assinala Vera Lúcia Follain de Figueiredo no seu texto *Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?* a questão do real na esfera artística já tinha sido tratada pelas vanguardas no começo do século XX como uma resposta "contra o efeito hipnótico da figuração e da estética referencial mimética" (FIGEIREDO, 2009, p. 132). Assim, para as vanguardas, a obra de arte não devia pretender representar a realidade como um todo coerente e racional, senão expô-la de maneira crua e visceral. Segundo a autora, a partir de procedimentos como a fragmentação e a montagem foi privilegiada "a dimensão da simultaneidade em detrimento da temporalidade narrativa convencional que, imprimindo às obras o caráter de um todo integrado, lhes parecia comprometida demais com o sistema de valores burgueses" (FIGEIREDO, 2009, p. 132). O fato da dimensão espacial ter sido priorizada sobre a dimensão temporal provocou uma mudança na forma na qual a relação entre o passado e o presente foi percebida, com uma consequente rejeição à temporalidade narrativa cronológica e causal.

■ 188

Não obstante, como afirma Figueiredo, essa estética fragmentaria foi, graças aos avanços tecnológicos, rapidamente apropriada pela cultura mediática audiovisual, provocando uma domesticação no olhar do espectador, e fazendo com que ela perdesse seu impacto subversivo até se tornar, em certa medida, sintomática. Nessa cultura da fragmentação, caracterizada por um processo de aceleração de tempos e de redução das distâncias, a narrativa já não se apresenta como uma instância de organização da experiência humana, dando lugar ao surgimento de novas subjetividades em crise e também fragmentadas.

4. Sujeitos fragmentados

Neste ponto me parece sumamente interessante o conceito de "realismo traumático" desenvolvido por Hal Foster no texto *O retorno do real*. A partir da frase de Andy Warhol "quero ser uma máquina" o autor percebe não um sujeito indiferente e insensível, mas "um sujeito em estado de choque que assume a natureza daquilo que o

choça, como uma defesa mimética contra o choque" (FOSTER, 2005, p.165). Assim o sujeito contemporâneo, no encontro traumático com uma realidade fragmentada que já não possui linhas narrativas que a estruturam e organizam, torna-se ele mesmo um sujeito fragmentado e múltiplo, atravessado não tanto pelo discurso individual da sua história biográfica, mas pelos múltiplos discursos propiciados pela lógica do consumo sem limites. Essa fragmentação, experimentada pelo sujeito contemporâneo, responde aos atuais interesses do capitalismo que precisa diversificar a demanda tanto quanto for possível. Percebe-se assim um crescente processo de dessubjetivação tendente a volatizar os desejos, fazendo com que eles se tornem múltiplos e instáveis e promovendo, assim, um consumismo cada vez mais desenfreado.

Esse choque traumático, que o sujeito experimenta no contato com uma realidade cada vez mais fragmentada, parece incidir na capacidade da palavra de se constituir como organizadora de experiências tanto pessoais como sociais. Paradoxalmente, na era da comunicação parecem prevalecer as maiores dificuldades na comunicação interpessoal e transmissão de experiências. Esse mutismo sintomático já foi assinalado por Walter Benjamin no texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, ao observar como ao finalizar a guerra "os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, mas mais pobres em experiência comunicável" (BENJAMIN, 1994, p.198). Benjamin atribui essa perda de experiências transmissíveis à extinção da arte de narrar por causa do excesso de informação:

Se a arte de narrar é hoje rara, a difusão de informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está ao serviço da narrativa, e quase todo ao serviço da informação (BENJAMIN, 1994, p.203).

Os avanços tecnológicos na área da comunicação nas últimas décadas fizeram com que esse excesso de informação que Benjamin experimentara chegue na atualidade a níveis vertiginosos. Praticamente em todo momento estamos expostos a um contínuo fluxo de informação fragmentada que, ao mesmo tempo que demanda uma atenção constante, parece anular, ou ao menos diminuir, uma elaboração crítica e consciente desse material.

Em termos lacanianos, aquele choque traumático que o sujeito experimenta com uma realidade cada vez mais fragmentada pode ser entendido como um desencontro com o real, onde o real é aquilo que já não pode ser representado, simbolizado, mas sim repetido compulsivamente. Essa repetição, que marca o retorno do real, se produz na forma de um sintoma que deixa marcas nos corpos e na palavra. Na impossibilidade de ser simbolizado, o real retorna, então, não de maneira referencial, aludindo ao trauma, e sim de maneira sintomática, assinalando a sua localização. Nesse sentido esses sujeitos fragmentados parecem expor na própria pele um certo mutismo sintomático produto da impossibilidade de fazer da narração o fio condutor da suas vidas.

5. A revalorização das narrativas e a problemática da "narrativização do mundo"

Neste contexto de repetição compulsiva daquilo que não pode ser falado, simbolizado ou representado surge, em oposição, nas esferas artísticas, uma tendência que revaloriza a narrativa como instância de organização da experiência social e pessoal. Como afirma Vera Lúcia Follain de Figueiredo "ao invés das macronarrativas legitimadoras dos grandes projetos coletivos, com as quais as vanguardas dialogavam a seu modo, afirmaram-se as pequenas narrativas, que privilegiam as pessoas comuns e a vida privada" (FIGUEREIDO, 2009, p.134). Assim, frente a experiência cotidiana da fragmentação, o ressurgimento das narrativas pessoais pode ser entendido, segundo a autora, como "um recurso utilizado pelo indivíduo, em sua solidão existencial, para se conectar um com o outro e para reatar os fios partidos das narrativas identitárias assumindo-se como centro de definição do sentido de sua própria vida" (FIGUEREIDO, 2009, p.134).

Por outro lado, como observa Figueiredo, essa tendência à revalorização da narrativa choca e estabelece novas tensões com um mundo cada vez mais dominado pela ficção. Seguindo a Marc Augé, a autora comenta que, apesar de que na atualidade a narrativa "é valorizada como forma de se imprimir sentido à vida e como forma de trabalhar a temporalidade, há, na direção oposta, a preocupação com a narrativização do mundo operada pela mídia que torna próximo o distante, mas também torna distante o que está próximo" (FIGUEREIDO, 2009, p.137). Assim, se estaria vivendo num mundo atravessado por

um "regime de ficção" que invade todos os aspectos da vida cotidiana. Um exemplo disso são os discursos manipuladores da mídia que, com uma falsa pretensão de objetividade, escondem suas marcas ficcionais e narrativas e fazem desaparecer os autores desses discursos e seus olhares parciais. Assim se outorga a esses discursos uma aparência de verdade inquestionável e de realidade objetiva. Então, como afirma Augé, citado por Figueiredo, na atualidade "o estatuto da ficção e o lugar do autor são, com efeito, alterados: a ficção envolve tudo e o autor desaparece. O mundo é penetrado por uma ficção sem autor" (FIGUEIREDO, 2009, p. 137).

Portanto, na atual fase do desenvolvimento dos meios de comunicação, já não se trataria tanto da "angustia platônica com a duplicação do real" (FIGUEIREDO, 2009) na representação mimética, mas do desconcerto produzido pela multiplicação incessante de imagens e de discursos que se remetem uns aos outros sem nenhum substrato referencial. Mundo de simulacros que Baudrillard oportunamente advertira e que parece estar alcançando, na atualidade, níveis cada vez maiores.

191 ■

6. O contexto político e social argentino

Nesse contexto social e cultural podem se situar as experiências de teatro documentário da diretora teatral argentina Viviana Tellas. Como ela mesma afirmava no projeto original, tanto o *Projecto Archivos* como os *Biodramas* se inscrevem:

no que se poderia chamar de "retorno do real" no campo da representação. Após quase duas décadas de simulações e simulacros, o que retorna - em parte como oposição, em parte como reverso- é a ideia de que ainda há experiência, e de que a arte deve inventar uma forma nova de entrar em relação com ela (TELLAS. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5251-2009-04-26.html>) (tradução nossa).²

Com a consolidação do modelo neoliberal nos anos 90, na Argentina se produziu uma reconfiguração política e econômica que propiciou mudanças estruturais nos vínculos

² No original: en lo que se podría llamar el "retorno de lo real" en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve –en parte como oposición, en parte como reverso- es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella (TELLAS. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5251-2009-04-26.html>).

sociais. O fortalecimento da lógica mercantil como forma quase exclusiva de estruturação das relações sociais, levou a um crescente individualismo e uma progressiva perda dos espaços políticos e sociais de referência. Por outro lado, ao mesmo tempo que desde os discursos oficiais e midiáticos se elogiava univocamente o modelo econômico que tinha implementado a dolarização da moeda e que aprofundava o neoliberalismo, uma crise social e econômica muito profunda começava a emergir em forma de privatizações, demissões massivas e recessão econômica. Essa evidente discrepância entre os discursos massivos e a realidade cotidiana das pessoas, conduziu a uma crise da representação política e a uma desconfiança à política como ferramenta viável de transformações sociais e articuladora de identidades coletivas.

Essa crise da representação política chegou ao plano artístico e teatral através de uma forte denúncia aos modelos de representação vigentes considerados como estratégias de manipulação, poder e dominação. Como assinala Óscar Cornago no seu artigo *Teatro y poder: estrategias de la representación en la escena contemporánea*, nesse período surge "uma estratégia artística que já não se pensa em primeiro lugar como um mecanismo de reflexo ou imitação - ainda que crítico - de uma realidade exterior, mas como reflexão aprofundada sobre si mesma" (CORNAGO, 2006, p.72) (tradução nossa)³. Assim, essa crítica à lógica representacional e a seus pressupostos políticos e sociais, contribuiu para desenvolver um olhar reflexivo que se volta sobre os próprios mecanismos e procedimentos teatrais. Desta maneira, podemos dizer que a perda progressiva dos espaços políticos como articuladores do social, junto ao crescente individualismo e fragmentação social, levou no campo teatral, ao desenvolvimento de uma vertente que investiga e revaloriza o pessoal como terreno válido para a exploração teatral.

■ 192

7. O Proyecto Archivos

Nesse contexto social e cultural pode-se situar o *Proyecto Archivos* da diretora teatral argentina Viviana Tellas. O trabalho é apresentado como uma experiência de teatro

³ No original: una estrategia artística que ya no se piensa en primer lugar como mecanismo de reflejo o imitación -incluso si crítico- de una realidad exterior, sino como reflexión en profundidad sobre sí misma (CORNAGO, 2006, p.72).

documentário na qual intérpretes não profissionais são convocados para elaborar, junto com a diretora, uma dramaturgia baseada nas suas experiências pessoais. Tellas parte da premissa de que cada pessoa possui um arquivo com um conjunto de experiências, saberes, imagens e histórias de vida. A partir dessa ideia central ela estabelece quatro regras básicas que norteiam seu trabalho:

- 1- Cada caso da série surge da experiência pessoal, direta. Se procura um umbral mínimo de ficção (UMF).
- 2- Tudo o que os intérpretes fazem em cena foi escavado do contínuo das suas vidas.
- 3- Nenhum deles é ator (mas todos, pelo tipo de trabalho que desempenham, têm certa relação com um "público").
- 4- Não há personagens porque não existe uma ficção que os preexista e os sustente. Tudo o que eles são em cena é o efeito do que a cena (que não os conhece) faz com eles, e o que eles (que não a conhecem) fazem com a cena. (Disponível em <http://www.archivotellas.com.ar> Acesso em 29 de Julho de 2015) (tradução nossa).⁴

A partir do encontro fortuito com uma determinada situação que por algum motivo desperta o interesse de Tellas, a diretora convoca as pessoas em questão para indagar a fundo sobre suas vidas e suas experiências pessoais. Essa característica do processo de trabalho faz com que os trabalhos de Vivi Tellas sejam de uma exploração constante. Não obstante, não tudo fica submetido ao acaso. Pelo contrário, em cada uma das peças percebem-se as fortes marcas autorais da diretora que, seguindo suas próprias expectativas teatrais, traçam a poética que atravessa os diferentes trabalhos. Assim, segundo a própria diretora, o que resulta relevante na escolha de determinada situação é que ela tenha um certo "coeficiente de teatralidade". O interesse está centrado especialmente nessa zona limiar onde a realidade mesma parece fazer teatro. Essa zona é denominada pela diretora como um "Umbra! mínimo de ficção (UMF)". Um exemplo disso é a tendência à repetição do comportamento humano ou as zonas de precariedade das experiências e dos costumes antigos que pouco a pouco vão se extinguindo. "Há algo desativado nessas experiências que se extinguem, e o desativado sempre se torna poético.

⁴ No original: 1- Cada caso de la serie surge de la experiencia personal, directa. Se busca el umbral mínimo de ficción (UMF). 2- Todo lo que hacen los intérpretes en escena ha sido escavado del continuo de sus vidas. 3- Ninguno es actor (pero cada uno, por el tipo de trabajo que desempeña, mantiene una cierta relación con un "público"). 4- No hay personajes porque no hay una ficción que los preexista y los respalde. Todo lo que son en escena es el efecto de lo que la escena (que no los conoce) hace con ellos y de lo que ellos (que no la conocen) hacen con la escena. (Disponível em <http://www.archivotellas.com.ar>). Acesso em 29 de julho de 2015).

A extinção é um UMF" (Disponível em <http://www.archivotellas.com.ar>). Acesso em 29 de Julho de 2015) (tradução nossa)⁵.

Fica manifesto, então, que, embora a origem das pesquisas provenha da vontade de procurar a teatralidade fora do teatro, ao mesmo tempo também parece existir um interesse em carregar o teatro de realidade. Essa dupla via que procura indagar acerca do que é o que faz com que determinado fato possa ser considerado "teatral" (tanto dentro como fora do teatro), traz consigo um inerente olhar crítico que reflete não apenas acerca do conteúdo de determinadas histórias e experiências, mas também acerca da peculiar e única forma de narrá-las.

Nesse sentido, a voz e o olhar da diretora estão absolutamente presentes e constituem o eixo que estrutura àquelas histórias segundo suas necessidades muito precisas e potentes de teatralidade. "Em determinado momento do trabalho começo a necessitar coisas. A própria peça começa a pedir coisas precisas. Penso: "falta-me algo de violência", ou "falta-me corpo, quero ver-lhes o corpo"" (Disponível em <http://www.archivotellas.com.ar>). Acesso em 29 de Julho de 2015) (tradução nossa)⁶.

■ 194

Nessa busca, Tellas seleciona, recorta e monta as histórias de determinada forma, deixando em evidência não só sua subjetividade e sua peculiar visão do mundo, como também os mecanismos teatrais que guiam e dão forma a seu trabalho. Desta maneira, se problematizam as relações entre a ficção e a realidade já que se expõem histórias "reais" mas segundo uma lógica fortemente teatral que prioriza as necessidades da cena e põe em evidência os procedimentos que a estruturam. Essas histórias pessoais são expostas, então, a partir da seleção de um outro cujo olhar determina o que é valioso para ser mostrado em cena. Em uma entrevista publicada em seu *blog*, Tellas assinala como, curiosamente, os próprios protagonistas das histórias sentem grandes dificuldades para detectar na suas vidas experiências pessoais significativas:

⁵ No original: Hay algo desactivado en esas experiencias que se extinguen, y lo desactivado siempre se vuelve poético. La extinción es un UMF (Disponível em <http://www.archivotellas.com.ar>). Acesso em 29 de julho de 2015).

⁶ No original: En algún momento del trabajo empiezo a necesitar cosas. La obra misma empieza a pedir cosas precisas. Pienso: "me falta algo de violencia", o "me falta cuerpo, quiero verles el cuerpo" (Disponível em <http://www.archivotellas.com.ar>). Acesso em 29 de julho de 2015).

O primeiro momento é muito estranho porque as pessoas não lhe dão valor a nada do que elas trazem. É como se nada tivesse valor para elas, eu sou quem coloca o valor. Num ensaio, por exemplo, um dos filósofos contou que, sendo jovem, sendo estudante, um militante político lhe deu três coquetéis *molotov* para que as levasse numa sacola a uma manifestação, e o contou como algo totalmente intrascendente. (Disponível em <http://www.archivotellas.com.ar>). Acesso em 29 de Julho de 2015) (tradução nossa).⁷

8. Considerações finais: O debate sobre a intimidade

Neste ponto me parece interessante retomar as questões colocadas anteriormente acerca da mercantilização da intimidade e da vida privada. É paradoxal que, se por um lado nos encontramos numa época que se caracteriza por expor exacerbadamente os aspectos mais banais da vida cotidiana, por outro lado existam as maiores dificuldades para reconhecer, na própria vida, as experiências significativas que possam ser compartilhadas com os outros. Nesse sentido, com o surgimento das novas tecnologias que promovem uma sobre-exposição da intimidade, parecem homogeneizar todas as experiências, fazendo com que todas elas se banalizem e tenham o mesmo valor. Ao mesmo tempo, essa homogeneização traz consigo uma problematização da própria noção de identidade, pois ela é modelada de acordo as necessidades do mercado que, através de um sistema cada vez mais sofisticado de dominação cultural, fabrica as subjetividades dos indivíduos definindo suas necessidades, desejos, formas de relacionamento com os outros e suas formas de perceber e interpretar o mundo.

195 ■

Assim, os avanços tecnológicos têm modificado não só as relações entre realidade e ficção, fazendo com que suas fronteiras se permeabilizem, mas também a maneira como os indivíduos se percebem a si mesmos e a suas próprias vidas e como se relacionam entre si. Assistimos, com o auge das redes sociais, a indivíduos cada vez mais envolvidos no processo de criar uma imagem de si, estabelecendo vínculos a distância num micro-mundo virtual, sem um contato real imediato com os outros que, seguindo esta lógica, se

⁷ No original: Ese primer momento es muy extraño porque la gente no le da valor a nada de lo que trae. Es como si nada tuviera valor para ellos, yo soy la que pone valor. En un ensayo, por ejemplo, uno de los filósofos contó que de joven, siendo estudiante, un militante político le dio tres bombas molotov para que las llevara en una bolsa a una manifestación, y lo contó como algo totalmente intrascendente (Disponível em <http://www.archivotellas.com.ar>). Acesso em 29 de julho de 2015).

transformam em meros consumidores da imagem que promovem. Essa exibição narcisista e solitária da intimidade leva a um afastamento progressivo dos vínculos reais não mediados. Assim, as relações intersubjetivas se vêem afetadas e, com elas, a própria noção de identidade se volatiliza em meio dos vínculos virtuais. É curioso notar, então, como, paradoxalmente, as novas tecnologias e as diferentes formas midiáticas de sobre-exposição da intimidade, terminam produzindo um afastamento do real ao promover relações virtuais cada vez mais mediadas a partir da fabricação permanente de simulacros da realidade.

Neste contexto de debate sobre o lugar da intimidade no emaranhado social e cultural, as experiências teatrais que se baseiam nas biografias individuais parecem se afastar desses procedimentos e procuram resgatar uma dimensão performativa do real. Tal seria o caso do *Projecto Archivos*, por exemplo, onde o interesse não estaria centrado na representação ou exposição de certas histórias "reais", mas no contato direto entre os intérpretes e espectadores, e na criação conjunta de um acontecimento teatral a partir das experiências pessoais compartilhadas. Nesse contexto de relações virtuais aceleradas e sobre-estimuladas, esses encontros íntimos aparecem atravessados pelo efêmero, o instável, o insignificante e o transitório. Ao mesmo tempo, as próprias histórias e experiências de vida narradas ficam impregnadas com essa dimensão e expõem nas suas camadas mais epidérmicas toda essa fragilidade e precariedade. "A intimidade se torna uma zona instável e nesse movimento aparece a inocência [...] A intimidade é um presente contínuo onde não existem opiniões nem destrezas, uma zona torpe, capaz de gerar momentos desconhecidos que não controlamos para nada" (Disponível em <http://www.archivotellas.com.ar>). Acesso em 29 de Julho de 2015) (tradução nossa).⁸

Segundo essa perspectiva, essa exposição da intimidade parece ir na contramão da lógica narcisista, superficial e vazia da sobre-exposição e exploração da vida privada na sociedade contemporânea, já que promove um olhar reflexivo sobre os comportamentos

⁸ No original: La intimidad se vuelve una zona inestable y en ese movimiento aparece la inocencia [...] La intimidad es un presente continuo donde no hay opiniones ni destrezas, una zona torpe, capaz de generar momentos desconocidos que no controlamos para nada (Disponível em <http://www.archivotellas.com.ar>). Acesso em 29 de julho de 2015).

humanos, sobre os processos de representação e sobre as relações entre o real e o ficcional. Mas, sobretudo, porque possibilita um olhar que pousa sobre aquilo que não pode ser nomeado nem simbolizado e que aparece como uma mera presença em estado de exposição. Assim, em meio dos discursos massivos homogeneizantes e dos vínculos intersubjetivos partidos, se resgata a singularidade da experiência humana compartilhada na sua dimensão mais concreta e material, promovendo encontros significativos e potencialmente transformadores.

Referências:

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CORNAGO, Óscar. "Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea". In: **Iberoamericana**, vol.6, n.21, ano 2006.

CORNAGO, Óscar. "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro". In: **Latin American Theater Review**, vol. 39, n.1, ano 2005, pp. 5-27.

FOSTER, H. "O retorno de real". In: **Revista Concinnitas**, ano 6, vol.1, n.8, julho 2005, pp.163-186.

FOLLAIN F, Vera Lúcia. "Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?" In: **MATRIZES**, Ano 3. Ago/Dez 2009. pp 131-143.

TELLAS, Viviana. **Proyecto Archivos. Teatro documental**. Disponível em ,
<<http://www.archivotellas.com.ar>>.

197 ■