



ISSN 2358-6060

DOI: 10.5216/ac.v8i1.72495

João Sanches

*D*esvios do Espetáculo Autobiográfico

*Revele!*

*D*eviations from the Autobiographical Spectacle

*Reveal!*

## RESUMO

O artigo discute as principais estratégias de desvio do espetáculo autobiográfico *Revele!*, encenado em Salvador nos anos de 2018 e 2019. A perspectiva teórica do trabalho baseia-se nas noções de crise do drama e desvio, formuladas respectivamente por Peter Szondi e por Jean-Pierre Sarrazac, em articulação com noções ampliadas de dramaturgia como as propostas pelos teóricos José Sanchez e Joseph Danan. O estudo ainda dialoga com o trabalho de outros artistas e teóricos como Fernando Kinas, Patrice Pavis e Erika Fischer-Lichte. O texto apresenta uma análise dos principais aspectos da referida montagem baiana que se diferenciam de poéticas tradicionais, ou de concepções estéticas majoritárias, e que são recorrentes no teatro contemporâneo, particularmente nas formas cênicas conhecidas como peça-conferência, ou conferência-espetáculo. Os desvios identificados no estudo indicam como principais estratégias dessas formas a enunciação direta para a plateia, o discurso monodramático e as tentativas de emersão do real em cena.

**Palavras-chave:** Teatro autobiográfico; Desvio; Espetáculo-conferência.

## ABSTRACT

The article discusses the main deviation strategies of the autobiographical show *Revele!*, staged in Salvador in 2018 and 2019. The theoretical perspective of the work is based on the notions of crisis of drama and deviation, formulated respectively by Peter Szondi and by Jean-Pierre Sarrazac, in conjunction with expanded notions of dramaturgy such as those proposed by theorists José Sanchez and Joseph Danan. The study also dialogues with the work of other artists and theorists such as Fernando Kinas, Patrice Pavis and Erika Fischer-Lichte. The text presents an analysis of the main aspects of the montage that differ from traditional poetics, or from the majority aesthetic conceptions, and which are recurrent in contemporary theater, particularly in the scenic forms known as conference-play, or conference-spectacle. The deviations identified in the study indicate as the main strategies of these forms the direct enunciation to the audience, the monodramatic discourse and the attempts to emerge the real on the scene.

**Keywords:** Autobiographical theater; Deviation; conference-spectacle.

## Introdução

O espetáculo brasileiro *Revele!* estreou em 2018, na cidade de Salvador, no estado da Bahia, na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, e vem realizando temporadas em diferentes espaços desde então. O projeto é uma iniciativa do popular diretor teatral Fernando Guerreiro, também radialista e presidente da Fundação Gregório de Matos, que decidiu comemorar os seus 40 anos de carreira com um espetáculo solo no qual ele, pela primeira vez, subiria ao palco na condição de *performer*. Responsável pela direção e concepção de uma série de espetáculos originais que marcaram a história do teatro na Bahia – a exemplo das célebres comédias *A Bofetada*, *Os Cafajestes*, *Oficina Condensada*, *Vixe-Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, *De um Tudo*; dos prestigiados dramas *O Balcão*, *Equus*, *Boca de Ouro*, *Pólvora e Poesia*, entre tantas outras produções – Fernando Guerreiro queria se aventurar em uma nova experiência e compartilhar com o público memórias e reflexões sobre seu ofício – em cena. A trajetória como apresentador do programa *Roda Baiana*, da rádio Metrópole, o encorajou a levar sua performance de comunicador para o palco. Para dar conta da tarefa, Guerreiro reuniu uma equipe de colaboradores e desencadeou a produção. Neste artigo, são apresentadas reflexões sobre alguns aspectos do processo criativo e da poética experimentada.

As perspectivas teórico-metodológicas adotadas decorrem da pesquisa artística e acadêmica, intitulada “Poéticas de desvio: estratégias contemporâneas de criação em Artes Cênicas”, que desenvolvo atualmente no PPGAC-UFBA e que tem como objetivo refletir sobre aspectos, procedimentos e tendências emergentes na cena contemporânea a partir da noção de desvio, formulada por Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2012; 2013; 2017), em diálogo com estudos sobre o teatro contemporâneo, particularmente os que refletem sobre a “virada performativa” (PAVIS, 2017) e as experiências da Estética do Performativo (FISHER-LICHTE, 2019), do Teatro Performativo (FÉRAL, 2015), da Mimesis Performativa (RAMOS, 2015), do Teatro Pós-dramático (LEHMANN, 2005), entre outros termos e trabalhos que procuram dar conta da diversidade de práticas criativas atualmente em curso na área.

Como ficou evidente a total aderência da proposta à minha pesquisa, aceitei o convite de Guerreiro para trabalhar como encenador desse espetáculo, criado a partir da presença, da biografia e da memória desse artista, considerado desde os anos 1980 uma das principais referências do teatro brasileiro, particularmente do teatro profissional produzido na Bahia, e que, nesse sentido, registra e representa parte da minha própria trajetória. Tudo indicava um projeto completamente atravessado pelo “real”.

### Teatros do real

Uma característica elementar do teatro é reunir pessoas em um determinado espaço e período de tempo. Essa condição do fenômeno teatral torna permanente a tensão entre o real e ficcional em cena, ou a tensão entre a *ordem da presença* e a *ordem da representação*, como afirma Erika Fischer-Lichte (FISHER-LICHTE, 2019; 2013). Para a teórica alemã, o processo perceptivo relacionado a um espetáculo estaria basicamente condicionado por essas duas ordenações simultâneas. Na ordem da representação, a produção de sentido se orienta com a finalidade de identificar informações ficcionais, ou dramáticas: intriga, personagens, diálogos, visualidade – em síntese, a cena é percebida semioticamente. Porém, na ordem da presença, a produção de sentido se dá por associações a partir da presença e da materialidade dos corpos: “O corpo do ator é percebido em sua fenomenalidade, naquilo que constitui o seu estar-no-mundo particular. Esta acepção induz um certo número de associações, lembranças, fantasias que, na maioria dos casos, não tem relação direta com o elemento percebido” (FISHER-LICHTE, 2013, p. 21). Em qualquer espetáculo há a simultaneidade das duas ordens perceptivas. Se encaramos a performance de um ator como ação dramática, executada por uma personagem dentro de um universo ficcional determinado, nem por isso deixamos de ser afetados por sua presença e por todos os efeitos sensoriais que seu trabalho tem sobre nós.

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. Dito isso, o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator representa em geral um outro: uma figura dramática, um personagem. Tais circunstâncias deram, frequentemente, espaço a inúmeras transgressões entre o ficcional e o real e continuam a fazê-lo (FISHER-LICHTE, 2019, p. 14).

Grande parte das poéticas teatrais, tradicionalmente, procurou privilegiar a ordem da representação, investindo em seu caráter semiótico. No entanto, o que se percebe na atualidade é uma tentativa recorrente dos artistas cênicos de criar fissuras na dimensão ficcional da cena, produzindo oportunidades de atravessamentos do real, desestabilizando assim a ordem da representação e investindo na ordem da presença, ou na multiestabilidade perceptiva – fenômeno que, segundo Fisher-Lichte (2019; 2013), ocorre quando há o deslocamento de uma ordem perceptiva para outra, transportando o sujeito receptor para um estado liminar:

Cada uma das duas ordens produz sentido segundo seus próprios princípios e esses tornam-se dominantes a partir do momento em que uma ordem é estabilizada. [...] A multiestabilidade perceptiva, que se manifesta no momento do deslocamento de uma ordem para outra, é responsável por aquilo que nenhuma das duas é capaz de estabilizar de maneira permanente. [...] Quando, durante um espetáculo, a percepção muda repetidamente e, devido a este fato, o espectador é frequentemente transportado a um estado entre as duas ordens, tal diferença perde cada vez mais sua pertinência e, ao

contrário, a atenção do sujeito que percebe fixa-se na ruptura da estabilidade, no estado de instabilidade, na passagem (FISHER-LICHTE, 2013, p. 20).

Têm sido cada vez mais recorrentes processos, obras, procedimentos criativos que procuram explorar essa tensão entre realidade e ficção, inerente às artes cênicas, mas potencializada pelas tendências artísticas modernas e contemporâneas. Como essa tensão é resolvida, ou explorada cenicamente, define poéticas bem diversas e boa parte do teatro contemporâneo parece caminhar em direção àquelas que teriam o potencial de lidar com o real não apenas como tema, mas principalmente como experiência.

Considerados por teóricos como Han-Thies Lehmann 'irrupções do real' no tecido simbólico da representação, lidos por outros como incursões radicais de performatividade na moldura simbólica da teatralidade, como é o caso de Josette Féral, os 'teatros do real' foram assim nomeados por Mayvonne Saison no final da década de 1990. [...] é inegável que uma parcela considerável das práticas artísticas contemporâneas opta por mecanismos de confronto da representação com experiências testemunhais, depoimentos, cartas e entrevistas, que hoje proliferam nas cenas de teatro, e cinema, como comprova a explosão de documentários ou a tensão entre realidade e ficção recorrente em certos filmes, como os de Eduardo Coutinho, ou na maioria dos trabalhos de teatro de grupo. O "depoimento pessoal" dos processos colaborativos, da mesma forma que o 'self as context' das teorias performativas de Richard Schechner e a performance autobiográfica de artistas como Marina Abramovich, talvez sejam sintomas da necessidade de encontrar experiências 'verdadeiras', 'reais', colhidas em práticas extra-cênicas e vivenciadas na exposição imediata do performer diante do espectador, como observa Óscar Cornago, em texto que recorre a Giorgio Agamben, para creditá-las ao déficit de

experiência que está na base da modernidade (FERNANDES, 2013, p. 1-6).

Nesse amplo território dos “Teatros do Real”, as formas conhecidas como “peças-conferência”, ou “conferência-espetáculo” (PAVIS, 2017, p. 64), ganham relevância e adesão. Abordamos questões relativas a essas propostas em *A conferência como estratégia dramática de desvio* (SANCHES, 2020) e *Desvios da peça-conferência Como se tornar estúpido em 60 minutos* (SANCHES, 2021). Nos referidos artigos, baseando-nos em escritos de Fernando Kinas (2005) e Patrice Pavis (2017), entre outros, compartilhamos a compreensão de que a peça-conferência corresponderia a um desejo contemporâneo de potencializar a dimensão política da cena, ou, como afirma Kinas, à tentativa “[...] de pensar em cena, pensar poética e politicamente, assumindo sem tergiversação a convergência entre ética e estética” (KINAS, 2005, p. 212). Citamos Patrice Pavis que, no *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (PAVIS, 2017, p. 64), também menciona a dimensão política dessas formas, destacando os atravessamentos entre arte e pedagogia que elas assumem: “Percebe-se aí sempre uma crítica da instituição artística e escolar, uma vontade de não ser somente um artista, mas um ativista, um militante político, um espectador engajado” (PAVIS, 2017, p. 65).

Os espetáculos-conferência tenderiam a valorizar o caráter de assembleia do ato teatral, sua natureza de “ágora”, explorando a potência do encontro presencial para o debate coletivo e,

consequentemente, para a vocação política. Nessa perspectiva, ganha importância a noção de endereço, ou de endereçamento direto (para a recepção):

O "endereço" funda uma comunicação autêntica entre aquele que fala e aquele que ouve, entre aquele que aparece e aquele que vê. Na introdução de *Actions et acteurs*, escrito em 2004, Guénoun volta ao tema colocando lado a lado "endereço" e "imagem". Endereçar corresponderia a "falar de frente". Já à "imagem" corresponderia o "perfil" (ou o famoso três-quartos ensinado em algumas escolas de teatro). Neste caso, "de perfil", eu não falo com a platéia, eu lhe envio uma "imagem". Falar de frente recebeu, na história do teatro, diferentes nomes: monólogo, coral, apartes, canções ou songs, interpelação cômica dos espectadores. Mas o "endereço" pode se dar sem signos exteriores. E este é justamente um dos enigmas do teatro. A reflexão de Guénoun revela e valoriza a força inequívoca inerente ao endereço, um equivalente da "presença", em contraste com a "ação", a "imagem" e o "perfil". Endereçar é ser capaz de doar e de se doar num ato coletivo, compartilhado, comum. Na comunhão instaurada pelo teatro, mais do que na "representação", é que residiria o poder (e o mistério) mundano do teatro. (KINAS, 2005, p. 210).

Nas reflexões apresentadas em nossos trabalhos, procuramos, entre os múltiplos aspectos passíveis de análise, destacar pelo menos cinco desvios adotados por essas formas espetaculares: a enunciação direta para o leitor/espectador; o hibridismo do discurso e seu caráter monodramático (encenação do pensamento); as propostas de atravessamento do real; e o virtual despojamento de seus devires cênicos. Dando continuidade a esse

estudo, vamos aqui refletir sobre *Revele!*, tecendo considerações sobre cada um desses aspectos.

### Diálogo direto como o espectador

Durante a maior parte de *Revele!*, uma luz permanece acesa (com baixa intensidade), iluminando a plateia para que Guerreiro consiga enxergar os rostos das pessoas. Ele direciona sua fala todo o tempo para o público, sem tratá-lo como uma entidade abstrata e homogênea, pelo contrário, dialoga diretamente com ele, faz menção a nomes e a reações particulares dos presentes e, em determinado momento do espetáculo, responde às perguntas dos espectadores. A plateia iluminada foi uma solicitação do próprio Guerreiro, que alegou precisar ver as pessoas para estabelecer uma melhor comunicação. Mais do que dirigir sua fala ao público, ele procura estabelecer uma interlocução efetiva com todos que ali estão.

Se tomarmos como referência a noção de drama absoluto szondiana (SZONDI, 2011), ou mesmo as convenções da cena realista e naturalista, falar diretamente com o público pode evidentemente ser considerado uma espécie de desvio. O mesmo não ocorre se a tragédia grega for o referencial: desde o início, a dramaturgia e o teatro gregos fizeram uso da enunciação direta para a plateia por meio do Coro, para citar apenas um exemplo. O fato é que monólogos, solilóquios, apartes e narrações são recursos utilizados por inúmeras tradições cênicas desde sempre. No entanto, há muitas

diferenças entre a utilização convencional desses procedimentos e as enunciações diretas das dramaturgias atuais. Em primeiro lugar, em grande parte das dramaturgias tradicionais, esses endereçamentos diretos têm como finalidade principal contribuir para uma melhor compreensão da intriga. Por meio do comentário e da narração de informações, acontecimentos e pensamentos, o presente dramático é contextualizado para a recepção. De alguma maneira, percebe-se uma inclinação na utilização desses recursos que tem em vista a produção de um discurso mais unívoco (ainda que muitas vezes não obtenha esse efeito). Já nas dramaturgias atuais, percebe-se uma utilização no sentido contrário: o desvio da univocidade; a tentativa explícita de relativizar os discursos; a polifonia, por meio da exibição das diferentes vozes em confronto; a fragmentação e a descontinuidade da ação, entre outros aspectos.

Em relação aos espetáculos-conferência, essa enunciação direta, mais do que um desvio pontual, é uma estratégia estruturante e seu contexto muitas vezes constitui a única situação dramática da peça, ou a ação performativa básica da cena. No caso de *Revele!*, podemos falar em ação performativa, pois não há uma situação dramática, ou ficcional. Guerreiro está ali como pessoa física, artista, cidadão, e se propõe a fazer um desabafo em cena, comentando episódios de sua trajetória e também da atualidade. As falas de Guerreiro se referem a acontecimentos reais, ainda que transfigurados pela memória, ou pela imaginação do locutor.

Em muitos momentos do espetáculo, sua fala assume um formato de “relato de vida”, comum não apenas a espetáculos performativos e autobiográficos, mas presente em produções significativas das dramaturgias modernas e contemporâneas. O relato de vida como estratégia dramática opera uma espécie de desvio do recorte temporal e espacial proporcionado pela linguagem dramática (o microcosmo ficcional) para tentar a exploração de espaços e intervalos de tempo mais abrangentes:

O relato de vida no teatro rompe com a dramaturgia tradicional na medida em que recompõe por intermédio da narração pura, e não mais por um encadeamento orgânico de ações, a vida de um personagem, considerada num quadro temporal geralmente amplo, que pode ir de seu nascimento à sua morte. Fundamentalmente épico, mas também fortemente ligado à subjetivação moderna do drama, uma vez que o real nele é filtrado pela interioridade do personagem, o relato de vida visa dar conta de um percurso global, reorganizado pela fala no intuito de lhe conferir um sentido. [...] Condensado ou precipitado de uma vida, o relato é construído em torno de detalhes e objetos cruzados, capazes de coligir de maneira sintética seções inteiras de uma existência (HEULOT; LOSCO, 2012, p. 157-158).

A citação acima indica uma dinâmica de elaboração do sentido através do relato que se dá por montagem e colagem. É curioso observar que, em princípio, montagem e colagem são desvios associados a emersões épicas no drama, até por orientar a temporalidade para a retrospectiva: “A ideia de retrospectiva vai na contracorrente de toda uma tradição que, segundo fórmula de Szondi, deseja que ‘o drama se desenvolva segundo uma série

absoluta de presentes” (KUNTZ, 2012, p. 159). No entanto, Heulot e Losco (2012) destacam na estratégia do relato de vida uma dimensão que podemos considerar lírica, pois reconhecem um traço “[...] fortemente ligado à subjetivação moderna do drama, uma vez que o real nele é filtrado pela interioridade do personagem” (HEULOT; LOSCO, 2012, p. 157). Essa colocação nos leva para o próximo aspecto a ser analisado em *Revele!*.

### Discurso híbrido e monodramático

Explicitar a montagem, ou colagem, de discursos diferentes, de gêneros, estilos e tópicos diversos, conferindo um caráter monodramático à cena, é uma estratégia muito presente nas dramaturgias dos espetáculos-conferência. A cena, nesses casos, apresenta sobretudo um pensamento, a projeção de uma subjetividade, ou de várias, em lugar da representação de uma fábula. Kinas, ao se referir à *Carta ao diretor*, texto do autor francês Dennis Guénoun, encenado no festival de Avignon em 1999, destaca a potência de seu caráter monodramático:

Entre ensaio e dramaturgia, a carta atualiza o debate sobre o “pensamento encenado”. No início do texto o autor faz algumas das referências de praxe sobre o tema: o Platão dos Diálogos, Diderot e seu Paradoxo sobre o Comediante, a *Compra do Cobre* de Brecht, e ainda as *Rãs* de Aristófanes, que embora seja uma “peça de teatro”, mostra Ésquilo e Eurípedes, nos infernos, debatendo a tragédia. Estas experiências híbridas, entre o dramático e o dramático em crise, ou entre o dramático e o pré e o pós-dramático – meu ponto de partida são as reflexões de Peter

Szondi, Jean-Pierre Sarrazac e Hans-Thies Lehmann, além das investigações do próprio Guénoun –, seriam formas de apresentar, cenicamente, não mais personagens em ação, mas o próprio pensamento. Guénoun afirma que uma idéia, abstrata, pura, não é nada se ela não se mostra”. Invocando Hegel, Guénoun quer forçar a idéia a sair de si, a se mostrar, nos palcos, sem frivolidades, nua. (KINAS, 2005, p. 209)

Em *Revele!*, temos uma mistura de espetáculo solo, conferência, *stand up comedy*, *talk show*, ou simplesmente *performance* autobiográfica, baseada nas memórias e opiniões de uma figura referencial da cultura na Bahia. Como já mencionamos, não se pode falar de situação dramática, ou ficcional, no máximo, podemos afirmar que há, nas falas de Guerreiro, algum grau de exagero, às vezes de fantasia, mas sempre na tentativa de expressar uma visão subjetiva de determinado tópico, ou acontecimento real. Talvez seja possível falar em autoficção – “[...] a etiqueta ‘autoficção’ não se restringe mais ao campo da literatura, estendendo-se às outras artes” (NORONHA, 2014, p. 8) – pelo menos, se considerarmos esse controverso termo como uma entrada no território fronteiro das escritas de si, onde algum tipo de pacto autobiográfico com a recepção (que promete informações “reais”) é tensionado pela imaginação do autor na tentativa de expressar os registros de sua subjetividade, ou mesmo quando segue fluxos de consciência, por associações livres, como aliás acontece em diversos momentos em *Revele!*, ocasionando diferenças radicais no tempo de duração das apresentações. Referindo-se à abordagem do termo autoficção por

Doubrovsky, reconhecido escritor e teórico dedicado ao tema,  
Noronha comenta:

[...] trata-se de narrativas, nas quais “a matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional” [...] Percebe-se, todavia, em sua proposta, que o ficcional não é compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de estratégias narrativas tomadas de empréstimo ao romance moderno e contemporâneo [...] O fluxo de consciência toma o lugar daquela narração que segue a ordem da biografia, para colocar em cena um “vivido [que] se conta vivendo”, criando um texto no qual “a enunciação e o enunciado não estão separados por um necessário intervalo, mas são simultâneos”, buscando traduzir uma mudança entre a percepção que se tinha de si e a que se tem hoje (NORONHA, 2014, p. 13 -14).

Se pensarmos na performance de Guerreiro, a citação acima fica ainda mais precisa. Mais do que comunicar suas experiências passadas, ou enunciar um discurso biográfico com uma construção análoga a de uma fábula, Guerreiro desenvolve tópicos, escolhidos e ordenados previamente, seguindo uma orientação cênica e dramática não linear, sem nenhum compromisso com realismo, verossimilhança, unidade, totalidade. Mais importante do que o conteúdo narrativo de suas enunciações é a performance ao vivo de seu pensamento que, partindo de experiências passadas e presentes, reflete sobre a atualidade.

Do ponto de vista da estruturação do discurso, *Revele!* destaca-se não apenas pelo aspecto monodramático, mas também por seu total hibridismo, fruto do agenciamento explícito de múltiplos materiais e estratégias. O próprio “gênero” do espetáculo é

indefinido e dialoga com formatos diversos. Da mesma maneira, são muitos os gêneros discursivos de que Guerreiro se vale em suas enunciações: palestra, bate-papo, depoimento, confissão, relato de experiência, crônica jornalística, reclamação, anedota, sátira, reflexão e até certo lirismo, presente principalmente na sequência final. Para melhor compreender essa construção, é necessário comentarmos as propostas de atravessamento do real que orientaram a dramaturgia e a encenação.

#### **Atravessamentos do real: dramaturgia e encenação**

Se adotarmos a noção dupla de dramaturgia, formulada pelo teórico Joseph Danan (2012), podemos afirmar que, além da “composição de peças de teatro”, o termo abrange, o pensamento “[...] da passagem para o palco [...]” (DANAN, 2012, p. 12). A noção de dramaturgia em campo expandido, de José Sanchez (2011), também segue um caminho semelhante. Para o teórico espanhol o termo dramaturgia aponta para além da escrita de textos dramáticos e se refere, sobretudo, a um espaço de mediação de práticas e elementos produtores de sentido na cena. Portanto, pensar a dramaturgia, nessas perspectivas, envolveria tanto questões relativas ao texto quanto à encenação – e encenação aqui considerada em suas dimensões dramática, performativa e visual. Essas noções contemporâneas são muito adequadas para descrever e compreender a dinâmica do trabalho criativo que o processo de *Revele!* engendrou, pois reconhecem os fluxos transdisciplinares de

criação que envolvem a colaboração intensa entre performer, encenação, dramaturgia, produção e outras colaborações referentes à visualidade.

A equipe principal de *Revele!* é composta por Fernando Guerreiro (performer), por mim, João Sanches (encenador), e pelo dramaturgo Daniel Arcades. Embora Arcades assine a dramaturgia, não significa que o texto que Guerreiro enuncia tenha sido escrito por Daniel e, sim, que ele é responsável pelo agenciamento dos conteúdos discursivos da peça. Durante o processo, sua contribuição se confundiu com a de um dramaturgista – noção muito associada a trabalhos que envolvem: prover o processo de referências e imagens; registrar falas e improvisações; propor situações e articulações de conteúdo, entre outras atividades que subsidiam o trabalho de dramaturgos, diretores, atores e colaboradores em geral. Além disso, coube a Daniel uma função que se confunde com a assistência de direção (que ele também passou a exercer formalmente logo depois da estreia): conferir se Guerreiro seguiu, ou esqueceu de algum tópico durante ensaios e apresentações; sinalizar para eventuais falas inadequadas e ajudá-lo a criar, ou lembrar “falas *links*” – frases que teriam a função de sintetizar uma ligação entre tópicos diferentes. É muito comum que Guerreiro introduza assuntos novos a cada apresentação, ou mesmo que improvise demais, discorrendo sobre determinado tópico, e se esqueça da sequência, sem saber como voltar ao roteiro. Determinadas frases ajudam a encaminhar esses

movimentos de transição, ou até mesmo a lembrar Guerreiro do próximo passo no espetáculo.

Além dessas funções desempenhadas por Daniel Arcades, mais associadas ao trabalho de um dramaturgista e assistente de direção, houve também a escrita de um texto, houve falas redigidas por Daniel tendo em vista uma eventual enunciação. Isto se deu, pois era importante que Guerreiro tivesse uma referência que o ajudasse a se distanciar e analisar seu próprio discurso. Inicialmente, Guerreiro não gostou da ideia, disse que não era ator, não iria decorar texto, pois perderia a espontaneidade. Mas a equipe defendeu que, pelo menos o texto final deveria ser escrito, ainda que não fosse enunciado, pois ajudaria na reflexão sobre o encerramento do espetáculo. Daniel então começou pela fala final de Guerreiro e, logo depois, começou também a escrever falas relativas aos outros momentos. Logo que os textos de Daniel começaram a chegar, Guerreiro percebeu que era muito útil aquele trabalho, pois era possível descartar algumas ideias e aproveitar outras, adotando certas frases de Daniel como “falas de transição”, como tiradas que sintetizam brilhantemente um tópico, ou mesmo como frases que constituem pontos de convergência do texto. Nesse sentido, o trabalho permanece até hoje com a mesma dinâmica: Guerreiro improvisa a partir de um roteiro de tópicos e ações, e utiliza alguns pontos de referência discursivos que tiveram um tratamento textual de Daniel.

O processo se deu, basicamente, por meio de encontros em que Guerreiro compartilhava acontecimentos que julgava interessantes, ligados à sua trajetória. Detalhe: o ponto de partida foi uma longa entrevista/homenagem da Rádio Metrópole em que Guerreiro citava trabalhos e lembrava de vários episódios relativos à sua carreira. Depois de ouvir a gravação da entrevista, a equipe teve a impressão de que a abordagem era muito saudosista e procurou estimular Guerreiro a contar episódios e assuntos que tivessem implicações e despertassem interesses no momento atual. Foi sugerido que ele começasse falando sobre o importante cargo público que ocupa atualmente, como Presidente da Fundação Gregório de Matos, órgão municipal responsável pela implementação da política cultural em Salvador.

Encenador consagrado e figura pública muito querida, popular tanto pelos sucessos teatrais quanto pelo divertido programa que apresenta na Rádio Metrópole há muitos anos, Guerreiro passou por um momento difícil com o convite da Prefeitura para que ele integrasse a gestão. Noites em claro, consulta a diversas pessoas e profissionais (colegas, videntes, amigos), projeções negativas e positivas, cenas hilárias – ocorridas ou imaginadas enquanto ele decidia. Em um dos ensaios, Guerreiro contou que houve quem afirmasse que aceitar o cargo seria o mesmo que sentar “numa cadeira elétrica”. Imediatamente, surgiu a proposta de uma cadeira elétrica como elemento principal da cenografia e a possibilidade de orientar o agenciamento dos conteúdos e diferentes momentos do

espetáculo a partir desse elemento. Em outras palavras, seriam desenvolvidos tópicos e ações a partir de relações a serem construídas com a cadeira. Foi projetada uma cadeira de metal, cheia de fios elétricos, com o capacete característico, porém, com uma TV de 50 polegadas como recosto. A ideia foi utilizar a TV/recosto para intervenções audiovisuais, conferindo certa “vida” à cadeira e possibilitando também a participação de outros interlocutores. O próximo passo foi propor um roteiro para a encenação. O roteiro deveria orientar a performance de Guerreiro, o trabalho da dramaturgia e a produção de materialidades do espetáculo – o discurso visual e performativo da cena. Depois de muitos encontros de escuta, já com uma ideia geral das muitas possibilidades de Guerreiro, o espetáculo foi estruturado em cinco momentos.

No primeiro, o principal tópico (em torno do qual gravitam muitos outros assuntos) é o convite para a Fundação Gregório de Matos. Nessa parte, a cadeira está “desligada” (seu recosto/TV tem a tela preta) e sua presença é ameaçadora. A movimentação de Guerreiro é basicamente falar na esquerda baixa e andar em volta da cadeira. A questão é se ele aceita o convite, se “senta na cadeira elétrica”, ou não. No fim desse bloco, Guerreiro senta. E a tela/recosto acende, com uma textura que remete ao estado de “fora do ar” e a expressão *Revele!* na parte superior.

I – Imagem do espetáculo *Revele!*



Sala do Coro, Salvador, 2018.  
Fonte: arquivo pessoal do autor

Começa então o segundo momento, em que a cadeira passa a ser utilizada como uma espécie de “trono”. Nesse bloco, sentado, Guerreiro comenta seus principais sucessos e conta histórias curiosas de bastidores. Muitos nomes de artistas e de profissionais conhecidos do meio cultural baiano são mencionados. É a parte em que sua performance mais se assemelha a de um conferencista, remetendo aos populares *TED talks*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> TED é um acrônimo de *Technology, Entertainment, Design* e designa um bem-sucedido projeto da fundação *Sapling* para disseminação mundial de ideias por meio da produção e divulgação de conferências.

No terceiro bloco, a cadeira passa a “falar”. No recosto/tela, são exibidos vídeos de pessoas fazendo perguntas para Guerreiro. Os vídeos são enviados semanalmente para um número de *WhatsApp* divulgado pela produção. Algumas perguntas são fixas e outras novas, acrescentadas a cada apresentação. Mesmo as perguntas fixas são trocadas a cada temporada, mas mantendo-se o respectivo assunto. É importante compreender que o mesmo assunto, ou pergunta, a depender do contexto de cada apresentação (e de sua relação com acontecimentos da atualidade), resulta em respostas bem diferentes de Guerreiro. Ainda nessa parte, Guerreiro vai até a plateia, para ouvir e responder algumas perguntas dos espectadores. O bloco é encerrado com uma última pergunta, exibida na cadeira, sobre a infância de Guerreiro.

O *performer* volta à cadeira e dá início ao penúltimo bloco do espetáculo, no qual são lembradas confusões e traquinagens da infância. Guerreiro senta-se novamente, mas agora coloca o “capacete” na cabeça e os pulsos nos suportes dos braços da cadeira. A posição sugere prisão, imobilidade e a ameaça de tomar um choque a qualquer momento. A dinâmica desse bloco é, para cada traquinagem da infância que ele conta, em seguida, toma um “choque” (no qual efeitos de luz são acionados), enquanto ouvimos um “xingamento” (“Maluco!”, “Terrorista!”, “Herege!”, “Suicida!” etc.). As vozes *em off* que “xingam” são do próprio Guerreiro, gravadas anteriormente. Esse momento, mesmo com muito humor,

reflete sobre a tendência da sociedade em tratar de maneira repressiva a diferença, confundindo criatividade com loucura.

II – Imagem do espetáculo *Revele!*



Sala do Coro, Salvador, 2018.  
Fonte: arquivo pessoal do autor

O ultimo momento do espetáculo começa quando, ainda sentado na cadeira, Guerreiro começa a se “desmontar”, tirando o capacete da cabeça e os braços dos braceletes da cadeira, enunciando uma fala que faz uma espécie de elogio à loucura criativa, artística, produtiva. Nesse momento, ele desce da cadeira, com um discurso inflamado que projeta um futuro em diálogo com o presente e com o passado.

III – Imagem do espetáculo *Revele!*



Teatro Módulo, Salvador, 2019.  
Fonte: arquivo pessoal do autor

Reproduzimos logo abaixo um trecho de umas das versões da cena, escrita por Daniel Arcades em 2018, e não publicada, a partir da qual Guerreiro improvisa atualmente sua fala final:

Perturbar, perturbar toda e qualquer lógica opressora aos desejos e potências humanas, perturbar quem for contra a emoção. Eletrocutar a apatia. Esquizofrenia vira linguagem. Onde estão os malucos desta cidade? Onde estão os loucos que gritam a Bahia e transformam este caos numa outra coisa? Eu quero os berros que não sejam de louvor com aquelas músicas mal cantadas, eu quero o pagode das gordelícias dando o nome na avenida, eu desejo a renovação do carnaval e não tenho medo dela, eu não me prendo no passado, porque eu não estou morto. E ainda tenho a minha loucura.  
E ela há de continuar a ser a maior preciosidade contra o baixo-astral (ARCADES, 2018)

Em seguida, Guerreiro puxa uma corda na estrutura de metal do cenário, e a cadeira elétrica desaba, se desmontando e se transformando em um amontoado de metais. Acrescente-se que é recorrente que, durante essa fala final, Guerreiro exalte artistas como Gregório de Matos, Castro Alves, Glauber Rocha, Wally Salomão, Carlinhos Brown, entre outros exemplos de artistas baianos associados a tendências antropofágicas, tropicalistas, satíricas, ou mesmo surrealistas, entre outras criações e carnavalizações. Como fica claro, a cadeira elétrica do espetáculo *Revele!*, cuja presença cênica é inicialmente ameaçadora, vai ganhando vários sentidos no decorrer da apresentação, até ser desmontada na cena final, para que a plateia assista à “ameaça” ser desfeita, cair no chão e se transformar em um monte de ferro velho.

IV – Imagem do espetáculo *Revele!*



Teatro Módulo, Salvador, 2019.  
Fonte: arquivo pessoal do autor

### Despojamento cênico e visualidade

Por último, é preciso um comentário sobre o despojamento cênico de *Revele!* a partir de algumas considerações sobre a visualidade do espetáculo. Compreendemos que a conferência como estratégia dramaturgica favorece um devir cênico despojado, na medida que, sem a necessidade da representação de uma fábula e ancorada na presença imediata do performer, a peça-conferência, ou a conferência-espetáculo pode dispensar uma “moldura cênica” e tender a incorporar a realidade imediata da performance – seu espaço, presenças, ações e materialidades. Reconhecer essa inclinação, entretanto, não significa afirmar que não haja exemplos dessas formas que invistam em cenografias complexas, com grandes aparatos cênicos e efeitos especiais. Mas podemos afirmar que é mais frequente encontrar exemplos que confirmam a tendência ao despojamento material. Em Salvador, podemos citar tanto montagens recentes quanto mais antigas: *Como se tornar estúpido em 60 minutos*, do ator Rafael Medrado; *O Corrupto e O indignado*, do ator Frank Menezes; *Oficina Condensada*, da atriz Rita Assemany, entre outras produções. Em relação ao sudeste, podemos lembrar uma matéria de Maria Luiza Barsanelli, publicada em 2018 no jornal Folha de São Paulo, em que a jornalista reflete sobre a recorrência de peças-conferência naquele momento e cita como exemplos no Brasil os espetáculos *Mortos-Vivos – Uma Ex-Conferência*, da companhia Foguetes Maravilha; *Colônia*, monólogo de Renato Livera com

direção de Vinicius Arneiro; *CérebroCoração* de Mariana Lima; e *Hamlet- Processo de Revelação*, monólogo do coletivo Irmãos Guimarães com o ator Emanuel Aragão. Já na manchete, Barsanelli afirmava: “Peças usam tom de palestra na disputa pela atenção do público. Espetáculos sem grandes aparatos e feitos em tom de conversa tentam cativar audiência” (BARSANELLI, 2018).

*Revele!* também segue essa inclinação ao despojamento, favorecida pela própria natureza da conferência como estratégia dramaturgica. Optamos por revelar o espaço das apresentações, tirando todas as vestimentas do palco (bambolinas, pernas e rotunda), deixando à vista do público as varas de iluminação, as coxias, a parede do fundo, com suas luzes de serviço acesas durante praticamente todo o espetáculo. A cadeira elétrica de metal, centralizada, próxima à boca de cena, em cima de uma espécie de praticável feito do mesmo material, é o único elemento cênico presente e, como já comentamos, vai adquirindo diversos sentidos a partir da relação que Guerreiro estabelece com ela.

A iluminação do espetáculo utiliza refletores sem filtros de cor, projetando uma luz branca e brilhante sobre o espaço, tornando a cena clara, “revelada”, sem ilusionismo, numa tendência que podemos associar a poéticas como a brechtiana e a grotowiskiana. Há a utilização de contraluzes com intensidades mais fortes do que as luzes frontais, com a finalidade de valorizar as materialidades, destacando os volumes em cena. Além de alguns efeitos pontuais como os “choques elétricos” da sequência final, ou o momento em

que Guerreiro senta pela primeira vez na cadeira, as mudanças de luz ocorrem principalmente a partir do próprio deslocamento de Guerreiro, marcando a mudança de tópicos, blocos do espetáculo e diferentes espaços ocupados pelo performer durante a apresentação.

O figurino de Guerreiro passou e continua passando por algumas experiências e alterações. Quando o espetáculo estreou, Guerreiro usava um figurino cuja concepção se baseava na ideia de, na parte de cima, haver um pouco mais de formalidade –camisa social branca, blazer azul marinho e gravatas estampadas (de Maria Adair e Bel Borba, artistas plásticos de Salvador) – e, na parte de baixo, mais informal e urbano, vestindo calça jeans, tênis, meias coloridas. A primeira fala de Guerreiro no espetáculo é “Fernando Guerreiro não existe”. Em seguida, ele conta seu nome de batismo e brinca com sua personalidade “dupla”, indicada por seus dois diferentes nomes, o artístico e o civil. Essa questão irá permear todo o discurso de Guerreiro durante o espetáculo. Pensando nisso, o figurino procurou materializar essa personalidade ambivalente, dupla, ou múltipla, sugerindo certa desconstrução, característica de Guerreiro também como artista. No entanto, propusemos que, como ele não estava em cena para interpretar uma personagem e sim *performar* “ele próprio”, não haveria necessidade de um figurino fixo. Ele poderia experimentar à vontade diferentes composições com as quais se identificasse, procurando sempre agenciar nos *looks* um misto de descontração e formalidade nos quais pudesse se reconhecer.

Para concluir, vale resgatar brevemente um episódio do processo de criação que ilustra esse espaço dramático de experiência no qual foram agenciados discurso, performance, encenação e visualidade: o momento do teste da desmontagem final da cadeira elétrica. Construimos um dispositivo, a partir de um sistema similar aos usados em interfones e portarias, em que um técnico, na cabine de luz, apertaria um botão, em seguida a uma deixa de Guerreiro na cena final, e a cadeira desabaria. Porém, quando fizemos esse teste, a cadeira não desabou. A estrutura de metal pesava muito e o acionamento remoto do dispositivo não era suficiente para deslocar o braço de ferro que sustentava o praticável da cadeira. É por meio do deslocamento desse braço que o praticável é inclinado, fazendo com que a cadeira penda para frente e se desmonte, caindo no chão. Decidimos, por conta da materialidade que construimos, que o único jeito era o próprio Guerreiro deslocar o braço de ferro que sustentava o praticável. Prendemos então uma pequena corda na estrutura que, ao ser puxada por Guerreiro, desloca o braço e faz cair a cadeira. Guiados pela materialidade do elemento cenográfico, compreendemos nessa performance final uma dimensão semiótica da qual não tínhamos consciência até então. Caso o final do espetáculo tivesse se dado como pensamos originalmente, o discurso de Guerreiro acionaria a desmontagem da cadeira via intervenção de outra pessoa (o técnico de luz). Mas “a própria cadeira” não permitiu que fosse assim. Para desaba-la, é preciso mais que o discurso, ou a fala, é preciso que Guerreiro

intervenha fisicamente, puxando com suas próprias mãos uma corda e exercendo diretamente sua força sobre o material para que “a ameaça” seja desmontada, seja desfeita.

### Considerações finais

Em artigo no qual apresenta sua noção de dramaturgia em campo expandido, o teórico espanhol José Sánchez afirma:

É um espaço de mediação. Isso é dramaturgia: uma interrogação sobre a relação entre o teatro (o espetáculo / o público), a atuação (que envolve o ator e o espectador como indivíduos) e o drama (isto é, a ação que constrói o discurso). Uma interrogação que é resolvida momentaneamente em uma composição efêmera, que não pode ser fixada em um texto: a dramaturgia, mais ou menos próxima do texto, sempre é resolvida no encontro instável dos elementos que compõem a experiência da cena (SANCHÉZ, 2011, p. 19-20).

As reflexões sobre os desvios adotados pelo espetáculo-conferência *Revele!* – particularmente a enunciação direta para o leitor/espectador; o hibridismo do discurso e seu caráter monodramático de encenação do pensamento; as propostas de atravessamento do real; e o despojamento cênico – procuraram reconhecer uma multiplicidade de estratégias contemporâneas de criação em Artes Cênicas que, desviando-se de princípios dramáticos tradicionais, parecem querer instituir uma noção mais ampliada e inclusiva de dramaturgia, que reconheça esse espaço de trânsito livre entre diferentes campos e tempos do fazer, do saber, entre diferentes

artistas-colaboradores, cuja a elaboração, sempre provisória e efêmera, como afirma Sánchez (2011), só ocorre plenamente no presente da cena.

## REFERÊNCIAS

ARCADES, Daniel. **Revele! Um desabafo cômico**. Salvador, 2018. (Texto não publicado)

BARSANELLI, Maria Luisa. **Peças usam tom de palestra na disputa pela atenção do público**. Folha de S. Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/pecas-usam-tom-de-palestra-na-disputa-pela-atencao-do-publico.shtml>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

DANAN, Joseph. **O que é a dramaturgia?** [S.l.]: Editora Licorne, 2012.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 03-13, 2013.

FISHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FISHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073/71517>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

HEULOT, Françoise; LOSCO, Mireille. Relato de vida. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KINAS, Fernando. Carta Aberta: uma peça conferência, numa cidade em repouso, para um banquete público. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 209-214, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57280/60262/72682>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

KUNTZ, Hélène. Retrospecção. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim et al (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa: a margem de invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015.

SANCHES, João. **A conferência como estratégia dramática de desvio**. *Revista Cena*, v. 1, p. 300-311, 2020.

SANCHES, João. **Desvios da peça-conferência Como se tornar estúpido em 60 minutos**. *REPERTÓRIO: TEATRO & DANÇA (ONLINE)*, v. 1, p. 325-348, 2021.

SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In: **Repensar la dramaturgia**. BELLISCO, Manuel; JOSÉ CIFUENTES, María; ÉCIJA, Amparo (Ed.). Murcia: CENDEAC, 2011. p. 19-37.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès**. 1. ed. Trad. Newton Cunha, Jacó Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

\_\_\_\_\_. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Porto: Campos das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. 2. ed. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.