

Autobiografia cênica de uma atriz fracassada

Marcio Freitas

E aí depois a minha vida no teatro foi acabando, acabando, como atriz. Não fiz mais nada, porque eu também não corri mais tanto atrás, acho que eu podia ter feito mais. A minha vida foi tomando outro rumo, porque eu também precisava batalhar grana, e aí a gente começa a trabalhar, e... A realidade do dia a dia vai impondo à gente tanta coisa, que acaba que¹

Em 2007, uma amiga sugeriu que criássemos uma peça de teatro a partir da obra e das biografias do cineasta Ingmar Bergman e da atriz Liv Ullmann. A renomada atriz havia publicado uma série de relatos autobiográficos, traduzidos em várias línguas, sendo que o mais conhecido deles, *Mutações*, ganhara popularidade no Brasil no final dos anos 1970, e amigos me recomendaram-no para o tal projeto. Debrucei-me sobre o livro, mas algo em sua leitura me desagradou e não cheguei ao fim. Um tempo depois, li também *Sem falsidades*,² um depoimento de Liv Ullmann em forma de entrevista para David Outerbridge, focado em sua carreira e em suas ideias sobre atuação para o cinema e o teatro. Ao terminar esse segundo livro, meu incômodo com a escrita autobiográfica de Liv Ullmann já se tornara algo que me interessava, e visualizei uma peça passível de ser encenada³ a partir dele.

Produzi então um questionário, uma apropriação das perguntas de Outerbridge a Ullmann, e fui atrás de colegas atrizes que haviam estado comigo no curso de formação profissional de atores que concluí na Casa das Artes de Laranjeiras. Meu intuito era investigar uma fala autobiográfica menos elaborada, deslocando as perguntas para a grande atriz, fazendo-as para outras atrizes, com poucos anos de carreira, muitas das quais haviam desistido da profissão. Gravei doze entrevistas e as transcrevi. Selecionei trechos de suas falas e os reorganizei, esforçando-me para

¹ FREITAS, Marcio. *Desvios de mim: autorrepresentação e cena teatral contemporânea*. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

² OUTERBRIDGE, David E. *Liv Ullmann sem falsidades*. Tradução de Roberto de Cleto. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

³ FREITAS, Marcio. *Sem falsidades*. Peça teatral publicada digitalmente. Disponível em: <<https://issuu.com/semfalsidades/docs/semfalsidades013.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

pouco alterar a estrutura das frases transcritas do registro oral, mas misturando-as de forma algo descontextualizada. Em 2011, dirigi uma encenação teatral do texto *Sem falsidades*, que foi apresentada no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, com atrizes diferentes das que haviam sido entrevistadas.⁴

A guinada no projeto, do relato de vida da atriz de sucesso para as minúcias banais de jovens atrizes, não só afastou o interesse da amiga de 2007, como, em minha opinião, causou estranheza em muitos dos que viram o espetáculo: as falas não pareciam muito relevantes, a montagem dramaturgicamente não delineava claramente as figuras documentadas, e o modo das atrizes vocalizarem o texto em cena tampouco propunha encarnações convincentes para tais figuras. Alguns meses após nossa primeira e única temporada, uma das participantes do projeto, Bruna Savaget, enviou-me um e-mail relatando sua experiência de ter assistido a outra peça, *Estamira - beira do mundo*, monólogo de 2011 da atriz Dani Barros:

A emoção que senti, atrelada à observação da “atuação”, [...] foi boa demais. [...] Acho que o mais interessante disso tudo é você ver uma história supostamente real, misturada a outra história real, contada na primeira pessoa. Gostei disso. Aproxima... Talvez tenha sido disso que eu tenha sentido um pouco de falta no *Sem falsidades* [...]. Talvez aquelas atrizes poderiam se aproximar mais delas mesmas em algum momento, tornando aquilo tudo um pouco menos distante.⁵

Partindo da comparação feita por Bruna, proponho que há, pelo menos, duas formas distintas por meio das quais se produzem espetáculos documentais a partir de histórias de vida, formas que frequentemente se imiscuem. Para a primeira forma, que chamarei de *reencenação* documental (nomenclatura talvez imprecisa, da qual me utilizarei apenas para ilustrar meu argumento),⁶ a

⁴ Há mais informações sobre o espetáculo no *website* do grupo Teatro Número Três: Cf. <<http://www.teatronumerotres.com.br>>. Há também um registro em vídeo do espetáculo completo em: Cf. <<http://vimeo.com/teatronumerotres/semfalsidades-completo>>. A senha é *sf2011*.

⁵ E-mail de Bruna Savaget para mim, em 6/12/2011, a 0h29min.

⁶ Há inúmeras estratégias documentais na cena teatral da atualidade, categorizadas criticamente por meio de uma infinidade de nomenclaturas. Johnny Saldaña identifica o uso de mais de 80 diferentes termos, na língua inglesa, para classificar espetáculos que se assemelham àqueles que ele investiga em seu estudo (JOHNNY, Saldaña. *Ethnotheatre: research from page to stage*. Walnut Creek, EUA: Left Coast Press, 2011. p. 13-14.), sendo que “a linha em comum que une os termos é que nessas apresentações o roteiro ou texto performático está solidamente enraizado em uma pesquisa

criação se dá por meio de duas séries de ações, claramente separadas no tempo: ações de captação e registro da realidade do mundo compartilhado; e ações de apropriação do material registrado e de montagem cênica. Segundo a pesquisadora Carol Martin,⁷

na maioria dos casos, no teatro documentário as ‘pessoas reais’ estão ausentes — indisponíveis, mortas, desaparecidas — e ainda assim são reencenadas. Elas são reapresentadas de vários modos, entre eles atuação cênica, clipes de filmes, fotografias e outros ‘documentos’ que atestam a veracidade da história e das pessoas encenadas.⁸

É comum nesses espetáculos que, para *reapresentar* uma pessoa ausente, se opte por certo grau de ilusionismo: no jogo teatral da reencarnação, o ator ou a atriz muitas vezes imita traços marcantes da figura documentada, além de fazer aparecer em seu corpo de *performer* expressões de sentimentos análogos aos que, acredita-se, teria experimentado tal pessoa. Em *Estamira - beira do mundo*, por exemplo, a atriz Dani Barros dedica-se, em grande parte do espetáculo, à mimese de trejeitos associáveis a dona Estamira, uma catadora de lixo do aterro sanitário de Jardim Gramacho, cujo cotidiano havia sido previamente retratado em documentário filmico do cineasta Marcos Prado.

Mas, também no campo do teatro documentário, como já apontava Carol Martin, “os *performers* são, às vezes, aqueles cujas histórias estão sendo contadas”. Nessa segunda forma, que é a do *teatro autobiográfico*, o ator ou a atriz parece apresentar em cena suas próprias palavras, falando de sua própria experiência. Como propõe Patrice Pavis, estaríamos, neste caso, diante de “uma pessoa real, presente à nossa frente, que vemos, ao vivo, refletir sobre seu passado e seu estado atual”.⁹ No exemplo do espetáculo de

da realidade não ficcional” (p. 14). Tradução da autora deste artigo, do inglês.

⁷ MARTIN, Carol. *Bodies of evidence*. MARTIN, Carol (Org.). *Dramaturgy of the real on the world stage*. EUA/Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2012. p. 17.

⁸ Nesse artigo de 2012, Carol Martin utiliza-se do termo *teatro documentário* para englobar uma gama ampla de iniciativas — “Onde uma categoria performática termina e outra começa? Sem dúvida, a expressão ‘teatro documentário’ é falha, inadequada. Mas, atualmente, é a melhor disponível” (MARTIN, 2012: p. 23). Já em 2013, ela passa a preferir o termo *teatro do real*, utilizando-o também de forma ampliada e indistinta, dando título ao livro de sua autoria publicado nesse ano (Martin, 2013). Tradução minha, do inglês.

⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 375.

Dani Barros, a representação do outro alterna-se com a forma autobiográfica, em momentos em que a atriz mostra dispensar a forma da mimese de Estamira, para então comentar sua relação com a própria mãe, que, como Estamira, sofria de transtornos mentais.

Na crítica de Bruna Savaget à nossa peça em comum, parece haver o desejo de que fossem superadas algumas das faltas de *Sem falsidades* — a falta de empatia na representação das figuras documentadas, a falta de uma imbricação evidente dos relatos captados com a história de vida das atrizes em cena —, mas essas eram escolhas intrínsecas à minha direção, que objetivavam forjar uma distância típica de reencenação documental em que parecia haver uma correspondência típica de teatro autobiográfico. Nesse sentido (e aqui ocupo ainda o papel de criador defendendo sua obra), aos relatos de fracasso equivaleria uma espécie de fracasso aplicado à representação, e a figura da atriz que resultaria daí mostraria seu fracasso em cena a certa distância, sem encarná-lo, resguardando assim a possibilidade de o subverter.

Tais escolhas, com o tempo percebi, derivaram de meu interesse ambivalente pelo uso de estratégias autobiográficas no teatro: ainda que frequentemente me seduzam e me instiguem a investigá-las, desconfio do quão potentes são ao criarem simulações de proximidade, aparências de contato sem mediação. A desconfiança, que já aparecia em minha leitura dos textos de Liv Ullmann, e nas conversas acaloradas que tive a respeito de *Estamira - beira do mundo*, culminou na escrita de minha tese de doutorado, recém defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.¹⁰ Dos espetáculos que analisei na tese, invoco neste artigo o solo da atriz Paula Picarelli no projeto *Ficção*, pois julgo que ele embaralha de modo instigante a polarização conceitual com a qual muitas vezes argumentei, entre a estranheza e a identificação. Vejo-o como uma espécie de desafio ao espectador: ao pôr em pauta um fracasso profissional por meio do relato cênico autobiográfico, o solo provoca uma fissura na imagem da mulher que sofre diante de nós, apresentando seu desabafo como um desvelamento de verdades íntimas, mas também como um problema de percepção, parecendo exigir do espectador mais do que uma leitura meramente empática.

¹⁰ Cf. FREITAS, Marcio. *Desvios de mim: autorrepresentação e cena teatral contemporânea*. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado). PPGAC, UNIRIO, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

OS TESTES DE PAULA PICARELLI

Eu fui contra, eu sou contra usar esse material nesse solo, eu sou contra, mas eu sei que não poderia ser diferente. É que eu acho que quando você vai usar um material biográfico, você tem que ter um mínimo de distanciamento para que aquilo seja cênico. Só que aqui a ideia é que não seja cênico, então...¹¹

O projeto *Ficção*, da Companhia Hiato, estreou em outubro de 2012, tanto em São Paulo, cidade sede da companhia, no Sesc Pompeia, como no Rio de Janeiro, na programação do Tempo Festival. Ele é composto de seis solos, de aproximadamente cinquenta minutos cada, nos quais os atores da companhia, sob a direção de Leonardo Moreira, relatam ao público histórias de suas vidas. Segundo texto de divulgação, “cada ator é também autor do seu solo”, e Leonardo assina a função de “dramaturgia geral”.¹² Apesar de se ligarem por meio de recorrências temáticas, repetições de frases e citações diretas, os solos tomam caminhos dramáticos independentes, tendo sido apresentados, nas diferentes temporadas que o projeto cumpriu, em grupos de dois, três ou seis por dia.

O título sugere de antemão o interesse por problematizar a prática de se levar histórias documentais ao teatro: aponta-se para a ficção, julgo, não para que se note a imaginação criativa do autor, mas porque a forma cênica que se escolheu adotar frequentemente promete o acesso à verdade ou a um retrato fiel da realidade, e essa promessa é percebida pelo grupo como restritiva ou enganosa. Em compensação, pelo título, não fica claro a que se estaria opondo. Já que a forma do teatro autobiográfico não é abandonada, a alusão feita genericamente a uma superação de seus termos traz a expectativa de um jogo no qual o espectador deverá desconfiar dos critérios com os quais geralmente interage com obras de teor documentário. Mas, justamente por esses critérios serem difíceis de precisar, o título não provê uma chave de leitura unívoca, e isso é parte de sua estratégia.

Desde os primeiros instantes do solo de Paula Picarelli, já aparece em seu discurso uma oposição tensa entre “representar personagens” e “ser ela mesma”.

¹¹ Cito a partir do registro em vídeo do solo de Paula Picarelli, na primeira temporada do espetáculo *Ficção*, em São Paulo, no Sesc Pompeia. O registro foi cedido a mim pela produtora da Companhia Hiato, Aura Cunha.

¹² Cf. Website da Cia Hiato. Disponível em: <<http://www.ciahiato.com.br>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

Paula começa lendo uma carta, relacionada ao seu primeiro papel como atriz, ainda criança, em um comercial de xampu, papel para o qual fez um teste, mas não foi selecionada. Ela parece se emocionar ao contar essa história ao público, e, logo em seguida, passa ao tema da imitação:

Desde aquele dia, eu venho passando por testes. A vida de todo mundo é feita de milhares de testes, né? Vida de atriz é passar por testes sempre. Agora, por exemplo... Esse é o trabalho mais difícil que eu já fiz, de longe, é um teste pra mim, porque... Essa é uma profissão em que a gente imita as pessoas, eu pelo menos sempre fiz isso. Eu não sou eu mesma durante muito tempo.

Paula cita alguns exemplos de construção de personagens, descreve sua metodologia própria, e ressalta: “Aqui, eu não tenho uma personagem, eu vou tentar ser eu mesma”. E, para falar de si, declara que fará “uma entrevista com algumas das minhas vidas invisíveis”, dando a entender que será uma *autoentrevista*, que simulará a estrutura de um programa televisivo, se aproveitando de sua experiência profissional prévia como repórter.¹³ Ela explica a lógica de sua simulação, mostrando ao público os eixos das câmeras imaginárias, e listando as diferentes partes de uma entrevista televisiva.

Nada nesse início do solo me leva a questionar a sinceridade de Paula Picarelli. Seu modo de falar é relativamente uniforme: sorridente, simpática no trato com o público. Paula aparenta certa timidez, como se não estivesse plenamente à vontade, sem que tal traço de personalidade seja sublinhado ou atrapalhe a comunicação. Não julgo que o espectador seja diretamente levado a indagar se Paula estaria falseando esse modo tímido, penso que é mais razoável intuir que essa seria sua forma própria de se dirigir a uma plateia. Ela não finge que o texto é improvisado nem destaca o fato de que ele foi previamente decorado: reage sutilmente às qualidades de cada assunto, e estabelece o encadeamento de um no outro sem gerar estranheza, como uma pessoa tecnicamente preparada para falar ao público.

A simulação da autoentrevista começa com uma apresentação da entrevistada pela entrevistadora (ambas a própria Paula) dirigida à câmera fictícia — “Olá,

¹³ Paula Picarelli foi entrevistadora do programa *Entrelinhas*, apresentado na TV Cultura, entre 2005 e 2011. Cf. currículo da atriz no *website* da Gi Hiato. Disponível em: <<http://www.gihiato.com.br/atores-paulapicarelli.html>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

hoje eu converso com Paula Picarelli” —, citando feitos da entrevistada — “A Paula Picarelli é atriz, apresentadora, repórter e produtora. A Paula Picarelli não tem uma grande importância, ela tem uma importância pequena para algumas pessoas” — e a cumprimentando — “Paula, obrigada por estar aqui”. Terminada essa fase, a atriz diz que gravará separadamente a sequência de perguntas — “Paula, diz seu nome completo e sua ascendência” —, e faz algumas em voz alta, dando um pequeno tempo de silêncio entre elas. Explica então ao público o teor desse segmento inicial — “São essas perguntas rápidas, objetivas, pra apresentar a entrevistada, e pra ela ir relaxando, ela pode responder sem pensar, são perguntas bem fáceis” — e anuncia a trama por trás de tal estrutura discursiva — “Essa parte toda é pra fugir do que realmente interessa, agora é que vêm as perguntas mais... mesmo”.

Os temas da entrevista televisiva e da representação de si começam a ganhar corpo quando a entrevistadora, na pergunta inicial do segmento seguinte da simulação, mostra um vídeo, e solicita que a entrevistada o comente. O vídeo contém uma entrevista de Paula ao *Altas horas*, da Rede Globo, um programa produzido desde o ano 2000, que mescla apresentações musicais ao vivo com entrevistas breves conduzidas por Serginho Groisman. Em *Ficção*, Paula apresenta trecho de um episódio de 2003, no qual é entrevistada junto com Alinne Moraes. Ambas atuavam então na novela *Mulheres apaixonadas*, interpretando um casal homossexual que, segundo matérias jornalísticas da época, teria tido uma recepção positiva por parte dos espectadores, algo que na época era incomum para casais *gays* em telenovelas brasileiras. Esse foi também o primeiro papel de destaque de Alinne Moraes, que viria a se tornar uma das principais intérpretes da Rede Globo.

O vídeo do programa, projetado em *Ficção*, inicia com as duas atrizes subindo ao palco, mediante aplausos da plateia do estúdio. Antes de falarem, o apresentador anuncia outros entrevistados daquela noite — celebridades consagradas como Paulo Autran, Tônia Carrero e Hector Babenco. Ele então começa a entrevista, como que tentando quebrar o gelo:

Serginho Groisman: Tá tímida?

Alinne Moraes: Eu *sou* tímida, por incrível que pareça.

Paula Picarelli: Ai que mentira, Alinne! Na minha frente!

Alinne: Sou, muito! Sou sim.

Serginho: Você é tímida em que situações?

Alinne: Nas situações em que eu tenho que ser eu mesma, eu acho.

[...]

Serginho: E você Paula: você é você muitas vezes, ou você não é você várias vezes?

Paula: Gente, isso vai dar um nó na cabeça da gente, né? Eu sou um pouco tímida também, bastante tímida, e mais quieta também, né, pode crer.¹⁴

Alguns trechos do programa são apresentados em sequência, em um clipe de dois minutos e quinze segundos. Ambas performam seus papéis de entrevistadas sem evidenciar qualquer problema, e os temas parecem adequados ao formato do programa e à vida pública das duas: Paula diz ter amigas lésbicas, divaga sobre teatro hip-hop, ambas dão conselhos a jovens atrizes. Contudo, no momento em que inicia a projeção do vídeo, Paula, em cena, faz uma solicitação aos espectadores de *Ficção*: “Reparem nos corpos das duas: o corpo de quem foi criado para ocupar esse lugar, e de quem caiu de paraquedas”.

Partindo de uma situação na qual há aparentemente uma paridade — duas atrizes, em 2003, protagonistas de uma trama de destaque na emissora, na qual interpretam um casal, ambas brancas, fotogênicas, declaradamente heterossexuais, estreantes na televisão, submetidas juntas ao constrangimento do programa de entrevistas —, Paula, ao vivo, em 2012, aponta para uma diferença que supostamente estaria visível na imagem audiovisual do passado. Não resta dúvida que Paula é a que caiu de paraquedas, segundo a lógica do seu discurso. Contudo, não me parece que seja uma conclusão passível de ser tirada a partir de um olhar leigo sobre a imagem projetada, especialmente em um clipe tão curto.

No clipe, vê-se e ouve-se mais Paula do que Alinne, mas as falas de ambas são triviais, sem que digam besteiras ou façam algo digno de provocar o riso. Talvez Alinne seja mais precisa em suas respostas, e Paula um pouco mais balbuciante; talvez Alinne seja mais contida, tenha uma pose mais firme, e Paula tenha um corpo mais quebrado e sorria em excesso; não sei dizer. A fala de Paula, no teatro, compartilha com o público uma opinião, confiante de que todos verão a diferença, como se fosse uma obviedade. Julgo que tanto o fato de que hoje Alinne é famosa, e Paula não é, quanto a legenda da imagem, que Paula adianta verbalmente, podem induzir o espectador a perceber uma hierarquia performática (aquela que naturalmente ocupa o lugar e aquela que não), e provavelmente essa

¹⁴ O registro na íntegra dessa entrevista está disponível no Youtube em duas partes, publicadas em 2007: Disponível em: <<https://youtu.be/myA2kIXUDDM>> e <<https://youtu.be/wldas5Jw38>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

hierarquia não está lá — ou se está, se algum olhar apurado de então pudesse indicar qual das duas faria mais sucesso na televisão, o espectador de *Ficção* não é necessariamente esse especialista.

Não se trata de uma mentira, mas de uma declaração de autoimagem e de uma pretensão a encontrar na imagem audiovisual traços objetivos que a corroborem. Ao simular também no palco de *Ficção* a estrutura do programa de entrevistas, despedaçando suas partes, explicando ao espectador seu funcionamento e, mesmo fazendo graça com essa estrutura, poder-se-ia considerar que Paula estaria destituindo o poder daquela representação, corroendo o mito da celebridade, do ponto de vista de alguém que já transitou por esse papel de figura célebre (e depois o abandonou), ou de alguém que conhece intimamente o papel de entrevistadora, facilitadora de tal estrutura discursiva. Todavia, a chamada de atenção autodepreciativa que precede o vídeo encaminha o solo em outra direção.

A REPÓRTER INQUISIDORA DE SI MESMA

No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin¹⁵ comenta a forma como o ator cinematográfico representa seu papel:

Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas — produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. — que a todo momento tem o direito de intervir. Do ponto de vista social, é uma característica muito importante. A intervenção de um grêmio de técnicos é com efeito típica do desempenho esportivo e, em geral, da execução de um teste.¹⁶

Se Paula Picarelli, no início do solo, não pôde mostrar o teste que fez na infância para o comercial de xampu, o vídeo do programa *Altas horas* funciona, de certo modo, como seu substituto. Ele também é o grande teste no qual ela não passou, e os espectadores são instigados a observar o clipe como especialistas — não para elucidar sua estrutura de funcionamento, mas para perceber a falha da atriz. Pois, ainda segundo Benjamin, “representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 178.

rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho”.¹⁷ Nesse caso, o espectador é convidado a olhar a outra face — não a vingança do homem, o modo como ele coloca o aparelho “a serviço do seu próprio triunfo”, mas a perpetuação do mecanismo de submissão do homem às provas da máquina e, o que é ainda pior, sua exclusão da cadeia de trabalho como consequência de sua falha — no caso de Paula, sua exclusão da cadeia de produção televisiva.

Para percebê-lo, não vemos cenas da novela *Mulheres apaixonadas*, mas uma entrevista, precisamente o modo enunciativo posto em questão neste solo. Ironicamente, o primeiro diálogo do vídeo — a questão de “ser ou não ser tímida”, transformada em “ser ou não ser você mesma” —, em vez de meramente servir de introdução a assuntos mais relevantes, acaba por estabelecer uma fixação que atormenta Paula. Proponho, como hipótese de leitura, que na banalidade das falas iniciais do *Altas horas* está contido o ponto-chave do fracasso de Paula como atriz televisiva: ela falha no que Benjamin afirma ser determinante para o ator de cinema — “é menos importante que o intérprete represente um personagem diante do público que ele represente a si mesmo diante da câmera. O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo”.¹⁸ Mas aquilo que para Benjamin é um apontamento no contexto de uma crítica cultural mais ampla, transforma-se, na performance de Paula Picarelli (ou, ao menos, na minha leitura de sua performance), em uma exigência normativa.

Finalizado o vídeo, percebemos, em *Ficção*, uma transformação no papel da entrevistadora, passando de amiga, que faz perguntas triviais para facilitar uma autoexposição superficial e tranquila (como parece ser o papel de Serginho Groisman no vídeo), a inquisidora, que conhece os pontos fracos da entrevistada e toca neles sem cerimônia, exigindo réplica (como seria talvez o Serginho Groisman percebido por Paula, monstruoso e dissimulado, pois teria começado justamente evidenciando sua grande falha). Paula faz algumas perguntas de transição entre os dois registros, e logo o teor das perguntas torna-se mais íntimo e também mais grave:

Você nasceu e viveu a maior parte da sua vida no Morumbi, que é um bairro nobre da cidade de São Paulo, como é que você foi parar num grupo de teatro hip-hop? / Hoje, com 34 anos, você acha que você ocupa

¹⁷ *Ibid.*, p. 179.

¹⁸ *Ibid.*, p. 182.

o lugar que você merece? / Você tá vivendo um momento difícil da sua vida agora, tá passando por um processo da sua empregada, eu gostaria que você falasse sobre isso. É uma pergunta sobre a sua vida pessoal sim. / Desculpa Paula, mas eu preciso te perguntar isso. Você ainda se incomoda de falar sobre a novela? Como é que você vê essa experiência hoje? O que é que você pensa da Alinne Moraes, de verdade? Porque você vinha de um grupo de teatro político-militante. Ela não representava tudo o que você lutava contra? Mas a Alinne sustentava a própria família. Por que é que você aceitou fazer novela? / Você não achou que foi um pouco prepotente em não se preparar pra fazer uma linguagem que você nunca tinha feito antes, você era uma atriz de teatro, ia tirar aquilo de letra? / Você achou que fosse conseguir lidar com tudo aquilo sozinha, com toda aquela exposição, tudo aquilo que envolvia a gravação da novela, você achou que fosse dar conta de tudo aquilo sozinha? / Você não chegou a dizer que só ia encontrar filho da puta? / Você acha que pra ser atriz você precisa ser um pouco infeliz? / Agora vou te fazer uma pergunta que você nunca ouviu antes: por que é que você não fez mais novela?

As interrupções na fala, marcadas na minha citação pelo signo da barra, são breves instantes de silêncio, que indicam, como a atriz informa ao espectador, pontos de corte para uma montagem futura, para que, no produto audiovisual que resultaria dessa simulação, cada indagação da entrevistadora viesse seguida da resposta da entrevistada. Ao mostrar todas as perguntas em separado, como em uma lista, o espetáculo ressalta a violência de tal procedimento interrogatório. O que torna a sequência cruel não é especificamente a performance da atriz — que fala tudo aparentando a mesma simpatia sorridente com a qual se dirige ao público em outros momentos do espetáculo, sem prover índices da opressão que tais perguntas operam —, mas é a precisão com que toca em assuntos que parecem ser delicados, expondo contradições típicas de um autoquestionamento íntimo, raras de serem tematizadas em programas jornalísticos, especialmente naqueles com celebridades entrevistadas.

Alguns desses assuntos poderiam até se encaixar na pauta de um programa de teor investigativo, ou por abordarem acontecimentos de relevância pública sobre os quais a entrevistada talvez não quisesse falar (como o processo movido pela empregada), ou por serem tentativas de obter dela uma confissão inédita sobre evento notório (como a primeira questão sobre a novela). Mas a maioria das perguntas parece ora pressupor um julgamento de ordem moral, ligado

à coerência de suas escolhas de vida (Como pôde participar de um grupo de hip-hop sendo de família abastada? Como pôde fazer novela sem se preparar suficientemente para a linguagem ou para a repercussão, sem de fato precisar do dinheiro, e após ter feito parte de um grupo de teatro militante e ter xingado a todos que eram do meio televisivo?), ora sugerir consequências negativas para tais escolhas, indiretamente apontando-as como equivocadas (não ocupar o lugar que merece, ser infeliz).

No segmento seguinte da simulação, a atriz, assumindo o papel de Paula entrevistada, passa a responder as perguntas. Diz seu nome completo e os dos pais, sua ascendência, fala de como é tímida. Faz uma série de adendos à plateia, comentando a sequência de respostas, e logo fica claro que, neste segmento, os instantes em que se dirige às câmeras e os em que fala ao público do teatro se misturam sem o mesmo rigor proposto inicialmente.

Ao descrever situações de sua vida que comprovariam que ela é desligada (essa havia sido uma das perguntas introdutórias), nota-se que, aos poucos, Paula começa a exagerar a forma risonha que até este ponto definia seu modo de se apresentar. Suas gargalhadas passam a tomar mais tempo, e suas falas a atrasar, como se estivesse se perdendo na rememoração do texto. Esse exagero remete a uma ação que vinha executando desde o início da simulação da entrevista: servir-se de uma garrafa de Absolut Vodka em um copo e beber. Em uma das primeiras perguntas castradoras, Paula já havia feito alusão a isso — “Você tá em cartaz com um espetáculo, e você bebe, em cena, de verdade, é isso mesmo?” —, então, quando aparecem as risadas exageradas, elas se ligam a tal sugestão. Quando chega ao assunto da novela, percebe-se que já há uma alteração acentuada em sua forma de falar, e, ao manusear o copo de vodca em um instante de silêncio, sublinhando esse gestual, ela concretiza a imagem de um estágio inicial de embriaguez.

Paula diz se incomodar com o assunto da novela, conta das inúmeras entrevistas que deu na época, revela ter posado nua para uma revista, confessa ter pavor de imaginar o que as pessoas pensam dela. Explica o que seriam as “vidas invisíveis que se vive dentro dos outros”: “você conhece uma pessoa, ou o trabalho dela, e [...] sem que ela saiba ela já é sua amiga, sua inimiga, sua amante”, dando a entender que fala da proliferação de impressões de si mesma que sua exposição na mídia teria o poder de gerar no público. Mas sugere um sentido adicional, mais íntimo: “e as vidas invisíveis que a gente vive dentro da gente mesma. Ai, eu queria ser mais solta, mais livre, mais à vontade com meu próprio corpo”. Conta então que estaria bebendo de verdade, em cena, motivada por

uma carta que a teria desafiado a fazê-lo. Pois, segundo o suposto autor dessa carta, o dramaturgo Rafael Primot,

a figura doce, loira e linda de Paula é um grande muro para mim. A personificação desta perfeição angelical, da entrevistadora que nunca está em risco, nunca constrange o seu entrevistado, não me aponta horizontes novos [...]. Como reconstruir a figura de Paula, destruindo o que se vê e ouve? O que se esconde atrás de sua doçura e sua educação apaixonante [...]?¹⁹

Ao problema que a carta propõe — uma figura doce e educada que é um muro, que é ilegível, que teria algo por trás a ser revelado — Paula oferece a embriaguez — “o que eu quero é viver as emoções de verdade aqui”. Mas a chave de leitura que a carta provê ao espectador é mais elucidativa do que a proposição performática ofertada em resposta.

A leitura em voz alta do trecho da carta de Rafael Primot é a terceira instância no espetáculo de um discurso a respeito de Paula Picarelli não produzido por suas próprias palavras, mas mediado por documentos. A primeira foi a carta do início, direcionada aos pais, uma voz mágica e poderosa que prometia tirá-la da escola e lançá-la como “futura modelo”. A segunda foi o vídeo de *Altas horas*, cujo discurso, engendrado pelo aparato televisivo, servia à manutenção e à regulação da indústria de celebridades. O terceiro documento, a carta de Primot, dirige a atenção para algo passível de ser intuído, mas que até então não havia sido explicitado como um problema: o modo tímido e risonho com o qual Paula apresenta-se ao público é uma máscara, uma construção, que, apesar de agradável e funcional, barra a visão. Os três documentos apontam para um contraste entre a propensão de Paula a participar da indústria audiovisual e sua inaptidão em manter-se nela. Os dois últimos documentos em específico apontam também para a inaptidão de Paula em se revelar plenamente como atriz e apresentadora. As duas inaptidões convergem em um dilema central: ser ou não ser ela mesma.

¹⁹ A carta é lida em voz alta pela atriz. O trecho citado foi transcrito a partir do registro em vídeo de *Ficção*, como as outras falas de Paula Picarelli.

A MAQUINAÇÃO EXPOSITIVA DO SOFRIMENTO

O problema de legibilidade instaurado pela apresentação da embriaguez, que ganha contornos mais evidentes nos instantes seguintes, é difícil de resolver. Por um lado, poder-se-ia provisoriamente admitir que a revelação da atriz em cena é verdadeira, e Paula Picarelli estaria bebendo copos e mais copos de vodca e não de água (pela cor do líquido na garrafa transparente, não se sabe ao certo). Esse seria então um ato com alto grau de imprevisibilidade, pois se estaria programaticamente minando o controle que a atriz tem sobre sua performance. Seu comportamento no palco esforça-se por prover índices de que isso estaria de fato acontecendo: após ler a carta, vê-se Paula desequilibrando-se, olhando para os lados como se perdida, bebendo um gole e mais outro, perdendo o fluxo do pensamento e o retomando, suspirando, balbuciando, gaguejando, repetindo-se como que inadvertidamente, rindo bastante, deixando de falar por longos instantes, declarando que não sabe o que fazer. Ainda assim, o fluxo de suas palavras não chega a se paralisar, a embriaguez tampouco inviabiliza a clareza da fala ou a concatenação das ideias, nem deixam de aparecer frases e gestuais que, evidentemente, estão ali postos como parte de uma estrutura dramática.

Admito que a performance alcoolizada de Paula possa gerar dúvida no espectador. Mas proponho que, ciente da proposta provocativa do projeto *Ficção*, a pergunta mais significativa não é se a embriaguez está ou não sendo experimentada ao vivo, mas sim qual a função desse número? qual sua ligação com o todo? Acredito que a tensão gerada pela embriaguez não está em sua imprevisibilidade, no que poderia vir a ocorrer devido ao suposto ineditismo daquele acontecimento, mas está na falta de sentido da insistência em sua representação: ela parece disfuncional, por confiar na crença do espectador em algo no qual é inviável crer. Há nele algo de ridículo, e sugiro que ela invoque outra indecidibilidade, mais relevante do que a dúvida se a garrafa contém água ou vodca.

Pois é possível atribuir a escolha pela representação da embriaguez a uma fragilidade desse solo. Para um espetáculo apoiado em uma dramaturgia ficcional encenada de forma realista, a performance executada por Paula poderia até ser considerada eficaz. Mas, para simular um acontecimento inédito, seria necessário um transbordamento muito mais grave para que o estado fosse crível, e a própria estrutura do projeto *Ficção*, com solos curtos inteiramente roteirizados, dificilmente permitiria que isso acontecesse plenamente. Julgo que o espectador pode ser levado a perceber esse número como uma má escolha, agravada pelo fato de que a atriz em cena parece insistir em que se acredite nela.

Por outro lado, considerar patética ou sem sentido a representação da embriaguez pode também ser um impulso para o espectador romper de vez com a crença no discurso cênico de Paula, e tomar posição em relação a ele: posição de crítico da imagem documental (papel estimulado pelo comentário que antecedia o vídeo de *Altas horas*), de crítico de arte (papel que a leitura da segunda carta propunha como valioso) ou de crítico das escolhas da atriz (papel da entrevistadora castradora). A atitude de contestar a imagem produzida por Paula poderia vir, assim, da assunção de um dos papéis que o solo vinha apresentando como fontes alternativas de verdade sobre a atriz. No auge da embriaguez, Paula encontra contexto para ainda explicar o que seria *overacting* — “é quando você vai fazer uma cena, e você está um pouco além do que você deveria estar na vida real” —, provendo mais uma arma crítica para se pensar a cena em curso não como um mero jogo de falsificações, mas como um equívoco, um fracasso.

Em certo instante, ela diz ter se esquecido de fazer uma pergunta a si mesma, e volta à cadeira da entrevistadora — “Paula Picarelli, você acredita que as pessoas estão acreditando que você tá bêbada de verdade?”. Rindo, ainda como no estado de embriaguez, ela responde:

Eu não sei se as pessoas estão acreditando, mas eu preciso dessa personagem, por favor... Me deixa eu ter uma máscara, só agora, por favor... Me deixa esse *overacting* de mim mesma [...]. Eu não sei com que corpo, com que voz falar essas coisas...

Ajoelha-se no chão, com as mãos juntas ao peito (remetendo a uma imagem de súplica), e fala como quem desabafa com angústia: “Ai, gente, eu era muito nova, muito perdida na novela”. Cita um motorista de transporte público que a teria abordado de forma indesejável devido à sua fama, cita alguém que teria pedido para tirar uma foto quando ela estava internada no hospital, conta que foi se tratar com um psicanalista, mas o processo era lento demais e ela precisava de ajuda urgentemente.

E então, desmontando o estado de embriaguez por completo, confessa: “Eu fracassei. Foi um fracasso”. Associa o fracasso na televisão à insatisfação com seu trabalho de atriz, lamenta a descontinuidade desse trabalho, confessa sentir inveja do sucesso de amigos e cita a expectativa de familiares e conhecidos que, regularmente, perguntam a ela por que não teria continuado a fazer novelas: “Eu sempre respondo, mas por dentro eu tou com tanta raiva... Com tanta raiva... É muito impressionante como eu consigo disfarçar tanta raiva debaixo dessa

aparência amena”. E termina esse trecho afirmando: “Esse fracasso é jogado na minha cara há nove anos. Eu não quero mais dar esse texto. Eu não quero mais fazer essa personagem, mas eu não consigo matar essa vida invisível”.

Após a embriaguez se revelar um embuste, não parece haver possibilidade de se questionar o teor de verdade desse turbilhão final de confissões. Pois a impressão que se tem, quando reaparece a entrevistadora castradora, é que para Paula teria ficado inviável dar continuidade àquela camada performática, denunciada como dissimulação. Nesse instante, a atriz suplica a alguém para que permita a ela manter o regime de representação, e, ao jogar-se no chão de joelhos, intuímos que seu pedido não tenha sido atendido: ela teve que abandonar a falsa embriaguez para continuar sua apresentação. Mas a quem ela suplica permissão? Quem é a presença invisível que ela não consegue matar e que a obrigaria a desempenhar esse papel?

É evidente que essa sequência de declarações pessoais, despejada nos últimos cinco minutos de espetáculo, não vem do nada: ela é resultado de um processo, repleto de etapas, estruturado pela dramaturgia e comentado ao longo do solo. Uma série de agentes impeliram-na à autoexposição: as câmeras (reais e simuladas); Serginho Groisman e a maquinaria da indústria de celebridades; Rafael Primot e sua exigência estética de ver para além do que ela mostra; o diretor e dramaturgo do espetáculo, Leonardo Moreira, figura aparentemente invisível à qual os atores de *Ficção* por vezes se referem como se estivesse nos bastidores; o público, ao qual ela nunca deixa de se dirigir, de dar satisfação, explicando-se, timidamente pedindo desculpas; e, é claro, ela mesma, que não só compartilha informações pessoais para participar de um projeto artístico, como também ativa uma *persona* autocrítica, permitindo assim que algumas de suas incoerências mais íntimas se transformem em exigências de esclarecimento público. Se o resultado final é uma enxurrada de verdades duras de falar e de ouvir, é preciso perceber o processo como uma espécie de coação, plena de invisibilidades, e não meramente como um gesto de expurgação pública. Para mim, é a violência dessa maquinação expositiva o tema central do solo.

As breves menções à história de Lili, a empregada doméstica que teria trabalhado para Paula Picarelli e a estaria processando judicialmente, espelham tematicamente a violência dessa autoexposição, oferecendo, a meu ver, uma perspectiva de reparação e apontando para uma forma de resistência. Quando Lili é citada pela primeira vez, no início do solo, Paula está dissertando sobre sua metodologia de construção de personagens e revela que, em dois outros espetáculos da Companhia Hiato, ela teria usado Lili como modelo, apropriando-se

de suas histórias de vida em um deles e incorporando sua gestualidade física e vocal no outro.

Quando a pessoa que a gente imita vai assistir ao espetáculo é esquisito, porque essa distorção passa pelo julgamento sobre ela, pelas sensações que ela causa. Quando a Lili foi assistir ao *Como me tomei estúpido*, eu não tive coragem de dizer o texto na frente dela, eu mudei o texto do espetáculo naquele dia. Porque eu não quero que ela veja a violência que eu faço com ela, no meu trabalho.

Segundo o relatado em *Ficção*, Lili, apesar de não se ter reconhecido em cena, teria um dia sabido dessa imitação por intermédio do ex-marido de Paula, e essa descoberta teria motivado o processo trabalhista (embora, tecnicamente, o suposto processo trate de sonegação de impostos). Em alguma medida, é possível considerar que Paula replica em si a violência que diz fazer com Lili no ato da cópia — a violência no sentido de uma operação crítica, que consiste, usando as palavras da atriz, em uma *distorção* que passa por um *julgamento*, seguida de uma exposição pública dessa distorção crítica. Por isso, em *Ficção*, Paula estaria promovendo uma espécie de reparação cênica, passando pelo mesmo mal que teria causado ao outro. Julgo que esse sentido foi plantado pela dramaturgia, mas ele não é simples de ser lido, não encontro reforço para ele em outros índices, talvez por haver poucas menções à figura de Lili, e essas não se ligarem à narrativa principal de forma mais enraizada.

A encarnação de Lili por Paula é meramente citacional e se dá apenas em um breve instante de vinte segundos no início do espetáculo. Paula imita-a vocalizando um sotaque regional e marcando um sorriso no rosto que é diretamente tematizado em suas palavras: “A Lili tem... um sorriso que... não escancara na cara... tem sempre um limite... E é um sorriso também que permanece. Ele não abandona o rosto. E ele esconde tanta coisa... debaixo dessa aparência amena”. Quando a menção à aparência amena reaparece, no final do espetáculo, como já mostrei, associada à raiva por ser perguntada sobre a novela, ela cria um espelhamento entre as duas figuras: o sorriso de Lili também é o de Paula, o sorriso permanentemente marcado, que limita, que impede a leitura, como afirmara a carta de Rafael Primot. Concomitante a essa raiva (talvez a emoção mais intensa confessada em todo o solo), vê-se novamente o sorriso, sublinhado, corroborado por risadinhas sonoras. Estranhamente, o sorriso não parece *overacting*; o espectador já se habituou a esse traço da personalidade de Paula e, por causa desse

hábito, quase passa despercebido o contraste radical entre a dureza da afirmação e a expressão risonha.

A partir do instante em que o falseamento da embriaguez é desvendado (“Você acredita que as pessoas estão acreditando que você tá bêbada de verdade?”), essa forma vai aos poucos sendo desmontada, até que não se percebem mais seus traços. O espectador pode então concluir, baseado nas palavras de súplica de Paula, que a embriaguez era uma espécie de máscara protetora, um modo de desviar a atenção, ao contrário do que antes prometera seu discurso (“O que eu quero é viver as emoções de verdade aqui na frente de vocês”). Quando essa máscara cai, reaparece em seu lugar a expressão amena com a qual o público estava acostumado. Essa, apesar de denunciada, apesar da violência crítica aplicada sobre si, continua inteira. E talvez a razão pela qual ela não se desmonte, não se despedace, é que esse fracasso, o fracasso em mostrar quem ela realmente é, o fracasso em produzir um relato autobiográfico plenamente sincero é também uma forma de resistência, e essa resistência é também potente. Em resposta à violência aplicada sobre si, que Paula dá a ver sem exatamente denunciar, em resposta às exigências de autoexposição, o sorriso (que mostra a raiva) realça a diferença, a disjunção entre a emoção que ela experimenta e a expressão que ela emite.

Nos instantes finais do solo, Paula cita expectativas dos pais a respeito de sua carreira. Depois de listar alguns sonhos de sua mãe que teria inserido na dramaturgia de *Ficção* (revelando algumas mentiras inofensivas em afirmações anteriores), ela dá um relato fantasioso sobre a mãe, já falecida, ter assistido ao espetáculo:

[...] pelo menos aqui eu consegui que ela fosse professora de matemática, que ela queria. [...] Eu consegui que ela viesse assistir a esse espetáculo, ela se sentou na plateia, depois ela foi... [aponta para os bastidores, para onde a mãe teria ido cumprimentá-la, mas irrompe um choro]. Ela me deu um abraço... Ela disse: loirinha, você conseguiu, era muito você mesma. E eu sei que é mentira, que eu fracassei de novo. Eu não consigo ser eu mesma nem na minha vida, quanto mais aqui na frente de vocês. Mas agora eu tou sendo eu mesma. Ai meu Deus, isso vai dar um nó na cabeça [ela ri, enquanto a luz sobre o palco se apaga rapidamente].²⁰

²⁰ As descrições entre colchetes são da autora.

Recordo-me de que, quando assisti ao espetáculo pela primeira vez, foi apenas no momento em que a luz se apagou que algo se resolveu para mim. Apenas nesse gesto eu percebi a mão do diretor Leonardo Moreira, certificando-me de sua presença invisível, quando ele escolhe interromper a fala de Paula, diminuindo a intensidade dos refletores antes que ela pudesse chegar à conclusão de seu relato. À Paula não seria permitido finalizar o relato com independência (como, julgo, acontecia nos outros solos de *Ficção*), ela sofre um corte, semelhante ao corte da câmera na linguagem audiovisual, e esse é mais um reforço para a ideia de que ela é parte de uma imagem construída por uma diversidade de agentes.

Apesar de minha análise ter apontado para como a organização dramática armaria o espectador de um manancial crítico — para que ele note a estrutura que provoca a confissão e perceba-a como opressiva — a escolha feita no espetáculo pela forma do teatro autobiográfico, por perpetuar a aparência do discurso em primeira pessoa, encadeado pelo ator e pelo que parece ser sua forma própria de pensar, desvia a atenção do peso da coautoria no processo de criação, especialmente do papel do diretor-dramaturgo.

Mas, no solo de Paula Picarelli, para além de uma oclusão perceptiva, julgo tratar-se de um desafio ao olhar. A diferença é que aqui a construção da imagem aponta obstinadamente para seu próprio fracasso, multiplicando-o tanto tematicamente (o fracasso na televisão, o fracasso em ser ela mesma) quanto performaticamente (a embriaguez que não convence, o sorriso que não revela). Minto ao dizer que ao final eu teria me convencido de que o solo não versava meramente sobre o sofrimento de Paula: a indecidibilidade permaneceu comigo, continuei perguntando em que medida o espetáculo efetivamente falhava em seus intuítos, e aquela atriz me tornava cúmplice de suas desgraças íntimas; e em que medida a estrutura exigia que eu me posicionasse, diante da expressão de um sujeito que nunca efetivava o distanciamento de si, ainda que insistentemente ensaiasse meios de o fazer, e assim seria eu o responsável por perfurar a imagem com meu olhar.