

**COELHO, Paula A. B.** Relato Pessoal como Matéria da Experiência Coletiva.  
João Pessoa: UFPB; Professora Adjunta I. Atriz.

## RESUMO

O experimento “Histórias de Sem Réis”, realizado como intervenção em praças do interior da Paraíba, pelo Teatro Alfenim, visa estabelecer com o público um diálogo direto a partir do mote “Compro sua história. Pago à vista”. Interessa ao grupo experimentar a dimensão social do depoimento voluntário de pessoas que, a partir do jogo da encenação transformam relatos da memória individual em “cena”, de modo que esta seja compartilhada pela audiência. Os relatos, registrados em vídeo, servirão de matéria para um curta-metragem. A forma de abordagem dos espectadores baseia-se na relação pragmática da mercantilização. “Artistas de rua” seduzem o público a comercializar sua história e se comprometem a pagar pela narrativa. Esse apelo à participação de um elemento da plateia estabelece entre os demais espectadores e o grupo um espaço de improvisação no qual o participante instado a narrar sua história assume o protagonismo da cena, sendo sua narrativa compartilhada pelo público e pelos artistas de forma a embaralhar as fronteiras que separam o ato de sua representação. O objetivo da cena é a tentativa de resgatar o espaço da experiência narrativa, como nos ensina Benjamin, de modo a que a “História de Sem Réis” sirva apenas de pretexto para que a plateia encene sua própria experiência.

**Palavras-chave:** Narrativa. Teatro de Rua. Relação. Ator. Público.

## ABSTRACT

The experiment “Histórias de Sem Reis” (Without Money Stories) was realized as interventions on public squares in the interior of Paraíba state (Brazil) by Alfenim Theater Company. The group tried to establish a direct dialogue with the public through the strophe: “I buy your story. Pay cash”. Alfenim’s interest is to try the social dimension of a voluntary report starting from this game and turning individual memories into scenes, sharing them with the audience. These reports are captured on video for further work. Alfenim’s actors approach the public through a pragmatic relation of mercantilism. Street actors seduce their public to sell their stories in exchange for money. Through this behavior an individual, formerly a spectator, now establishes an improvisation space among the other spectators and Alfenim’s actors, acting as a protagonist with his story being shared by the public and the artists in order to blur the lines of the representation act. The goal of the scene is to rescue the narrative experience, as told by Benjamin, in order that “Without Money Stories” is an excuse to have the public “acting” their own experience.

**Keywords:** Narrative. Street Theater. Actor-spectator Relation.

## Relato pessoal como matéria da experiência coletiva

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN).

Este trabalho objetiva refletir sobre o depoimento pessoal enquanto matéria para a elaboração da experiência coletiva. Baseia-se no registro em vídeo de depoimentos coletados durante a intervenção cênica *Histórias de Sem Réis*, pelo Coletivo de Teatro Alfenim, na Paraíba, nos meses de abril e maio de 2011. Para circunstanciar a análise, julgamos necessário descrever de forma sucinta no que consiste a intervenção cênica, uma vez que os depoimentos são parte integrante da performance.

Uma trupe de artistas de rua instala equipamentos para a apresentação de um espetáculo a ser realizado em praça pública. O material cênico consiste em um piano eletrônico, caixas de som, microfones, uma câmera digital e uma placa de duas faces com a seguinte inscrição: COMPRO SUA HISTÓRIA. PAGO À VISTA. ATÉ CINCO REAIS. O experimento tem início quando o “Apresentador” e sua “Assistente” convidam as pessoas que circulam pela praça a contarem suas histórias, deixando claro que se trata de uma relação de compra e venda. O experimento cênico é híbrido, realizado por quatro atrizes, três atores e um músico. Reúne canções acompanhadas ao piano; depoimentos; cenas em que as personagens, criadas a partir de observações de rua, agem na fronteira entre representação e não representação; um coro — das “mulheres dos policiais em greve” — e culmina na história do “soldado Sem Réis, o insubornável”, apresentada segundo os procedimentos da *Lehrstück*, a peça didática de Bertolt Brecht.

Depois das narrativas dos espectadores, os artistas de rua executam um número musical, por meio do qual informam ao público que são negociantes de “histórias”. Terminada a música, tem início um jogo cênico que será mantido ao longo de quase a totalidade da performance: trata-se da promessa da apresentação da história do “soldado Sem Réis, o incorruptível”. Entretanto, a ação dos artistas será sempre interrompida por incidentes que impedem a narrativa da história do soldado. Primeiramente, surge “Deusdete”, a mulher do policial em greve, desaparecido há três dias. Ela faz um apelo ao público para que a ajude a encontrar seu marido “porque senão vai ter que arranjar outro”. A esse apelo segue-se um número de participação direta do público: são selecionados três pretendentes para substituírem o marido desaparecido. Após o jogo de perguntas e respostas para a seleção do melhor candidato, é anunciado um novo número musical: a “Canção do Artista Desempregado”. Quem canta é o ator que até então circulava entre o público como um morador de rua, dependente de *crack*. A apresentação desorienta o público por sua ambiguidade, uma vez que não se explica se aquele ator/personagem é ou não integrante da trupe. Ao final do número, entra em cena “Dona Carola”, que se apresenta como madrinha/fornecedora de drogas desse artista de rua. Ela surra o rapaz advertindo-o para que fuja dos artistas por serem estes péssimas companhias, os quais refutam seus argumentos dizendo que são trabalhadores. “Deusdete” e “D. Carola” se encontram na praça e saem de cena para procurarem o marido desaparecido.

Em seguida, antes que os artistas de rua possam enfim dar início à história de “Sem Réis”, entra em cena uma dupla de policiais: “Sargento Machado” e “Cabo Gorete”, esta visivelmente bêbada. De forma truculenta, o policial exige dos artistas a documentação que libera a apresentação em praça pública;

enquanto “Cabo Gorete” manifesta solidariedade pelo movimento grevista. Ela é repreendida severamente por seu superior. Nesse momento, surge o coro “das mulheres dos policiais em greve”. “Cabo Gorete” se divide entre obedecer às ordens para dissolver a manifestação ou aderir ao movimento. “Sargento Machado” retira-se de cena dando à “Cabo Gorete” a incumbência de dispersar a multidão.

Depois de calorosa batalha, “Cabo Gorete” rende-se aos argumentos do coro e aos efeitos da bebida, de modo que desaba no chão. Os artistas de rua anunciam então a “Canção do Valor da Carne”, que é cantada pela atriz que representa “Gorete”, agora transformada em artista de rua.

Finalmente, a última cena da intervenção narra a história do “Soldado João”, apelidado de “Sem Réis” pelo chefe da corporação, por nunca ter um centavo no bolso. Trata-se de uma cena que reproduz o procedimento *brechtiano* das “Lehrstück”. O Chefe de Polícia oferece a “Sem Réis” uma oportunidade de ganhar um salário extra se for conivente com as atividades ilícitas do tráfico de drogas. Argumenta que o salário do policial não é suficiente para suas necessidades. Diante da escolha de “Sem Réis”, se aceita ou não ser subornado, os artistas de rua dirigem-se ao público com a pergunta: “O que vocês fariam se estivessem no lugar dele?”. O espetáculo termina com novo número musical, o “Rap dos Sem Réis”.

O experimento surgiu do processo de observação de rua, realizado pelo grupo durante um período de dois meses no centro de João Pessoa, mais especificamente na praça conhecida como “Ponto de Cem Réis”. O objetivo era apreender, por meio de depoimentos de habituais frequentadores, o processo de degradação e descaracterização do espaço público, conhecido como o centro nevrálgico da capital paraibana.

Ao longo das apresentações realizadas em praças pelo interior da Paraíba, pudemos observar que as condições criadas pela intervenção cênica propiciam ao eventual narrador de sua história pessoal uma atitude comprometida e produtiva, no limite entre a espontaneidade e a espetacularização de si mesmo; no limite entre a legítima reelaboração de sua memória pessoal e sua objetualização por meio da imagem capturada pela câmera de vídeo.

Essa atitude é desencadeada por uma série de fatores. Em primeiro lugar, a incitação dos “artistas de rua” para que alguém dentre as pessoas que se aglomeram em torno da ação cênica, se encoraje e rompa a fronteira entre o espaço privado e o espaço público da apresentação.

Além desse estímulo, que tende a se tornar coletivo, o fator preponderante é a relação comercial que se estabelece. Não se trata de uma solicitação para uma performance espontânea, mas de uma relação explícita de compra e venda. É importante ressaltar que a intervenção é dirigida a um público proeminentemente de baixa extração social, para quem a possibilidade de auferir algum dinheiro não é desprezível.

Entretanto, a nosso ver, o aspecto propiciador fundamental para a realização das narrativas pessoais é a presença da câmera. Muitas pessoas se

aproximam para ouvir as histórias, menos pelo interesse na pessoa que narra do que pelo aparato que reproduz sua imagem. Mais do que a experiência em si, chama a atenção o simulacro da experiência.

Em textos como *Experiência e pobreza* e *o Narrador* (BENJAMIN, 1994), Benjamin já alertava para o fato de vivermos um tempo em que a alienação do trabalho traz uma profunda separação entre as pessoas e suas próprias obras, entre o sujeito e sua própria experiência individual e coletiva, notadamente depois da experiência traumática da guerra.

Atualmente, esse processo chega a extremos, de forma que sofremos a impossibilidade de compartilhamento da experiência, e o esvaziamento da capacidade imaginativa, consequência da violência das estratégias da mercantilização e do consumo hedonista. Neste sentido, é perceptível a redução do espaço para as narrativas orais. A informação, que é absolutamente efêmera e volátil, impede a construção de uma experiência coletivizada que de acordo com o pensador alemão decorria de um tempo compartilhado em grupo através do trabalho material.

A intervenção cênica do Coletivo de Teatro Alfenim se coloca como um ponto de resistência em favor da narrativa e se contrapõe à quantidade avassaladora de informação produzida pelos meios de comunicação de massa da sociedade globalizada. Para tanto, se utiliza dialeticamente de um de seus mecanismos de sedução (no caso a exposição pública da imagem) para a esta contrapor a experiência mesma que se realiza como irrupção ficcional no espaço cotidiano: uma vez transformados temporariamente em “artistas de rua”, na medida em que narram suas “histórias de sem réis”, esses narradores populares redimensionam a experiência da intervenção cênica, de modo a proporcionar uma nova forma de compartilhamento coletivo durante o ato da intervenção.

O ato de narrar atualiza e unifica fragmentos da memória, criando uma história que passa a existir no presente da cena. Dentre os vários públicos e histórias que pudemos presenciar, verificamos a dimensão utilitária que cada narrativa carrega em si mesma. Para que o laço de comunicação se estabeleça entre o narrador e o público há necessidade de que aquele tenha um propósito a ser atingido com a sua narrativa, para além dos cinco reais que vão ser adquiridos, e também que tenha domínio do que vai ser narrado, isto é, um autoconhecimento que impregne suas palavras de modo a presentificar a ação evocada no ato de narrar.

No momento da narrativa o espectador/narrador experimenta o papel de ator, ele assume o protagonismo da cena e exercita a sua performance narrativa que, segundo Richard Bauman em seu *Story, Performance, and Event: contextual studies of oral narrative*, explicita a competência da comunicação do narrador e sua possibilidade de ser sujeito histórico. O ato de narrar proporciona uma intensificação da experiência vivida porque associa a ela a experiência da organização do repertório pessoal e a da troca com o público. Em nossa opinião, alinhada às reflexões de Benjamin, nas boas narrativas assim como nas personagens dos espetáculos de rua não cabem as explicações psicológicas, o segredo está na concisão que permite ao

espectador a livre interpretação. A concreção das imagens, bem como um comprometimento pessoal do narrador faz com que o público se interesse pelo que está ouvindo.

Essa configuração cênica aponta para um outro papel do ator que nesse momento se torna um propiciador dessa narrativa. A experiência de atuar como “Assistente do Apresentador”, portanto diretamente ligada ao processo de compra da história, me permite afirmar que, neste caso, o ator não pode agir como espectador comum, tampouco como apresentador de um *show* de variedades. A ele não cabe expressar seu desejo de que o narrador se saia bem, ou que haja um desfecho satisfatório da narrativa. Deve, antes, assumir a atitude de um comerciante que ouve a história e paga por ela. Nesse sentido, deve assumir uma objetividade em relação à narrativa, que lhe permita manter a prontidão e habilidade para cortar ou sugerir saltos para o seu bom andamento. Em suma, o ator deve ser uma espécie de diretor cênico do narrador, com habilidade suficiente para ouvir e intervir.

Essa experiência se intensifica quando, ao final da intervenção, a história do soldado João ganha a mesma dimensão pública, de modo a angariar as experiências individuais narradas e/ou vividas durante a performance para o exercício de uma apreciação extracotidiana e crítica da sociabilidade urbana.

Assim, a experiência com a intervenção *Histórias de Sem Réis* nos encoraja a afirmar que o depoimento pessoal somente pode se constituir como matéria cênica e ficcional na medida em que assume sua dimensão histórica, de modo a transformar-se em testemunho de uma experiência coletiva.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Richard. **Story, performance, and event:** contextual studies of oral narrative. New York, Cambridge University Press, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas v. 1) São Paulo, Brasiliense, 1994.