

MINHA FICÇÃO DARIA UMA VIDA

Ruth Silviano Brandão
(Letras -UFMG)

Invertendo o conhecido aforismo "minha vida daria um romance", em que a ficção seria cópia da realidade, na tradicional estratégia da mimese, na contemporaneidade, pode-se dizer da ficção que ela produz a realidade. Essa função reprodutora da própria ficção é contrapartida do desaparecimento ou questionamento dos pressupostos da metafísica, como os princípios da realidade, a questão de uma verdade e de um original, preexistente à linguagem.

Se o mundo do teatro, do palco, da relação constante com o público, da manipulação de jogos de artifício de todos os tipos sempre criou uma aura em torno da figura da atriz ou do ator, na contemporaneidade, a fascinação das imagens ganhou um novo brilho, no espaço da televisão, do cinema e da literatura, onde agora se introduzem todos os jogos visuais. A estratégia da imagem visual com tudo o que ela envolve em termos de uma nova percepção da realidade invade o mundo da literatura, penetra no livro, não só referindo-se ao mundo visual das imagens, mas aí se reproduzindo.

Esse espaço especial, desenvolvido nas sociedades industrializadas, propicia que se reproduzam os simulacros, já que o intercâmbio, ou concomitância, entre vida/ficção/vida ou fantasia/realidade, por si só, facilita que as fronteiras entre uma coisa e outra se esmaçam e, assim, se fragilizem as marcas radicais entre realidade e imaginação. Aí as figuras do eu se exibem, todas as loucuras se permitem no trânsito sedutor das formas e fórmulas da fantasia.

Se a **mimese** como **imitatio** ou imitação buscava o original, a geração do simulacro não quer ser cópia — o que supõe um original — mas mostra-se como máscara, artifício, jogando com as oposições verdadeiro e falso para embaralhá-las, para tornar impossível a **diferença**, para exibir o artificial como paradigma de um tempo que sabe impossível chegar à origem, à fonte, à verdade. Assim, a verdade é o artifício e o jogo sedutor são os gestos, os objeto-fetichê, o viés do olhar.

O interesse pela leitura de memórias de atrizes, manifestado pelo sucesso dos livros que contam essas memórias, se justifica não só pela curiosidade em relação à vida das grandes estrelas do teatro, cinema ou TV, como pelo fato de suas vidas parecerem "vidas teatrais" ou se confundirem com o próprio teatro ou a TV. É o teatral que fascina, é o teatral que diferencia essas memórias de outras — ou as põe em questão — já que o eu que se narra ou é narrado continua no palco, mas entra em intimidade com o público.

Pode-se dizer que se cria um público-leitor movido pelo olhar, pelo próprio fascínio que emana dessas figuras de mulheres, que, na década de oitenta, começaram a se descrever, no Brasil. Contrariamente ao interesse despertado pelo livro tradicional de memórias, de personagens conhecidos ou não, o que importa, nesses textos, não é tanto a verdade dos fatos, mas a possibilidade de desfazer mais ainda a fronteira entre realidade e ficção. Veja-se, por exemplo, o que afirma Tônia a esse propósito:

Melhor do que atuar em teatro? Não sei. Mas melhor do que quase tudo.

Muito mais forte do que dar entrevistas sobre si, concentrada, ou conversar com amigo, com amigo, com analista até, é mergulhar, escrevendo, nos porões ainda inconscientes, intactos da memória. É visitar casa amiga. Coisa sua. Amada e desamada, morada eterna enquanto viva.

Mas não se pode fraudar? Tem que ser tudo tintim por tintim?

E a fantasia tão importante onde fica? Sem falar na natural vontade da bela história em si mesma. Ah, não! Sacrifique-se a Literatura, sacrifique-se a realidade, o relato ideal da personalidade, está bem, mas não o gosto da invenção. Mesmo a mais barata. Isso nunca.¹

Para o leitor-espectador, além do desejo *voyeur* de saber das intimidades, de olhar pelo buraco da fechadura, há o fascínio pelas imagens, a mistura de ficção e realidade, transformando-se o cotidiano em palco. É essa a retórica das revistas de televisão, rádio e teatro: confundir os palcos, fazer das vidas dos atores também cenas, como se continuassem atuando, apagando-se as diferenças entre cotidiano e vida artística: amores, gostos, gastos, casas, roupas, tudo isso vem recheado com intrigas, boatos, histórias que reduplicam as novelas, no caso da televisão.

Assim as revistas de TV levam à exaustão o artifício de usar o nome da atriz pelo nome de seu personagem, criando ainda assim o interesse, a curiosidade do *déjà vu*. Paradoxalmente. Os amores televisivos devem se transformar em amores reais, as personagens devem continuar sendo personagens na figura viva de suas protagonistas. Para isso, é preciso não estabelecer diferenças, criar uma continuidade entre vida e teatro, acentuar a sedução, o fascínio que esconde o descontínuo do dia-a-dia. Mesmo esse descontínuo presente na rotina, na descrição banal de fatos corriqueiros deve ser *glamourizado*, por frases ou ditos que singularizem o personagem-ator-pessoa, tríade que deve permanecer indiferenciada.

Se o feminino não se inscreve, não se representa como tal, pode-se falar num tipo especial de representação, ou melhor, de simulação, com significantes inesgotáveis (já que falta o *Um*), máscaras, sedução, num jogo infinito de poses, roupas, maquilagens. Mesmo quando se quer muito simples — sabemos — a estratégia é a do artificial.

Enfim, se o feminino não se representa, a mulher, cada uma na sua singularidade se representa. Esse é o seu universal: paradoxalmente. Nos anos 80, vários livros de atrizes apareceram, além de um de 1990, o de Fernanda Montenegro. Serão enfocados aqui pelo menos três desses textos: o de Tônia Carrero, já citado, o de Dina Sfat² e o de Fernanda Montenegro,³ as três, atrizes de teatro e de TV, todas no auge de sua fama, todas voluntariamente tendo suas vidas vistas e admiradas como se vê e se admira o que se passa num palco.

No livro de Tônia, logo no início, há a questão do sujeito narrador *eu*, que se traveste, imediatamente em *ela*, encenando-se como 3ª pessoa, como, sem que nem sempre se

perceba. é o caso do **eu** narrador que se representa no discurso. E se **representa** sempre para um outro, como no teatro.

No caso de Tônia, ela se rebatiza, ganhando um estatuto de personagem. com nome novo ou variações de nomes, pseudônimos, como Luzia, Luiza, Luzinha — o mesmo nome, Luiza, da Bá, mãe falsa, mais verdadeira que a mãe real, distante, fria, linda, no palco das fantasias da filha.

Não só no livro de Tônia, chama a atenção também o que ocorre nos outros livros das outras atrizes, em relação ao fato de o **eu** literalmente se encenar, revelando seu caráter de sujeito-ator, representado na frase, aí se movendo, se exibindo, trocando de fantasias. Se o sujeito sempre se bifurca na trilha enviesada do discurso, ficando de fora, mas aí se representando, para se mostrar como se deseja ver e deixar-se ver, as memórias ou biografia das atrizes são o palco ideal para que a metáfora do **eu ator** se literalize.

A consciência da representação, de estar no palco fica clara nesses textos, não só pelo recurso usado por Tônia, objetivando-se como uma personagem, mas também nas memórias de Dina ou Fernanda munidas de um alter-ego, de uma outra voz que as anuncia ou enuncia: Lúcia Rito, no caso de Fernanda e Mara Caballero, no de Dina.

Não é possível ignorar que muito do que se vai ler nesses livros já é sabido, já está no domínio público, pelos jornais e, principalmente, pelas revistas: amores, separações, doenças, relações com filhos e maridos. Disso tudo já se sabe parcialmente, de forma fragmentária, por boatos ou notícias verdadeiras, mas disso tudo se quer saber nem sempre **mais**, mas de **novo** e diferentemente.

No caso específico dessas atrizes, ressalte-se que elas são não só atrizes de teatro, com toda uma história na cena brasileira, mas atrizes da **Globo**, reinando no domínio da **mídia**, via novelas, entrevistas, **shows**, noticiários, sendo devidamente consumidas pelos leitores que são telespectadores contumazes.

Em relação a Dina, a doença ou falar de sua doença, já sabida do público, ou do casamento desfeito, a relação com as filhas, a procura do esotérico, vidente, mago ou mágico Thomas Green, tudo isso foi ingrediente do sucesso do livro, publicado pouco antes da morte da atriz.

Justamente Dina várias vezes fala, com muita clareza, da questão de ser personagem, de se misturar com as personagens, de criar personagens, como na sua relação com Paulo José:

Há histórias inventadas por mim, como há personagens de minha autoria. Paulo José, com quem me casei, é um exemplo. Durante 17 anos, ele me disse: não sou essa pessoa que você diz que eu sou. Eu dizia: você é, embora não saiba que é. E ele me provou, ano após ano, não ser o personagem que eu achava que ele era. Então, não interessa discutir o Paulo José verdadeiro: interessa falar do personagem que criei — interessantíssimo, aliás. Por isso, com a separação, tive uma sensação de fracasso e

*não de frustração: meu personagem não existia. (...) O personagem não existia e acabei falando sozinha. Criei uma ficção e fracassei.*⁴

Tônia, numa outra dicção, vai falar dela própria como personagem, atriz ou simulacro, na medida em que aprendeu a simular ou dissimular os próprios afetos para se defender no palco familiar. O "monstro de olhos azuis", como ela própria fala de si, é mesmo essa simulação construída no discurso, essa outra que se tornou familiar e, ao mesmo tempo, estranha.

Esse "monstro" produz efeitos na fala de Tônia, revelando uma relação ambígua de admiração, espanto e medo com a própria imagem. Imagem verdadeira e falsa, ponte feita por esse outro sujeito que está aquém do palco, nas bordas, nas margens, de alguma forma silenciado, mas se fazendo representar.

Se se fala tanto em sujeito-ator, sujeito das superfícies, sujeito que desliza e se desloca metonimicamente, que não tem a ilusória integridade em que já se acreditou, esse sujeito, entretanto, representa o **Outro**, o sujeito do inconsciente, que está fora do discurso, mas o sustenta. Esse sujeito que se representa tem um destinatário que ele julga ter um saber, um saber que diz dele, que o constitui.

Tônia atriz fala para um público-leitor que continua sendo seu espectador, cria o monstro para se ver: monstro, mas de olhos azuis, dos quais ela se orgulha, ela, a filha do pai fascinado por sua beleza. Beleza que quer eternizar no palco, na vida, no registro iconográfico do livro: nas fotografias que exibem os olhos azuis em várias poses, lugares onde ela se busca. Nas fotos, nos olhos do leitor ou em outros olhos, outro olhar mais além, nesse Outro que não há.

Nada mais parecido com o conceito de fotografia em Barthes⁵ do que o de feminino em Lacan. Sem essência, sem significante que a defina, a fotografia se produz no instante, se define no contingente, no particular. Se não há **A** fotografia, não há **A** mulher, mas cada mulher se faz representar a todo momento, na maneira de olhar, na roupa que usa, na pose que faz, fabricando um corpo que se metamorfoseia sempre.

Quando eu faço minha pose, eu fabrico meu corpo, eu mudo, diz Barthes⁶. Mas eu quero, por outro lado, minha foto autêntica, quero captar ou quero que seja captado meu **eu** verdadeiro, que, entretanto, escapa, nunca aparece: **eu** de mil faces. Na fotografia, o sujeito fotografado imita a si mesmo, se reproduz. Posando, ele quer ser natural, como se não estivesse prestando atenção em si mesmo, simples, autêntico. Entretanto, ele se enrijece, vira estátua e só consegue a pose, o inautêntico. A fotografia exhibe nossa impostura e nosso desejo de ser admirados como desejamos ser, como desejamos ser vistos.

Vivendo sob o foco de olhares, monstros de olhares vários, não é sem motivo que todos os livros de que falamos mostram fotos das atrizes, todas elas com suas poses, suas famílias, as cenas teatrais junto com as cenas familiares.

Tônia bebê, menina de olhos azuis, os pais, os irmãos, as avós, álbum de família com uma história, com os lugares onde morou, pessoas de um tempo passado que dizem de uma existência. **Isto foi**, diria Barthes. **Eu sou, eu existo**. As fotos, as pessoas significam e a fazem significar.

O desejo de se fazer ver faz multiplicarem e variarem as fotos. Assim, a pose de sua última foto, sedutora, como uma **vamp**, com o corpo dobrado em passo de dança, hollywoodiana, mimetiza no próprio corpo a ficção de **star** americana. Também temos estrelas louras de olhos azuis, aqui, nesses trópicos: Tônia, simulacro da grande atriz cinematográfica, circula à vontade para os olhos-câmera da mídia, à vontade na sua pose réplica de mil outras poses semelhantes estampadas em revistas que mostram as estrelas louras do **star system**. Em outra foto, ela se exhibe em trajes de dançarina sapateadora, de calças compridas pretas de seda, **Ginger Rogers** carioca.

O texto de Tônia, entretanto, tem suas brechas por onde se vê a dor da menina ferida pela falta de olhar da mãe. Há queixas, ressentimentos, uma ausência de atenção que ela transformou nos mil olhos de um público **voyeur**, olhando sua beleza cantada em prosa e verso, beleza considerada rara nessa parte sul do hemisfério, "monstro de olhos azuis". E assim o que falta acaba excedendo, em excesso, ou fazendo exceção, resposta auspiciosa do feminino que se não representa **A** mulher, faz com que as mulheres se representem, a toda, a mil.

A parte iconográfica do livro dialoga com as memórias escritas, cala as queixas da menina, deixa cintilar a estrela, com toda a sedução que aprendeu a usar para cobrir a carência, para significar: maquiagem, sobrancelhas arqueadas, gestos cinematográficos, objeto sedutor pronto para ser visto. Nada é mais importante para quem se recobre com os signos da grande atriz do que o olhar do que ela pensa ser o Outro.

É para o Outro — para além do olhar de cada sujeito que faz o papel de espectador — que a mulher cintila, que ela brilha com os atributos daquilo que Lacan chama de mascarada. Essa mascarada são os recursos cênicos da fantasia que recobrem a vacuidade, a ausência de significante do feminino e esses recursos são vários e sobre eles incide o olhar. Não é por acaso que os livros são feitos de fotos.

Enfim, nada melhor ou mais performático do que uma atriz para encenar aquilo da mulher que não é ela própria — as roupas, as jóias, o olhar, o perfume — mas que a faz significar, exatamente pelo excesso de significantes, já que falta o **um**, aquele que identificaria o feminino. Aquele que não há.

De uma certa forma, essa abertura propicia de maneira extraordinária que se produza a sedução e as várias aparências que põem em movimento a máquina do desejo.

Se o ator é duplo pelo próprio ato da representação, o Outro ao qual ele se dirige pode, imaginariamente, concretizar essa duplicidade, mimetizando um diálogo, uma intersubjetividade, que acaba por se revelar também um palco, lugar onde habita uma personalidade. Assim, se Tônia se faz personagem para um ambíguo narrador, que é e não é ela própria. Fernanda Montenegro e Dina Sfat se representam via escrita de uma jornalista que as entrevista, ouve, registra, escreve e dá um testemunho.

Escrever Fernanda, escrever Dina é uma escolha que passa pela escuta de outra mulher, o que não deixa de revelar um jogo de vozes, jogo de discursos que constrói uma figura, uma imagem de mulher, ou melhor, um simulacro, um objeto construído com os recursos do mundo da mídia e do espetáculo.

Impossível querer encontrar a verdadeira mulher que estaria subjacente a essas imagens, nas profundezas do texto. Impossível o encontro epifânico com Dina, Tônia ou Fernanda, na sua "verdade", despojada dos véus e artificios do palco, pois é aí mesmo que elas se

encontram, na multiplicidade de nomes, duplos, vozes claras ou em *off*. A verdade é a aparência mesmo: Tônia é Luzia, Luiza, Luzinha. Fernanda é Arlette, é Fernanda Montenegro que se duplica em Torres. O mesmo prolifera, como diria Borges, nas fotos, na família, nomes, filhas, netas. Tudo pela realidade verdadeira, sabendo-se que ela não há, ou que é incapturável.

No livro de Fernanda, mais do que no de Tônia (surpreendentemente), admira-se, em espetáculo, a figura plena da grande Dama, sem faltas, sem carências, sem fissuras. Erige-se uma atriz que coincide com *A mulher completa*: esposa, mãe, profissional. Nas fotos reproduzem-se seus grandes olhos que nos olham, se olham, olham os filhos, nas páginas do livro.

Enfim, os livros são palcos, as personagens são mesmo personagens, construções, tais como o público espera, no brilho de sua figurabilidade, na realidade de sua necessária ilusão.

NOTAS

- 1 CARRERO, Tônia. *O monstro de olhos azuis*. (memórias). Porto Alegre / São Paulo: L&PM, 1986, p. 9.
- 2 SFAT, Dina e CABALLERO, Mara. *Palmas pra que te quero*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1988.
- 3 RITO, Lúcia. *O exercício da paixão*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- 4 SFAT, p. 11.
- 5 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Ed. 70, 1981
- 6 BARTHES. *Op. cit.*, p. 25. "Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem."