



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – CAMPUS DE
CASCVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

LYSIANE CASSIA BALDO

**TUDO RESSOA:
VOZES E DRAMATURGIAS DA MEMÓRIA AUTOFICCIONAL NO TEATRO
PERFORMATIVO**

CASCVEL – PR

2021

LYSIANE CASSIA BALDO

TUDO RESSOA:
VOZES E DRAMATURGIAS DA MEMÓRIA AUTOFICCIONAL NO TEATRO
PERFORMATIVO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: estudos comparados

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

CASCAVEL – PR

2021

LYSIANE CASSIA BALDO

TUDO RESSOA:
VOZES E DRAMATURGIAS DA MEMÓRIA AUTOFICCIONAL NO TEATRO
PERFORMATIVO

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientador

Prof. Dr. Robson Rosseto
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
Membro Efetivo (convidado)

Prof. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dra. Alai Garcia Diniz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Cascavel, 02 de março de 2021

*À minha avó, Regina.
Aos meus pais, Maria Tereza e Flávio.*

[Digite texto]

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, prof. Dr. Acir Dias da Silva, pela orientação leve e amiga, disposto a me guiar e me ajudar a encontrar o meu próprio caminho.

Aos professores Robson, Lourdes e Alai, pela generosidade, abertura para os diálogos e contribuições riquíssimas para consolidar esta pesquisa.

À Janaina Leite e ao Lume Teatro, pela disponibilidade e generosidade em compartilhar seus materiais e sua arte, que tanto me inspiraram pelas trilhas desta pesquisa.

À minha avó Regina, exemplo de força e garra, que inspirou grandemente esta pesquisa, pelas conversas maravilhosas ao redor da mesa, pelas narrativas registradas no trabalho e em meu coração, pelo conhecimento que se estende muito além dos livros.

Aos meus pais, Maria Tereza e Flávio, que nunca deixaram de me incentivar para o caminho dos estudos e do conhecimento.

À minha filha Marina e meu companheiro de vida Raphael, pela presença e pelo amor, vitais em todos os dias de minha jornada.

À minha amiga irmã Virgínia Tostanowski, por abrir sua morada com afeto para a consolidação da prática, pela entrega e envolvimento direto nesta pesquisa, pelos registros, conversas, escutas e acolhimento nos momentos de aflição.

À minha amiga irmã Andressa Moraes, pela presença radiante, companhia constante, incentivo em todos os momentos desta pesquisa e participação direta, sem a qual o resultado prático não se consolidaria em tempos de teatros virtuais como esse.

Aos meus irmãos Flávia e André, que mesmo longe se fizeram próximos neste caminhar.

Aos meus amigos Anderson Paisca, pela parceria de teatro por uma vida; Carlos Meloni, pelos diálogos, pela casa, pela abertura; Adriane Gomes, pelos livros e dicas no início desta jornada; Diangela Menegazzi, pelas tão lindas fotos, pelo carinho; Maia Piva, pela parceria de jornada nos caminhos do mestrado; Andreia Paris, pela amizade, pelas trocas acadêmicas mesmo à distância; Fernanda Stein, pela amizade e participação direta no início deste percurso; Felipe Ferreira, Gabriela Kolben e Antonio, primos amigos, pelos afetos; Karyna Zantut e demais colegas do Yoga, pela amizade, pela manutenção da saúde, pelos momentos tranquilos e cheios de harmonia com vocês; Marco Aurélio Techio, pelas trocas artísticas, pelas danças; Waldemir (Giló) pela amizade; amigo e prof. Paulo Fachin, pelo incentivo; Rosângela (Hay Hay) e Ana Maria pela acolhida na Universidade e fora dela.

Aos meus alunos do Curso Técnico de Teatro do Colégio Eleodoro, que tanto me ensinaram.

[Digite texto]

Aos meus professores do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina e do Curso de Letras da Unioeste, por todo o aprendizado vivido.

*“O Mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente náufraga,
Mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas”.*

Conceição Evaristo

BALDO, Lysiane Cassia. **Tudo Ressoa**: vozes e dramaturgias da memória autoficcional no teatro performativo. 2021. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Defesa: 29 de março de 2021.

RESUMO

Por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator/performer para o centro da discussão dos processos de criação, os contornos do teatro contemporâneo vão sendo permeados pela performatividade, em que os limites da teatralidade são explorados e, em alguns casos, até mesmo colocados em xeque. O teatro dramático já não consegue mais abarcar as necessidades das experimentações cênicas, que se ampliam em suas formas de expressão e apontam novos horizontes. Essas novas possibilidades para a cena acarretam transformações estruturais para o campo da criação dramática e um alargamento do conceito de dramaturgia se faz necessário. Nesta direção, o trabalho sobre o “eu” é evidenciado nos processos de criação de um teatro performativo, que fricciona as fronteiras entre o real e o ficcional e que têm a memória como centro dos procedimentos criativos do ator/performer. Neste caminho surge o tema central: *dramaturgias da memória autoficcional no teatro performativo*. Sob estes pressupostos e, tomando como *corpus* trabalhos artísticos de relevância nesta temática e referências nas artes da cena, o objetivo é compreender como a *dramaturgia da memória* se constrói nos processos de criação dos espetáculos *Kintsugi: 100 memórias* (2019) do Lume Teatro e *Stabat Mater* (2019) da atriz Janaina Leite e investigá-la também sob a ótica de uma experiência prática de criação cênica e dramática. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: sob quais perspectivas a memória é configurada nestes espetáculos/obras? Como os limites entre o “real” e o ficcional são definidos nestes trabalhos cênicos? A metodologia empregada é a da literatura comparada nas análises texto/cena/performatividade com vistas aos processos de composição. O escopo teórico perpassa os eixos nucleares: dramaturgia, memória, autoficção e performatividade, delimitando-se, principalmente, nos seguintes autores: Hans-Thies Lehmann (1944-), Renato Cohen (1956-2003), Josette Féral (1949-), Henri-Bergson (1859-1941), dentre outros. O processo de investigação cênica autoficcional da autora é relatado na última seção como um desdobramento, uma compreensão que perpassa seu ‘corpo-memória’ na construção de uma ‘dramaturgia da memória’ que, ao nascer na cena, chega ao texto.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória. Autoficção. Teatro performativo. Processos de criação. Teatro contemporâneo.

BALDO, Lysiane Cassia. **Everything Resounds:** voices and dramaturgy of self-fictional memory in performative theater. 2021. 142 f. Master Thesis (Master's degree in language) – Post Graduation Program at language,– The Western Paraná State University, UNIOESTE, Cascavel, 2021.

Academic advisor: Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Defense: 29 de março de 2021.

ABSTRACT

According to the development of several theoretical and practical propositions in some studies that lead the actor/performer to the focus of discussion of creative processes, profiles of contemporary theater are applied by performativity, in which the limits of theatricality are explored and, in some cases, even put in check. Dramatic theater can no longer embrace the needs of scenic experiments, which wide up in their forms of expression and point toward new horizons. The new possibilities for the scene bring structural changes to the field of dramaturgical creation and an expansion of dramaturgy concept is crucial. Thus, this study regarding “Me myself” is evidenced along the creating processes of a performative theater, which touches the boundaries between real and fictional and whose memory is at the core of the creative procedures of the actor/performer. According to this path, the central theme of this research comes out: *dramaturgy of self-fictional memory in performative theater*. Based on these assumptions and, taking as its corpus some artistic works of relevance in this theme and references in the performing arts, the objective is to understand how dramaturgy of memory is built along the creating processes of *Kintsugi* shows: 100 memories (2019) of Lume Teatro and Stabat Mater (2019) by actress Janaina Leite and to investigate it also from the perspective of a practical experience of scenic and dramaturgical creation. Therefore, the following questions were raised: from what perspectives has memory been set up in these shows/works? How can limits between “real” and fictional be defined in these scenic works? The methodology applied was based on the compared literature in text/ scene/ performativity analyses for composition processes. The theoretical scope pervades the core axes: dramaturgy, memory, self-fiction and performativity, delimiting itself mainly on the following authors: Hans-Thies Lehmann (1944-), Renato Cohen (1956-2003), Josette Féral (1949-), Henri-Bergson (1859-1941), among others. The author's self-fictional scenic investigation process is reported in the last chapter as a deployment, an understanding that pervades her body-memory in a ‘memory dramaturgy’ construction that, when is born in the scene, reaches the text.

Keywords: Dramaturgy of memory. Self-fiction. Performative theater. Creation processes. Contemporary theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Cena do espetáculo <i>Kintsugi</i>	52
Figura 02 – Cena do espetáculo <i>Kintsugi</i>	54
Figura 03 – Cena do espetáculo <i>Kintsugi</i>	56
Figura 04 – Cena do espetáculo <i>Kintsugi</i>	57
Figura 05 – Cena do espetáculo <i>Kintsugi</i>	58
Figura 06 – Cena do espetáculo <i>Kintsugi</i>	60
Figura 07 – Cena do espetáculo <i>Kintsugi</i>	62
Figura 08 – Cena do espetáculo <i>Stabat Mater</i>	68
Figura 09 – Cena do espetáculo <i>Stabat Mater</i>	69
Figura 10 – Cena do espetáculo <i>Stabat Mater</i>	70
Figura 11 – Cena do espetáculo <i>Stabat Mater</i>	71
Figura 12 – Cena do espetáculo <i>Stabat Mater</i>	72
Figura 13 – Cena do espetáculo <i>Stabat Mater</i>	75
Figura 14 – Cena do espetáculo <i>Stabat Mater</i>	76
Figura 15 – Cena do espetáculo <i>Stabat Mater</i>	77
Figura 16 – Criação <i>Transitório</i> – experimentação com tecido – cena <i>O Parto</i>	83
Figura 17 – Criação <i>Transitório</i> – experimentação com tecido – cena <i>O Parto</i>	83
Figura 18 – Criação <i>Transitório</i> – experimentação com tecido – cena <i>O Parto</i>	84
Figura 19 – Criação <i>Transitório</i> – experimentação com caixas – cena <i>O Parto</i>	85
Figura 20 – Criação <i>Transitório</i> – depoimento 01 – cena <i>O Parto</i>	88
Figura 21 – Criação <i>Transitório</i> – depoimento 02 – cena <i>A Mãe</i>	90
Figura 22 – Quartinho de estudos durante a experiência virtual.....	92
Figura 23 – Criação <i>Transitório</i> – cena <i>Mulher</i>	95
Figura 24 – Criação <i>Transitório</i> – cena <i>Mulher</i>	96
Figura 25 – Criação <i>Transitório</i> – cena <i>Trabalho</i>	98
Figura 26 – Criação <i>Transitório</i> – cena <i>Trabalho</i>	99
Figura 27 – Criação <i>Transitório</i> – cena <i>Trabalho</i>	100

SUMÁRIO

ANTES DO SOPRO: INTRODUÇÃO	3
1 RESSOAM PALAVRAS NOS CORPOS E GESTOS: POR UM ALARGAMENTO DA(S) DRAMATURGIA(S) NO TEATRO CONTEMPORÂNEO	18
1.1 TEXTO E CENA: POR UMA NOVA CONFIGURAÇÃO	19
1.2 DA PERFORMANCE AO TEATRO PERFORMATIVO: POR UMA EXPANSÃO DOS LIMITES E FRONTEIRAS DO TEATRO	25
1.3 MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO COMO SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO	35
2 OS FIOS QUE NOS UNEM: MEMÓRIA NA CENA CONTEMPORÂNEA	50
2.1 DRAMATURGIA DA MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO EM <i>KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS</i> - LUME TEATRO	51
2.2 DRAMATURGIA DA MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO EM <i>STABAT MATER</i> – DE JANAINA LEITE	65
3 TRANSCORRE E REVERBERA: A DRAMATURGIA DA MEMÓRIA AUTOFICCIONAL SOB A PERSPECTIVA DE UMA EXPERIÊNCIA CONCRETA DE CRIAÇÃO	80
3.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>TRANSITÓRIO</i>	81
3.2 <i>TRANSITÓRIO</i> : DA CENA À PALAVRA - EM BUSCA DE UMA CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA	104
AINDA REPERCUTE E AGITA A ALMA: CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
AQUELES QUE CANTARAM PROFECIAS: REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
APÊNDICE	126

ANTES DO SOPRO: INTRODUÇÃO

A presente pesquisa parte do estudo sobre as conflituosas relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução a partir do final do século XIX. É neste contexto que surgem os principais reformadores da arte teatral: Constantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940), Bertold Brecht (1898-1956), Antoine Artaud (1896-1948), Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugenio Barba (1936-), dentre outros¹), para os quais, gradativamente, o foco central de estudos será o trabalho do ator/atriz. Neste sentido, nos afastamos, pouco a pouco, da primazia do texto dramático sobre a cena e de um *textocentrismo* perpetuado na história do teatro, e invertemos o caminho em busca das evidências teóricas e práticas que determinam a construção de uma nova dramaturgia.

Ao nos depararmos com os principais nomes do teatro no ocidente e suas visões, aproximações e distanciamentos frente ao texto dramático, é possível compreender que o lugar do texto se torna uma questão crucial para todo o teatro do século XX. Uma hierarquia fortemente estabelecida pelos intelectuais de épocas precedentes começa a ser questionada, explorada e, até mesmo, subvertida.

Ao fazer este percurso histórico, chegamos às conceituações do teatrólogo italiano Eugênio Barba, para quem o termo 'dramaturgia' se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas por Barba surgem de uma construção plural, que se dá pela inter-relação entre diversos elementos, tais como: o trabalho do ator, do diretor, a atuação do espectador, sonoplastia, iluminação, enfim, tudo aquilo que habita a cena nos diferentes tempos e espaços. Tais elementos, combinados entre si, configuram a multiplicidade de signos que compõem a dramaturgia.

Assim, por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas, nos estudos que trazem o ator/atriz e, tão logo, o/a performer para o centro da discussão dos processos de criação, somado a um alargamento dos sentidos da dramaturgia, os contornos do teatro contemporâneo vão sendo permeados pela performatividade, em que os limites da teatralidade são explorados e, em alguns casos, até mesmo colocados em xeque.

¹ Muito embora trabalhos de encenadores como Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, dentre outros, estejam sendo desenvolvidos já no século XIX, é somente no século XX que veremos a sistematização de seus métodos, configurados no contexto mundial do teatro.

O teatro dramático já não consegue mais abarcar as necessidades das experimentações cênicas, as quais se ampliam em suas formas de expressão e apontam novos horizontes.

A partir da segunda metade do século XX, cada vez mais as experimentações artísticas se proliferam e encontram caminhos nunca antes imaginados. Vemos uma explosão de formas artísticas que rompem com paradigmas da arte pelo mundo todo. Os movimentos de vanguarda (dadaísmo, futurismo, surrealismo, entre outros) são precursores de outros movimentos, como a *performance art*, o *happening* e a *body art*, iniciados nos Estados Unidos na década de sessenta. Nascida de uma proximidade com as artes visuais, mas com um caráter híbrido que transita entre outras linguagens artísticas, a *performance*, cada vez mais, habitará também o campo do teatro.

Neste contexto, as ideias de aproximação entre vida e arte, ruptura com a representação, a ritualização do instante e da presença, o ator/atriz como intérprete de si mesmo(a), o foco no processo em lugar da obra acabada, os processos de criação horizontais e colaborativos, a diluição das fronteiras entre diferentes linguagens artísticas, entre outros elementos que traduzem uma mudança epistemológica, serão incorporados também nas experimentações cênicas.

Sem dúvida, essas novas possibilidades para a prática cênica acarretam mudanças estruturais no campo da dramaturgia. Como será delimitada a dramaturgia do espetáculo a partir deste momento? A dramaturgia deixará de ter o 'status' a que antes lhe era atribuído? Sobre o que escrevem e como escrevem os(as) dramaturgos(as) e dramaturgistas a partir destas novas realidades da cena? O ator/atriz passa a ser autor(a)? E o diretor(a)?

Investigando momentos mais recentes das teorias sobre o tema, percebemos que as práticas cênicas, os processos artísticos e as experimentações, em geral, chegaram bem antes das tentativas de delimitação teórica. No entanto, terminologias e estudos têm surgido neste campo na tentativa de criar novos conceitos que nos ajudem a compreender e, até mesmo, em alguns casos, categorizar os trabalhos cênicos que têm sido desenvolvidos.

Dentre os principais estudiosos deste tema, talvez o mais conhecido seja o teórico alemão Hans Thies Lehmann (1944-), criador da denominação "teatro pós-dramático". Em sua obra com o mesmo título, Lehmann analisa a evolução das formas cênicas e textuais do teatro após os movimentos de vanguarda do século

[Digite texto]

XX, rejeitando o teatro clássico e trazendo novas conceituações para a cena e para a dramaturgia. Lehmann contribui significativamente para essa evolução, em que o desejo de imediatez da experiência compartilhada entre artista e espectador começa a ganhar espaço também na esfera das discussões teóricas.

Outros estudiosos também irão se debruçar sobre a *performatividade da cena*, que será cada vez mais forte a partir do final do século XX. Richard Schechner (1934-), criador dos *Estudos Performáticos*, é precursor do debate entre teatro e performance. Mais recentemente, a denominação *Teatros do Real*, inaugurada por Maryvonne Saison, fará uma abordagem acerca das práticas cênicas que operam uma abertura por meio da introdução de elementos 'reais', pontuando a distinção entre apresentação e representação no teatro. Josette Féral, pesquisadora canadense, cria o conceito *teatro performativo* e, Érika Fischer Litche (1943-), pesquisadora alemã, elucida temas relacionados à discussão entre realidade e ficção no teatro contemporâneo, entre outros autores.

De algum modo, todas as denominações, em maior ou menor grau, apontam para uma característica que está na raiz da concepção de *performance*: o trabalho sobre o Eu. Muitas tentativas cênicas e dramatúrgicas contemporâneas perpassam essa questão, como por exemplo, o chamado *teatro documentário*, do diretor Marcelo Soler, ou os teatros afirmadamente autobiográficos (podemos citar como exemplo o trabalho da diretora Argentina Vivi Tellas, que cria a denominação *biodrama*, atrelando cena e texto à biografia de pessoas vivas e a narrativas do cotidiano, trazendo pessoas comuns para a cena), ou ainda aqueles autoficcionais (que, grosso modo, criam um tensionamento entre realidade e ficção), estando conectados, inicialmente, às concepções de autobiografia e autoficção advindas do campo literário, com Philippe Lejeune (1938-) e Serge Doubrovsky (1928-2017), respectivamente.

É neste contexto e pelas inquietações teóricas até aqui expostas, que surge o tema central desta pesquisa: dramaturgia da memória autoficcional no teatro performativo. O ponto de partida se dá pelo diálogo entre este alargamento do conceito de dramaturgia colocado em relação a espetáculos contemporâneos que têm como mote a investigação da memória em uma perspectiva autoficcional e, aqui, considerada como o principal arsenal para os procedimentos criativos do ator/performer.

Desse modo, este trabalho busca pesquisar o desenvolvimento da dramaturgia nos processos de criação da cena contemporânea, que tem como centro a memória do ator/performer pelo viés do autobiográfico/autoficcional. Pretende-se analisar os modos como se dá a exploração dos limites entre real e ficcional, e compreender por quais motivos essa forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

O tema dramaturgia da memória nos processos de criação autoficcionais de um teatro performativo, embora seja foco de pesquisas novas no campo da dramaturgia, abarca uma série de possibilidades de desdobramento. Assim, partimos da seleção de dois trabalhos artísticos recentes – e com um sólido percurso sobre esta temática – para delimitar nosso olhar ao espetáculo *Kintsugi: 100 memórias* (2019), do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), e ao espetáculo *Stabat Mater* (2019), da atriz/pesquisadora Janaina Leite, já que reconhecemos nestes trabalhos importantes referências do teatro brasileiro contemporâneo que trazem à luz o tema aqui tratado. No caso de *Kintsugi: 100 memórias*, tivemos acesso à apreciação do espetáculo em julho de 2019, em temporada no Sesc Av. Paulista, na cidade de São Paulo e, também, à sua gravação em vídeo, disponibilizada pelo grupo. No caso de *Stabat Mater*, tivemos acesso ao texto impresso da peça em agosto de 2019 e acesso à gravação do espetáculo apenas em julho de 2020, a partir de mostra on-line promovida pelo Itaú Cultural. Assim, trabalhamos com ambas as materialidades em nossa pesquisa.

O espetáculo teatral *Kintsugi: 100 memórias*, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP) estreou em maio de 2019. O Lume Teatro é composto por um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Com 30 anos de existência, o trabalho do Lume já alcançou 24 países e criou mais de 20 espetáculos. A obra aqui referenciada é o mais recente trabalho do grupo.

O espetáculo *Stabat Mater*, estreado em 2019, é o último trabalho da atriz/pesquisadora Janaina Leite, que também é integrante do *Grupo XIX de Teatro*, desde 2001. *Stabat Mater* já é o terceiro trabalho do repertório pessoal da artista que permeia a perspectiva autobiográfica/autoficcional, tendo ela montado, anteriormente, os espetáculos *Festa de Separação* (estreado em 2009) e *Conversas com Meu Pai* (estreado em 2014).

[Digite texto]

Para abarcar este estudo sob a perspectiva autoficcional, experimentando/vivenciando o processo sobre o qual se debruça a própria autora desta pesquisa, que também é atriz, concomitantemente ao trabalho teórico, está sendo desenvolvido um trabalho prático, no qual a dramaturgia da memória é o aporte central para a criação de um espetáculo cênico, buscando na articulação prática-teoria, novos desdobramentos possíveis para este tema. Os resultados deste processo de criação cênica também são relatados e analisados nesta pesquisa.

O contexto que envolve e une os objetos de pesquisa escolhidos está centrado em suas propostas temáticas, estéticas e metodológicas que dialogam com o tema aqui pesquisado, e fazem parte da relevante e atual produção teatral contemporânea no Brasil, que investiga novos modos de composição dramática.

Assim, partindo da constatação da dramaturgia da memória como potencialidade para os processos autofissionais de criação de um teatro performativo e do confronto entre as estruturas tradicionais da encenação com os novos modos de conceber a criação da dramaturgia no teatro contemporâneo, questiona-se:

Como a dramaturgia da memória se constrói nos processos de criação dos espetáculos *Kintsugi: 100 memórias* e *Stabat Mater*? Sob quais perspectivas a memória é configurada nestes espetáculos/nestas obras? Como os limites entre o real e ficcional são definidos nos processos de criação nestes trabalhos cênicos?

Questiona-se, ainda:

Como estas dramaturgias, aqui delimitadas, se relacionam e colaboram com as conceituações mais recentes num contexto ampliado do que se entende pela designação de 'dramaturgia' hoje na construção de um espetáculo? E, como a constituição deste novo caminho, que passa pela dramaturgia da memória, em superação às estruturas tradicionais do teatro dramático, pode colaborar para o estabelecimento de um novo paradigma no âmbito da dramaturgia?

A intenção em realizar a presente pesquisa partiu da necessidade de ampliar as discussões e estudos acerca do que pode se denominar como dramaturgia da memória nos processos de criação do teatro contemporâneo, que tem como base uma perspectiva autoficcional e performativa. A própria indeterminação na definição de uma terminologia que conceitue e procure sistematizar essas ideias estabelece a necessidade de aprofundamento sobre a temática aqui colocada.

Embora já encontremos no campo do estudo do teatro e da dramaturgia muitos apontamentos sobre as questões específicas de texto e cena e suas formas de correlação no desenvolvimento do teatro contemporâneo, percebemos uma restrição de propostas teóricas e um vasto campo a ser explorado quando afunilamos essa discussão para o campo do que chamamos aqui por dramaturgia da memória, e mais ainda, quando nos referimos aos estudos interdisciplinares, como nos propomos.

Desse modo, nossa intenção é justamente aproximar esses conceitos no âmbito específico dos estudos comparados, compreendendo este processo de construção dramatúrgica (que advém do trabalho de pesquisa do ator/atriz/performer sob o viés da memória em suas diversas acepções e da autoficção como molas propulsoras para a criação) em termos de linguagem e seus desdobramentos. Sobre este assunto, a pesquisadora Beth Lopes (2010) no artigo *A Performance da Memória*, reflete:

A memória, evidentemente, é a raiz dos procedimentos criativos do performer. Quando se pensa em uma cartografia e nos meios pelos quais o performer a experimenta em processos artísticos e espetáculos, são muitos os exemplos do uso da memória como impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural (LOPES, 2010, p. 135).

Na atualidade, são inúmeros os coletivos teatrais que têm seus processos de criação dramatúrgica focados na horizontalidade das relações, introduzindo novos mecanismos de conceber a dramaturgia do espetáculo. Assim, essa já é uma prática cênica bastante difundida, que foge da esfera tradicional da encenação. Tais práticas têm seu início na segunda metade do século XX, com coletivos que começam a exercitar novos modos de criação. Sobre isso, citamos Jean-Jacques Roubine (1998):

A criação dramatúrgica coletiva caracteriza as buscas mais inovadoras dos anos 1970. E é nesse caminho que o Théâtre du Soleil e a sua animadora Ariane Mnouchkine decidem engajar-se a partir de 1969 [...] A dramaturgia coletiva pressupõe a invenção de um método. E é evidente que cada ator não vai, no seu cantinho, escrever o seu papel, ou uma cena. O Théâtre du Soleil desenvolve por conseguinte um amplo trabalho de *improvisação*, baseado em temas, roteiros ou indicações técnicas e estilísticas utilizados como pontos de referência (ROUBINE, 1998, p. 73-74).

Nesse sentido, escapam da soberania do texto, para dar lugar ao hibridismo na construção da dramaturgia – texto, trabalho do ator/atriz, trabalho do diretor (a)/encenador(a), sonoplastia, iluminação, cenografia – todos, elementos que trazem consigo uma textualidade própria e que, combinados entre si, geram novos sistemas significantes para a cena e para a própria dramaturgia. Assim, seguindo essa linha de pensamento, em que o conceito de dramaturgia se amplia e alcança novos patamares, nossa intenção se justifica na tentativa de encontrar mais um lugar de convergência, que tem a memória criadora do ator/atriz/performer e suas relações autoficcionais como centro de investigação para o processo de criação.

Entretanto, mesmo havendo inúmeras definições que permeiem, de algum modo, as questões que colocamos, tais como: autobiografia, autoficção, teatro documentário, performance, teatro autoral, depoimento pessoal, teatros do real, entre outras denominações que nos permitem alguma aproximação com o tema proposto, constatamos que ainda é incipiente o referencial bibliográfico que elucida essas questões específicas da dramaturgia da memória e proporciona conceituações mais sólidas sobre o assunto.

Assim, a proposta da presente pesquisa é compreender os mecanismos da memória no processo de construção autoficcional e performativa, tomando os trabalhos artísticos do Lume Teatro e da atriz Janaina Leite como referências que aprofundam questões fundamentais sobre o tema e utilizando o próprio percurso artístico da autora desta pesquisa como fonte de pesquisa prática.

A presença da memória, tanto como temática quanto como pulsão criadora e estética em trabalhos artísticos de relevância na atualidade, em contraponto aos poucos estudos e bibliografias nessa área específica em língua portuguesa, foi o que nos motivou na escolha e na definição do tema.

Ademais, é notável que estes novos modelos de criação, tanto em relação à dramaturgia, quanto ao próprio teatro contemporâneo, ainda estão concentrados nos grandes centros. Desse modo, percebemos que há pouco (ou quase nenhum) acesso a essas produções em nossa região (consideramos aqui, especificamente, o território ou as cidades que compreendem a região Oeste e Sudoeste do Paraná).

Tendo atuado profissionalmente durante dez anos na área de produção cultural nesta região, a autora da pesquisa pôde observar com proximidade as questões que dizem respeito à acessibilidade a produtos artísticos – espetáculos de teatro, dança, música, entre outros – e constatou, em sua trajetória, a escassez de

[Digite texto]

uma programação consistente que se insira na dimensão profissional do fazer artístico. São variados os aspectos que se relacionam a este panorama, desde a própria falta de cursos superiores e/ou técnicos profissionalizantes na área artística na região, a precariedade das políticas públicas de nível regional para a área – o que iniciou há pouco com algumas iniciativas pontuais –, até como a dificuldade de intercâmbio com coletivos e artistas de outras localidades – pela própria localização geográfica em que nos situamos, distante das cidades de maior porte e com políticas culturais mais sólidas.

Assim, muito embora as regiões Oeste e Sudoeste do Paraná sejam economicamente promissoras, as produções artísticas da localidade ainda estão muito mais voltadas a uma perspectiva “amadora” ou com pouco desenvolvimento profissional. Embora algumas poucas iniciativas apontem para o caminho da profissionalização – como é o caso do Grupo Tucça (Teatro Unioeste Campus Cascavel) ou do Curso Técnico em Teatro ofertado pela Secretaria Estadual de Educação do Paraná, no qual a autora desta pesquisa atuou como professora de 2010 a 2014 e em 2020 - ainda são muito incipientes para as dimensões sociais, culturais e econômicas da região. Uma observação mais profunda sobre esses temas demandaria estudos mais detalhados, desse modo, para o contexto deste estudo não estenderemos este debate que, evidentemente, merece aprofundamento em pesquisas específicas.

Contudo, faz-se necessário aproximar essas discussões, tanto do âmbito acadêmico, quanto do âmbito artístico, em nosso contexto, de modo que possamos aproximar novos pensamentos e práticas sobre as artes da cena também em nossa localidade.

Portanto o objetivo geral deste estudo é compreender de que maneiras a *dramaturgia da memória*, aqui delimitada em uma perspectiva autoficcional e performativa, constrói os modos de produção de novas dramaturgias na cena teatral contemporânea e, como a constituição deste novo caminho, em superação às estruturas tradicionais de subordinação ao texto, podem criar um novo paradigma no âmbito da dramaturgia.

Quanto aos objetivos específicos desta pesquisa, enumeramos a seguir:

- Investigar de que maneiras a *dramaturgia da memória* se constrói nos processos de criação dos espetáculos *Kintsugi: 100 memórias (2019)* e *Stabat Mater (2019)*;

[Digite texto]

- Confirmar sob qual(quais) perspectiva(s) a memória é configurada nos espetáculos aqui delimitados;

- Identificar como os limites entre o real e o ficcional estão ou não definidos nos processos de criação dos espetáculos aqui investigados e de que modo esse mecanismo colabora para um redimensionamento da cena e da relação com o espectador;

- Relacionar as dramaturgias aqui delimitadas pelos espetáculos selecionados com as conceituações estabelecidas acerca da ampliação do conceito de dramaturgia e compreender quais os procedimentos utilizados em cada caso para a composição das mesmas;

- Investigar a aplicabilidade da *dramaturgia da memória* por meio de uma experiência concreta de criação cênica.

É importante salientar que esta pesquisa percorre e entrelaça alguns eixos que norteiam sua base teórica, sendo eles: a discussão sobre o alargamento do conceito de ‘dramaturgia’, ou seja, a chamada ‘dramaturgia contemporânea’ e seu recorte para o que denominamos como ‘dramaturgia da memória’, que está ligada aos conceitos de ‘autobiografia’ e ‘autoficção’ e às teorias de um ‘teatro performativo’. Assim, unimos: dramaturgia, memória, autoficção e performatividade como eixos nucleares desta dimensão teórica que nos propomos a investigar.

Para compreender de que maneiras as relações entre dramaturgia e cena foram se modificando ao longo do tempo, analisaremos o pensamento de alguns autores centrais, principalmente as teorias de Eugenio Barba, na obra *Queimar a Casa – origens de um diretor* (2010), em que ele discorre sobre suas concepções acerca do conceito de dramaturgia. Também nos ajudam a compreender este contexto as teorias de Patrice Pavis (1947-), Jean-Jacques Roubine (1939-) e, principalmente, a abordagem de Hans Thies Lehmann, criador da denominação “teatro pós-dramático”.

Dente os teóricos estudiosos que tratam sobre o tema *performance* e *performatividade da cena*, tomamos como base, principalmente, o pensamento de Renato Cohen, e também emprestamos algumas definições de Richard Schechner, Silvia Fernandes, Maryvonne Saison, na abordagem que permeia os chamados *Teatros do Real*, Josette Féral, sobre o conceito *teatro performativo* e Érika Fischer Litche. Também alguns estudos da pesquisadora Beth Lopes, que aborda a relação entre performance e memória.

[Digite texto]

As concepções de autobiografia e autoficção, advindas do campo literário, com Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky, respectivamente, também são um subsídio teórico para adentrarmos a esta discussão no campo do teatro, ainda pouco explorado.

Alguns pesquisadores atuais no Brasil começam a organizar um trabalho que segue nesta direção. Ao delimitar o estado da arte deste estudo, sistematizado pela busca de autores que dialogam com o tema, encontramos, via plataforma de dissertações e teses da Capes, os autores/textos que apresentaremos a seguir:

- *Autoescrituras performativas: do diário à cena – as teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea* (2014 – USP), dissertação da atriz/pesquisadora Janaina Fontes Leite, o qual foi, desde o início dos estudos, uma fonte de pesquisa importante sobre o tema central;

- *A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal* (2008 – USP), tese de Patricia Leonardelli, também utilizada como base de outras pesquisas mais recentes sobre o tema;

- *A dramaturgia da memória na cena contemporânea do teatro dança* (2006 – USP), tese de doutorado de Lícia Moraes Sanchez e *O processo bauchiano como provocação: a dramaturgia da memória* (2001 – Unicamp), dissertação de mestrado da mesma autora. O termo *dramaturgia da memória* surge no livro *Dramaturgia da memória no teatro-dança* (2010), de Lícia Moraes Sanchez, bailarina, professora e pesquisadora que estuda o tema a partir do trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch);

- *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa contemporânea* (2006 – UERJ), tese de doutorado de Diana Klinger;

- *Corpo-diário: da escrita de si à escrita da cena* (2015 – UFRN), dissertação de mestrado de Luana Menezes de Oliveira;

- *Desvios de Mim: Autorrepresentação e Cena Teatral Contemporânea* (2017 – UFRJ), tese de Marcio Freitas;

- *Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano em cena contemporânea* (2017 – ECA/USP), tese de Julia Mendes;

- *Biopoéticas Teatrais* (2015 – UFRS), dissertação de Lucas Simas;

- *Intersecções entre autoficção cênica e metateatro no teatro contemporâneo: zonas crepusculares* (2017 – UEL), tese de doutorado de Ricardo Augusto de Lima;

[Digite texto]

- *A Dramaturgia do Ator e a Poética do Real: Um Estudo de Duas Companhias: Théâtre du Soleil e Amok* (2013 – UFRJ), tese de doutorado de Andrea Stelzer;

- *(S)em Mim e Retratos de Mulher: Dimensões Afetivas em Atuação* (2016 – UDESC), dissertação de mestrado de Jussyane Rodrigues Emidio;

- *Pretérito presente: apontamentos sobre a função criadora da memória na dramaturgia* (2013 – UFBA), dissertação de mestrado de Eliane de Almeida Vasconcelos.

Quanto à perspectiva teórica e linha de pesquisa, nos apoiamos na Literatura Comparada, em uma concepção que se inicia com o estabelecimento do conceito de *intertextualidade* e encontra na *interdisciplinaridade* um lugar de estabelecimento das relações que aqui estudamos. Sobre isso, Carvalhal (2006) afirma:

Outros campos de investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história tornaram-se objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de 'pôr em relação', características da literatura comparada (CARVALHAL, 2006, p. 74).

Por isso, em primeiro lugar, é fundamental destacar o caráter interdisciplinar intrínseco a esta pesquisa, na qual se encontram pontos de explanação sobre as possíveis relações entre literatura e teatro, delimitadas nas novas configurações do conceito de dramaturgia que aqui traçamos. Citamos Carvalhal:

Acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa 'entre' os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades. Os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências (CARVALHAL, 2006, p. 75).

Com relação à classificação, esta pesquisa tem campo de estudo de caráter exploratório e foi desenvolvida por meio de pesquisa e revisão bibliográfica, a partir do levantamento dos principais referenciais teóricos que abordam o tema a ser investigado, com pesquisa do tipo qualitativa.

Para aprofundamento da pesquisa, também foram realizados estudos de campo, por meio de uma análise e seleção dos mais representativos grupos teatrais que estão atualmente produzindo seus trabalhos sob a perspectiva que se aproxima

do que se pretendeu referenciar como uma *dramaturgia de memória*, e que serviram como objeto de análise para este estudo. Assim, foram realizadas análises de material multimídia, como vídeos e outros documentos que referenciam os trabalhos dos respectivos artistas selecionados.

Além da observação e coleta de dados sobre o trabalho dos artistas referenciados nesta pesquisa, também há a experimentação prática da própria autora da pesquisa, que também é atriz e desenvolve um trabalho prático/teatral, que integra a pesquisa sob esta outra perspectiva, prática e de autoinvestigação cênica para possíveis desdobramentos teóricos.

A realização desta pesquisa se organizou a partir das seguintes etapas: pesquisa e revisão bibliográfica, levantamento de dados a partir dos espetáculos e artistas selecionados, análise de dados dos trabalhos artísticos selecionados, processo de criação da parte prática autoral, análise do processo de criação prático.

É importante destacar que o problema central de onde parte esta pesquisa também é um problema de caráter metodológico. Nesse sentido, encontram-se ressonâncias deste tema na obra *Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas*, de André Carreira (2006), no capítulo intitulado “Territórios e Fronteiras”, o qual trata justamente destes limites entre o teatro e outras áreas do conhecimento, entre elas o teatro e a literatura, que apontam para grandes desafios, dentre os quais, cita-se:

Os diferentes aspectos da arte cênica relacionados à sua percepção durante o momento mesmo de exibição e as suas possíveis repercussões no ambiente que as cercam parecem justificar, nos dias de hoje, as abordagens acentuadamente interdisciplinares que se verificam em boa parte das investigações teatrais [...] os potenciais e práticas do teatro, dança e circo em suas trocas internas e com outras artes tem ampliado esse desafio: a negação ou a subestimação desta linguagem em permanente devir e a falta de flexibilidade para trocas interdisciplinares podem sustentar a indesejável discrepância entre a crítica teatral e o potencial da prática que cuidados metodológicos buscam evidenciar (CARREIRA,, 2006, p. 155-156).

Este trabalho tem, portanto, a intenção de possibilitar espaços para a discussão destas relações entre teatro e literatura e, principalmente, de suas novas formas de produção, que apontam os mais variados caminhos nas experiências artísticas da atualidade. O estudo comparado acontece tanto na relação entre linguagens, quanto na própria comparação entre as obras selecionadas como objeto

de estudo e o modo como estas criam, sistematizam e desenvolvem suas *dramaturgias da memória*.

Tendo em vista os apontamentos até aqui expostos, este texto está estruturado da seguinte forma:

A primeira seção, denominada “Ressoam palavras nos corpos e gestos: por um alargamento da(s) dramaturgia(s) no teatro contemporâneo”, versa sobre os percursos histórico e teórico das relações entre texto e cena, delimitados a partir do final do século XIX, e as discussões que este aspecto engloba e desenvolve na teoria da dramaturgia e da cena contemporâneas.

Esta seção se divide nos seguintes subtemas: “Texto e cena – por uma nova configuração”, “Da performance ao teatro performativo – por uma expansão dos limites e fronteiras do teatro”, e “Memória e autoficção como substância para os processos de criação”. Tais subtemas pretendem demonstrar a trajetória de uma estética teatral e dramaturgical que redimensionam este fazer e estão presentes no contexto contemporâneo.

A segunda seção, denominada “Os fios que nos unem: memória na cena contemporânea” objetiva compreender as conceituações estabelecidas na primeira seção, sob a ótica da prática teatral contemporânea, a partir da análise dos trabalhos cênicos do Lume Teatro e da atriz Janaina Leite. Esta reflexão pretende fazer a intersecção imprescindível entre teoria e prática.

De acordo com os estudos realizados, entendemos que essa seção também responde às questões relacionadas nos objetivos específicos, que se referem à compreensão do(s) modo(s) como a *dramaturgia da memória* se constrói nas obras analisadas e, também, sob quais perspectivas a memória é configurada. Talvez a questão mais emblemática desta discussão seja compreender a delimitação entre o real e o ficcional nestes objetos artísticos e, ainda, como esta confluência real/ficcional se torna um disparador de intertextualidades no discurso artístico.

A terceira seção desta pesquisa, denominada “Transcorre e reverbera: a dramaturgia da memória autoficcional sob a perspectiva de uma experiência concreta de criação”, pretende uma aproximação com o tema sob outro ponto de vista: a partir da descrição, reflexão e discussão de um processo de criação individual da autora desta pesquisa, que também, como atriz, está em fase de desenvolvimento desta inter-relação teórico-prática, buscando novos horizontes para o tema. O primeiro tópico desta seção, chamado “Processo de criação de [Digite texto]

‘Transitório’”, relata todo o processo criativo realizado até o momento de finalização desta pesquisa e, o segundo e último tópico, intitulado “Da cena à palavra: tentativa de uma criação dramatúrgica”, apresenta o resultado dramatúrgico deste processo, trazendo, em forma de texto dramático, a criação realizada.

“O artista descobre por meio de sua arte o sentido das coisas. Ele não diz o sentido, nos permite descobrir um sentido. E, paradoxalmente, este sentido não está em outro lugar se não em nós mesmos. O artista e sua arte abrem, portanto, caminhos que nos permitem entrar em contato com nossa própria percepção profunda, com algo que existe em nós e está adormecido, esquecido. A arte não é senão uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a memória”.

Renato Ferracini

1 RESSOAM PALAVRAS NOS CORPOS E GESTOS: POR UM ALARGAMENTO DA(S) DRAMATURGIA(S) NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Na contemporaneidade, o termo dramaturgia atingiu tal amplitude, que aponta para direções e caminhos os mais diversos possíveis, de acordo com a intenção e com a necessidade de cada ocasião. Percebe-se quase como se o que chamamos de "dramaturgia" no teatro, dissesse respeito, mais precisamente, a todo o processo de composição que se distribui nas várias camadas de um espetáculo cênico.

Tal alargamento agrega muitos valores na operacionalização da dramaturgia nos trabalhos artísticos, mas, por outro lado, também gera muitos questionamentos, dúvidas e embates teóricos a serem delimitados. Afinal, quando tudo pode ser considerado dramaturgia, onde reside a especificidade desta linguagem?

Muitas são as expressões que designam esse direcionamento conforme a ênfase que se quer dar aos elementos que compõem estes processos. Dramaturgia do corpo, dramaturgia do ator, dramaturgia da imagem, dramaturgia do som, dramaturgia do espaço, dramaturgia do performer, dramaturgia da memória, como trazemos aqui.

Todas estas "espécies" de dramaturgias contêm, em si, a etimologia desta palavra *drama ergon*, ou seja, trabalho das ações. Assim, se todos estes componentes agem na realização de um espetáculo cênico, todos são, portanto, dramaturgias.

Tal revisão contemporânea do termo alude, portanto, a uma ruptura epistemológica, já que a própria noção de autoria que se dava com a ideia inicial de centralização do texto na figura de um autor/escritor, no sentido convencional, é totalmente desmistificada. Assim, as múltiplas vozes que habitam a obra contemporânea traduzem um olhar mais horizontal para os processos criativos e abrigam todas as materialidades possíveis para o processo de composição, chegando à noção de "cena expandida", ou "campo ampliado" da arte.

Porém, para chegar até estes limites, veremos detalhadamente a seguir como estas ideias foram se modificando ao longo do tempo e como estão delimitadas nas concepções teóricas que discutem o tema.

1.1 TEXTO E CENA: POR UMA NOVA CONFIGURAÇÃO

Segundo o teórico Patrice Pavis, sobre o conceito de Teoria do Teatro, "somente a partir do advento da encenação, por volta do final do século XIX, é que a teoria ultrapassa o conceito de dramaturgia e a poética e leva em conta a obra cênica em todos os seus aspectos" (PAVIS, 1999, p. 404). Assim, podemos observar como é recente, em termos históricos, o estudo do teatro em suas especificidades de linguagem. Há, portanto, durante vários séculos a subordinação do teatro ao texto dramático (em seu sentido originário), sendo que a análise de uma obra teatral esteve sempre atrelada à "boa execução" cênica de um texto dramático. Somente a partir do final do século XIX é que se abrem espaços para os estudos teatrais não apenas vinculados ao campo da dramaturgia, considerando também os aspectos espetaculares, nos campos da estética, semiologia, recepção do espetáculo, entre outros.

Tanto é complexa esta relação que são muitos os teóricos da contemporaneidade que abordam este tópico e se debruçam nesta relação entre texto e cena. Sobre a definição de texto dramático, Patrice Pavis conceitua:

É muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de textos, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual o texto para uma eventual encenação; a etapa derradeira – a encenação da lista telefônica – quase não parece mais uma piada e uma empreitada irrealizável! Todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena [...] o que até o século XX passava pela marca do dramático – diálogos, conflito e situação dramática, noção de personagem – não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado (PAVIS, 1999, p. 405).

A partir dessa definição, podemos perceber como se ampliam as possibilidades para o conceito de *texto dramático* no teatro contemporâneo. Na verdade, é justamente esta ampliação que torna difícil estabelecer os limites para este novo olhar do texto no teatro dos nossos dias.

Encontramos, na definição do termo dramaturgia, por Patrice Pavis, o sentido original e clássico do termo, passando pela *Poética*, de Aristóteles, J. Scherer, autor de *Uma Dramaturgia Clássica na França* (1950), que estabelecem os principais elementos da construção dramática: nó, conflito, conclusão, epílogo etc. Neste caso, o que está em questão é o trabalho do autor e a estrutura interna e narrativa da obra dramática. Porém, adiante, o autor não deixa de mencionar a reutilização do termo

nos dias atuais: "A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica" (PAVIS, 1999, p. 114).

Mais adiante, destacando as novas formas como uma explosão e proliferação de dramaturgias, Pavis afirma que

Não se fundamenta mais o espetáculo apenas na identificação ou no distanciamento, alguns espetáculos tentam mesmo retalhar a dramaturgia utilizada, delegando a cada ator o poder de organizar seu texto de acordo com sua própria visão da realidade (PAVIS, 1999, p. 114-115).

E, para fechar essa concepção, o autor constata:

Dessa forma, o encenador se recusa a fazer um trabalho preliminar sobre o texto, e se esforça para experimentar o mais cedo possível no palco com os atores, sem saber de antemão que discurso deverá necessariamente emergir da encenação (PAVIS, 1999, p. 116).

Pode-se observar que há, portanto, uma renovação desses conceitos, de modo que o conceito de *texto* no teatro contemporâneo alcança uma abrangência bem maior que a sua concepção clássica. Assim, ao tratar da dialética entre texto e cena, constata-se que se ampliam também as potencialidades cênicas sobre o texto, de modo que não se busca somente sua ilustração ou sua passagem para a cena de uma maneira fiel, alcançando os objetivos da "peça bem representada". Sobre este tema, Pavis afirma que

Esta teoria do texto como potencialidade oculta ou virtualidade cênica considera em definitivo que o texto contém uma boa encenação que basta encontrar e que a representação e o trabalho cênico não estão em conflito com o sentido textual, mas a serviço dele. Aí está a concepção de uma atitude filosófica para com o teatro (sem que este termo tenha nada de ofensivo). Ela possui o mérito de não jogar fora a criança (textual) junto com a água do banho (cênico), o que, hoje é seguramente saudável em face das experimentações nem sempre controladas de nossos manipuladores e obcecados textuais. Mas ela ameaça, por sua vez, bloquear a pesquisa teatral e perpetuar um certo logocentrismo (PAVIS, 1999, p. 407).

É justamente este o ponto de partida de nossa reflexão, de modo que não seja condição, nessa relação entre texto e cena, compreender que o segundo seja necessariamente um desdobramento do primeiro, mas quais são as possibilidades de diálogo entre eles e, de que modo o próprio processo de criação da cena é impulsionador para construção de uma nova dramaturgia.

[Digite texto]

Nesse sentido, para elucidar esta questão, emprestamos também algumas reflexões do professor e crítico de teatro alemão Hans-Thies Lehmann, criador da denominação "teatro pós-dramático". Lehmann analisa os movimentos de vanguarda nas artes no Século XX e pontua o surgimento do *teatro pós-dramático*, que traz novos paradigmas para a cena teatral e para a dramaturgia a partir dos anos 80. Analisando o teatro e sua relação com o texto nas três últimas décadas, Lehmann afirma:

Para o teatro das três últimas décadas um triplo processo possui importância: a problematização teórica do modo como se deve pensar aquela configuração chamada texto, 'acabado' somente na aparência; ao mesmo tempo, a ampliação do conceito de texto; e a redução do peso da participação do elemento verbal (em seu sentido mais restrito) na experiência teatral (LEHMANN, 2009, p. 88).

Para Lehmann, o teatro tem forças motrizes próprias de sua linguagem, que devem ser consideradas neste novo paradigma de *texto* no teatro de hoje em dia. Para ele, há uma lógica semiótica complexa na construção de um espetáculo teatral, na qual há de se considerar diversos aspectos na *leitura* da obra final.

Fazendo uma comparação com o contexto da literatura, de onde se origina a definição do *texto* e, estendendo esta análise às transformações sociais contemporâneas, Lehmann pontua: "Ler e escrever são atos que se livraram da folha de papel, da impressão enquanto pista fixada para durar" (LEHMANN, 2009, p. 91).

Ainda sobre esta questão, Lehmann afirma:

Perante os distintos modos do teatro pós-dramático, surge a questão de como pode ganhar valor o enorme potencial (quase ilimitado) que possuem a língua, a fala, a poesia, a retórica, os mil jogos entre sentido e voz, entre vozes e outros sentidos, numa prática teatral que aboliu o papel do texto na hierarquia dos meios teatrais. Decerto, não é suficiente simplesmente evocar o 'prazer do texto' (Roland Barthes), como resposta; um prazer que também surge no texto em sua realidade sensorial como puro material acústico e espaço associativo (LEHMANN, 2009, p. 91-92).

Essa desconstrução do texto pelo teatro pós-dramático da qual fala Lehmann é já prenunciada na dramaturgia de autores como Samuel Beckett (1906-1989) e Heiner Müller (1929-1995), por exemplo. Um texto fragmentado para tratar de uma

sociedade também fragmentada. Em cena, o texto ganha uma nova materialidade, novos signos e formas. Sobre este assunto, Pavis também comenta:

Cada nova prática da cena muda o tratamento do texto dramático. A tendência atual é cindir radicalmente texto e cena, de não fazer da cena metáfora do texto, nem de um o contrapeso da outra, mas de desconectar a escuta e a vista: texto e cena não são cosubstanciais, mas dissociados. A cena não é mais o lugar de enunciação e de atualização do texto, ela não é mais sua metáfora, mas sua alteridade absoluta. Vemos isso em Heiner Muller ou Robert Wilson [...] (PAVIS, 2010, p. 208).

Notamos que essa é uma problemática profunda que está distante de ter um único caminho. Com o objetivo de nos ajudar a determinar o contexto de uma nova visão sobre os entendimentos acerca do texto no teatro do Século XX, nos aproximaremos das ideias do teatrólogo italiano Eugênio Barba, para quem o termo dramaturgia irá alçar grande amplitude ao longo de sua trajetória como diretor de teatro. É em sua prática cotidiana com os atores que ele irá, aos poucos, contextualizar e amplificar a visão do termo dramaturgia, dando-lhe uma pluralidade de significados que se complementam. Sobre isso o autor afirma:

[...] defini dramaturgia em chave etimológica: *drama-ergein*: trabalho das ações. Ou seja: como as ações dos meus atores começavam a trabalhar. Para mim, a dramaturgia não era um processo que pertencia somente à literatura, era uma operação técnica inerente à trama e ao crescimento de um espetáculo e de seus variados componentes (BARBA, 2010, p. 37-38).

Para compreender seu processo de criação, e visando encontrar a unicidade do espetáculo, Barba fala sobre *dramaturgia narrativa*, que seria a trama de acontecimentos no espetáculo, *dramaturgia evocativa*, que diz respeito a como o espetáculo gera ressonâncias próprias em cada espectador, e *dramaturgia orgânica*, que se refere ao modo de organizar e compor os elementos do trabalho do ator e como estes estimulam sensorialmente os espectadores. Assim, ele define: "Dramaturgia, neste sentido, era a criação de uma complexa rede de fios no lugar de simples relações" (BARBA, 2010, p. 41).

É sob o entrelaçamento da tríade ator/diretor/espectador, olhando diretamente para o nível orgânico e sinestésico destas relações, que Barba irá conduzir seu trabalho. A respeito deste processo, ele relata:

No decorrer daqueles anos, meus atores começaram a criar materiais para um novo espetáculo de forma cada vez mais autônoma – cada um com seu fio lógico, suas associações e seu trabalho no nível orgânico e narrativo. Só num segundo momento eu colocava seus resultados em relação, e os orquestrava em um fluxo de estímulos sensoriais e de significados. Após um longo período de ensaios, esses materiais heterogêneos se integravam de tal forma que o espectador não conseguia distingui-los. De modo gradual, essa prática me levou a considerar o espetáculo não como uma *mise-en-scène* (de um texto, uma história, um tema, uma ideia), mas como uma *composição teatral* que, num certo sentido, é executada tanto pelo ator quanto pelo diretor e o espectador. Até essas execuções eu comecei a definir como *dramaturgias*, multiplicando os significados do termo (BARBA, 2010, p. 42-43).

Verificamos que a dramaturgia, para Barba, é um processo vivo, em constante transformação, que tem seu cerne no trabalho do ator a partir das ações físicas e vocais. Por isso mesmo, sua forma de trabalho com os atores sempre se orientou por meio de árdua disciplina, com o objetivo de desenvolver neles a *pré-expressividade* e criar um *corpo-em-vida*, ou seja, um corpo dilatado.

Sobre este trabalho específico do ator, ele o denominará como *dramaturgia do ator* e, nesse sentido, afirma:

No decorrer dos anos, eu tinha me acostumado a definir o trabalho do ator como 'dramaturgia do ator'. Com esse termo eu me referia tanto à sua contribuição criativa no crescimento do espetáculo quanto à sua capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas [...] em um espetáculo é, sobretudo a dramaturgia do ator que atua no sistema nervoso do espectador (BARBA, 2010, p. 57-58).

E completa:

Eu via o trabalho do ator sob uma perspectiva completamente diferente se considerava o espetáculo como um organismo vivo que sussurra e onde conviviam várias dramaturgias. O ator não tinha mais que justificar a psicologia de um personagem, mas desenvolver sua dramaturgia por meio de ações físicas e vocais. Essa dramaturgia dava vida e uma presença cênica que estimulava a minha dramaturgia de diretor e, logo depois, aquela do espectador (BARBA, 2010, p. 58).

Deste ponto de vista, Barba compreende as relações da cena com um olhar horizontal, sem que um elemento se sobreponha ao outro. O trabalho do ator impulsiona o trabalho do diretor e o olhar do espectador, e vice-versa. Ele entende a dramaturgia como um elemento vivo, que concatena todos os elementos constituintes do espetáculo. Barba se preocupa com o nível sensorial da criação da

cena e, sem dúvida, o texto dramático – em sua forma tradicional – perde seu *status* de elemento primordial na cena.

Tudo isso se deve ao espaço alcançado pela aproximação com os estudos referentes ao trabalho da cena propriamente dita, que tem início com os grandes nomes do teatro no Século XX. Assim, abrem-se espaços para a criação e aprimoramento de técnicas que se referem ao trabalho do ator. Entram em discussão termos como: treinamento técnico, partituras físicas e vocais, desenvolvimento de habilidades específicas para o ator, que têm como instrumento de criação primária o seu próprio corpo.

Desse modo, modificam-se também as relações entre ator e espectador, novos dimensionamentos para o espaço cênico e todas as possibilidades de aproximação. Essas novas formas teatrais trazem consigo uma aproximação mais direta com o espectador, que já não é mais um sujeito passivo no escuro, mas tem um papel e uma participação cada vez mais ativos no sentido do espetáculo. Todas essas transformações na cena pedem também por uma transformação no sentido tradicional do texto dramático e, assim, a partir destes novos conceitos, a dramaturgia contemporânea também se modifica.

É nesse contexto que, principalmente a partir da segunda metade do Século XX, cada vez mais as experimentações cênicas se proliferam e encontram caminhos nunca antes imaginados. Nascida de uma proximidade com as artes visuais, mas com um caráter híbrido, que transita entre outras linguagens artísticas, a *performance*, cada vez mais habita também com força o campo do teatro, o *teatro performativo*, como podemos distinguir. Sobre isso, Féral (2009) afirma:

Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia) (FÉRAL, 2009, p. 198).

O desenvolvimento da *performance* enquanto linguagem abrangente, possibilita transformações fundamentais em todo o campo das artes e alcança, também, o teatro e uma expansão de estéticas que nascem por meio dessa renovação, conforme poderemos observar mais detalhadamente no tópico seguinte.

1.2 DA PERFORMANCE AO TEATRO PERFORMATIVO: POR UMA EXPANSÃO DOS LIMITES E FRONTEIRAS DO TEATRO

Ao nos depararmos com a diversidade das experimentações cênicas atuais, hoje é quase impraticável pensar o teatro sem considerar o seu caráter performativo. A própria natureza desta arte sempre permitiu um hibridismo com outras linguagens artísticas e tem, sobretudo, outras características próprias, das quais a performance também compartilha. Deste modo, desde o seu surgimento, a performance se aproxima do teatro pela essência de sua forma de expressão.

No Brasil, o ator, diretor, performer e pesquisador Renato Cohen é um dos expoentes das teorias sobre a performance e, principalmente, de sua aproximação com o teatro, no sentido de desconstruí-lo, reinventá-lo e trazer a ele um novo vigor, expandindo seus limites. Seu livro *Performance como Linguagem*, publicado em 1989, foi uma referência fundamental e inovadora neste campo de estudos no Brasil, possibilitando a discussão destas novas abordagens artísticas em língua portuguesa.

A partir da comparação entre a natureza das múltiplas linguagens das artes e apoiado fortemente pelas influências da *Performance Studies*², Cohen vai estabelecendo alguns parâmetros que irão delimitar o lugar destas diversas expressões surgidas a partir da segunda metade do Século XX, principalmente nos Estados Unidos. Sobre a base para uma aproximação entre a performance e o teatro, ele afirma:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é, antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance, alguém pintando esse quadro ao vivo, já poderia caracterizá-la (COHEN, 2007, p. 28).

² Associação que desenvolveu os primeiros estudos sobre a Performance, dirigidos por Richard Schechner. “Os estudos performáticos – conjunto de noções, conceitos e diretivas que agrupa o dimensionamento das performances – devem a Richard Schechner sua primeira reunião e difusão. Após ter realizado sua formação nas universidades de Cornell e Tulane, foi ele o fundador, em 1967, na cidade de Nova York, do Performing Group, coletivo teatral voltado ao *enviromental theatre*, aquele praticado fora das tradicionais salas de espetáculos e mobilizando procedimentos estéticos que visavam estreitar as relações entre a vida e o teatro. Tornando-se professor da Tish School of Arts, vinculada à Universidade de Nova York, ajudou a reformular o departamento de Drama que, desde 1980, passou a denominar-se de Estudos da Performance, tornando-se ainda, seis anos após, o editor da revista *The Drama Review*, agora sub-intitulada *Revista de Estudos Performáticos*”. (MOSTAÇO, 2009, p. 16).

Por meio dessa afirmação, podemos compreender que um aspecto comum entre o teatro e a performance é o que Cohen denomina como o *aqui-agora*. A presença viva do *performer*, desde sua respiração, seu gesto, seus movimentos, sua ação em contato com a presença viva do “espectador” (aqui colocamos a palavra entre aspas, já que no caso da performance, com mais ênfase ainda que nos avanços do teatro tradicional, o espectador não é um simples *vouyer*, mas um participante), e todo o risco que este espaço da presença sugere é o trunfo das artes da cena, em que ela encontra seu principal ponto de sustentação e, também, de intermináveis discussões teóricas e filosóficas.

Josette Féral, pesquisadora canadense e criadora da expressão *teatro performativo* (cujos conceitos explicaremos melhor à frente), explica que o filósofo Jacques Derrida (1930-2004) é o primeiro a desenvolver conceitos que amplificam a noção de performatividade e explicitam seu caráter de risco. Sobre isso, ela afirma:

A reflexão de Derrida marca um direcionamento na evolução do conceito de performatividade na medida em que ele afirma que a ação contida no enunciado performativo pode ou não ser efetiva. Portanto, na medida em que essa observação se torna um real princípio inerente à própria natureza dessa categoria de locução, o ‘valor de risco’, o ‘malogro’ tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei (FÉRAL, 2009, p. 203).

O enunciado performativo seria uma espécie de roteiro de ações construído pelo performer, de modo que só se saberá suas consequências ao colocá-lo em prática, em contato com o público. E é, justamente, nesta aproximação e nos desdobramentos imaginados e também surpreendentes que as ações podem ter que está determinado o fator de risco.

Cohen, para explicar os pontos de ligação entre teatro e performance, faz o comparativo sobre a tríade do teatro (ator/texto/público) que, no caso da performance, amplia a compreensão e aplicação destes elementos. O ator perde esta característica de alguém que representa um personagem que está fora de si e deve ser “encarnado” e passa a ser um ‘atuante’, que se autorrepresenta, conforme explica:

O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a ‘máscara’ da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sob sua ‘máscara ritual’, que é diferente de sua pessoa no dia-a-dia. Nesse sentido,

não é lícito falar que o performer é aquele que ‘faz a si mesmo’ em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação [...] mas este ‘fazer a si mesmo’ poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo (COHEN, 2007, p. 58).

A compreensão deste conceito será muito importante para a discussão que faremos posteriormente sobre a *dramaturgia da memória e autoficção*. Neste sentido, esta representação de si mesmo é uma das bases que caracterizam a performance e que ganham muita força na cena contemporânea. Cohen denomina que a principal diferença entre o ator e o performer é que enquanto no teatro tradicional o ator ‘se esconde’ atrás do efeito de ilusionismo, o performer é um ‘ritualizador’ do instante presente, responsável pela condução do público em um ‘espetáculo ritual’ (COHEN, 2007).

Portanto, o espectador é um participante ativo, como já mencionamos, de modo que, em alguns experimentos mais radicais, ele torna-se tão central na obra quanto o próprio performer. Cohen explica que o espectador, no caso da performance, não mantém um distanciamento crítico em relação à obra, já que faz parte dela e também “cria-se”, neste sentido, uma ambiguidade entre o ‘real’ e o ‘representado’, tema fundamental em nossa discussão, que será melhor explorado adiante.

Quanto ao terceiro elemento da tríade, o *texto*, este está compreendido na performance como o conjunto de signos imagéticos, sonoros e verbais que se entrelaçam compondo a cena. Esta concepção também é de grande relevância em nossa análise, já que desde o primeiro tópico deste trabalho viemos nos debruçando em discutir e colocar essa problemática em evidência.

Nos experimentos performáticos que dão origem a essa linguagem nos Estados Unidos, grupos como o *Living Theatre* e *Open Theatre*, por exemplo, até mesmo suprimem completamente o texto verbal de suas experiências. Sobre a questão do texto no universo da performance, Cohen pontua: “A performance não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa, etc), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma *collage* como estrutura e num discurso da *mise em scène*” (COHEN, 2007, p. 57).

A *collage* (colagem) traz consigo a ideia de livre associação na forma de construção dramatúrgica e cênica, sendo completamente diversa do drama, com

outra lógica em seu desenvolvimento. Sobre esta forma de composição *textual*, Cohen explica:

A utilização da *collage* na performance, reforça a busca da utilização de uma *linguagem gerativa* ao invés de uma *linguagem normativa*: a *linguagem normativa* está associada à gramática discursiva, à fala encadeada e hierarquizada (sujeito, verbo, objeto, orações coordenadas, orações subordinadas, etc). Isso tanto ao nível do verbal quanto ao nível do imagético. Na medida em que ocorre a ruptura desse discurso, através da *collage*, que trabalha com o fragmento, entra-se num outro discurso, que tende a ser gerativo (no sentido de livre associação) (COHEN, 2007, p. 64).

Esse aspecto é muito relevante para nosso entendimento sobre a estrutura de composição dramaturgica e cênica, que rompe com diversos paradigmas do teatro dramático e com a hierarquização dos elementos da cena. Existe, a partir deste modo de olhar para o texto, uma inversão radical na forma que, sem dúvida, impacta fortemente no resultado final. Sobre isso, Cohen ressalta:

A utilização da *collage* na performance resgata, dessa forma, no ato da criação, através do processo de livre associação, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego (COHEN, 2007, p. 62).

Aqui fica claro que tanto a performance quanto outras formas artísticas híbridas, como a *body art*, o *happening*, a *arte conceitual*, o *Movimento Fluxus* e outros nascidos na década de sessenta irão agregar grandes influências da psicanálise, do ritual, das referências de Artaud, entre outros pensadores, em uma estreita aproximação entre arte e vida em um espaço de intensa liberdade poética e criativa.

O mote central da performance está ligado muito mais ao *aqui-agora*, como falamos, a uma ritualização do instante, do que propriamente a um discurso narrativo. Assim, este discurso narrativo que tem suas raízes no drama vai sendo modificado em nosso tempo. A arte, portanto, utiliza-se de fragmentos, restos, formas deformadas que refletem o indivíduo na modernidade. Sobre este afastamento do *texto* em sua forma originária, Cohen reflete:

Essa recusa de utilizar o texto enquanto significado (pelo menos significado referencial) diz respeito à inutilidade que toda uma cultura tem aos olhos de tais artistas (os anos 80) são marcados pelo niilismo não há discurso a ser feito e há um fenômeno que pode ser denominado de esvaziamento da palavra, a falência do discurso (COHEN, 2007, p. 75).

Outra grande contribuição que a concepção da performance traz para o campo das artes da cena é justamente como desenvolver sua relação com os elementos espaço e tempo. Quanto ao espaço, observamos que a performance expande o seu uso, e as apresentações começam a ser realizadas em diversos locais: galeria de artes, galpões, ruas, entre outros espaços alternativos, os quais proporcionam uma aproximação mais intimista com o público e também enfatizam a tridimensionalidade. Sobre isso, Cohen afirma que “podemos entender a determinação espacial na sua forma mais ampla possível, ou seja, qualquer lugar que acomode atuantes e espectadores e não necessariamente edifícios teatro”. (COHEN, 2007, p. 29).

Quanto à relação que se faz com o tempo, vemos também uma exploração destes limites na performance. Alguns espetáculos realizados na década de 60 são muito longos, duram muitas horas ou até dias. A própria exaustão causada por este processo faz parte da intenção do trabalho, de aproximar o espectador/participante desta sensação. Cohen exemplifica esta questão com o trabalho do diretor Bob Wilson:

A determinação temporal também é a mais ampla possível: Bob Wilson, que justamente faz experiências com a relação espaço-tempo, realiza espetáculos de 12 a 24 horas de duração (no festival Xiraz, em 1972, realizou o trabalho *Ka Mountain Gardenia Terrace*, que durou sete dias e consistiu basicamente numa experiência de tempo) (COHEN, 2007, p. 29).

Outro recurso utilizado para explorar a temporalidade é a repetição. O performer repete o mesmo gesto/ação durante um longo tempo até que se esvazie ou se modifique a percepção do espectador/participante em relação àquela ação.

Outra característica fundamental que o teatro como expressão artística já carregava em si, mas que a performance explora ao extremo, é a hibridez da linguagem. Não há uma preocupação em delimitar quais formas de arte devem estar ou não presentes nesta expressão. Como um espaço de fronteira, de rompimento, todas as formas são incorporadas, desde que se efetive a ação. Cohen afirma:

Essa babel das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina de busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares (COHEN, 2007, p. 50).

O hibridismo permite uma criação de novos modos de fazer, novos significados, cria um ambiente amplificado, livre, de compartilhamento. Música, dança, poesia, vídeo, artes plásticas, tudo pode ser manifestado em uma performance.

Há, contudo, um aspecto de suma importância, que já mencionamos brevemente, mas que devemos enfatizar aqui, pois se trata de um problema ontológico: a ambivalência real/ficcional que é inerente a todas as artes da presença, ou seja, que exploram a condição do *aqui-agora*. Para abordar esta complexa discussão, Cohen questiona: “Qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou, criar outras realidades? Isso sem esquecermos da questão primeira, que já extrapola o campo da especulação estética, ou seja, de definir o que é o real?”. (COHEN, 2007, p. 37-38).

Não temos a pretensão aqui de sanar estas questões, uma vez que grandes pesquisadores de todos os tempos já as investigaram em diferentes caminhos e direções. Sabemos que não há uma, nem tantas respostas que nos satisfaçam sobre a natureza do que denominamos ‘real’.

Podemos dizer que o próprio teatro em sua origem já trazia em si esta questão, quando muitos teóricos, começando por Diderot no *Paradoxo sobre o Comediante*, tentaram pôr em discussão este duplo constante inerente ao ator (ser/representar; estar fora/dentro do personagem simultaneamente).

Nem mesmo o caráter ilusionista do teatro dramático e a quarta-parede foram capazes de tirar o ator desta condição, pois qualquer situação ‘fora’ do estabelecido (uma mosca voando em cena, um barulho externo, um mal estar súbito do ator, uma movimentação do espectador) poderia quebrar o pacto criado.

A performance também carrega em si esta questão. Ao tratar do tema, Cohen o aborda sob diferentes perspectivas, seja a partir da posição do *performer* ou do espectador (que lidam o tempo todo com a transição real/ficcional). Sobre o lugar do performer, Cohen problematiza:

[...] alguém nunca pode estar só atuando: primeiro, porque não existe o estado de espontaneidade absoluta; à medida que existe o pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação mesmo que a personagem seja auto-referente (o ator representa a si mesmo). Ainda assim haverá o desdobramento [...] é interessante que nessa situação paradoxal os dois extremos se tocam: eu não sou mais eu e ao mesmo tempo eu não represento (COHEN, 2007, p. 96).

Porém, diferentemente do teatro dramático, a performance leva essa condição do real às últimas consequências. Uma vez que expõe e reafirma o 'real' em cena, deixa lacunas muito maiores para o inusitado. Sobre este aspecto, Cohen define: "É nesse limite tênue também que a vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco" (COHEN, 2007, p. 97).

A partir desta mudança epistemológica que a performance realiza, a noção de processo no lugar de obra acabada é sempre recorrente nos trabalhos artísticos. Richard Schechner, ao conceituar a performance, acaba por ampliar tanto sua concepção, que esta ideia de processo lhe é inerente.

Josette Féral explica a síntese deste conceito proposto por Schechner, dizendo que *performar* estaria ligado à quatro grandes tipos de ação, assim definidas:

1. Ser (*being*), ou seja, comportar-se (*to behave*). Ser, diz Schechner, é a própria existência; 2. fazer (*doing*), é a atividade de tudo o que existe, desde os quarks até os seres humanos; 3. mostrar fazendo (*showing doing*), ligado à natureza dos comportamentos humanos. Mostrar o que se faz consiste em *performar* (*to perform*), em dar-se em espetáculo, a exhibir (ou a exhibir-se), em sublinhar a ação; 4. explicar essa 'exposição' do fazer (*explaining showing doing*), é o campo dos pesquisadores e dos críticos e consiste em refletir sobre o mundo da *performance* (performatividade). Ela define o trabalho, o campo de ação dos *Performances Studies* (FÉRAL, 2009, p. 62-63).

Sobre este aspecto, e entendendo que a amplitude da definição proposta por Schechner gerou inúmeras abordagens em relação à ideia atual de performatividade, a pesquisadora brasileira Sílvia Fernandes afirma:

Não é possível tratar aqui as inúmeras abordagens da performatividade que se apresentam em estudos teóricos recentes. Para este argumento, interessa apenas reter a afirmação de Richard Schechner de que a performance nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação. Quanto à performatividade, seria ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico, já que toda construção da realidade social tem potencial performativo (SCHECHNER 2006, p. 123 apud FERNANDES, 2013, p. 408).

Assim, o *fazer* e a *ação* são os eixos nucleares do trabalho do performer que, nesta premissa, está sempre em processo. Vemos o desdobramento desta

concepção na prática cênica atual, criada a partir dos processos coletivos, em longos períodos de ensaios, de criação compartilhada e, na ênfase e interesse maior ao processo do que ao resultado de uma obra finalizada propriamente dita.

A pesquisadora Silvia Fernandes aponta o pioneirismo de Josette Féral no enfoque dado ao processo criativo muito mais do que na obra acabada. Os estudos de Féral trazem este frescor da observação e da articulação da prática, para então colocá-la em diálogo com os pressupostos teóricos. Sobre este aspecto, Fernandes comenta:

O acompanhamento, a observação e o estudo do processo, a compreensão do percurso do encenador, dos atores e da equipe de criação, a investigação dos rastros da feitura artística do espetáculo passaram a constituir procedimentos imprescindíveis ao esclarecimento daquilo que se apresentava no palco ou fora dele (FERNANDES, 2013, p. 406).

A questão do processo também será melhor esclarecida e salientada na seção dedicada à análise dos trabalhos artísticos selecionados nesta pesquisa, em que tentaremos delimitar um escopo de análise que não esteja somente focado nos espetáculos em si, mas pelos modos de composição dos mesmos.

Pelo caminho até aqui traçado, percorremos os principais componentes, características que constituem a natureza da performance e que são basilares para um redimensionamento do teatro. Assim, é possível observar muitos desdobramentos deste novo *modus operandi* em propostas de pensadores contemporâneos.

Josette Féral é uma das principais referências destes desdobramentos. Sua proposição teórica se aproxima do chamado *teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann. No entanto, ao passo que ela confere à performance o lugar que lhe é devido nessas transformações estéticas afirma:

Esse teatro, que chamarei de *teatro performativo*, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de 'performativo', pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento (FÉRAL, 2009, p. 197).

E complementa:

De fato, se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre prática teatral como um todo. Dessa forma, seria preciso destacar também, mais profundamente, essa filiação que opera uma ruptura epistemológica nos termos e adotar a expressão 'teatro performativo' (FÉRAL, 2009, p. 200).

Por meio deste procedimento, Féral sublinha a força da performance neste movimento. A performatividade torna-se, portanto, indispensável para a ampliação de nossa compreensão a respeito de teatro atual e se encaixa nos pressupostos desta pesquisa.

O pensamento da teórica alemã Érika Fischer-Litche também traz contribuições valiosas para estas novas perspectivas, conforme explica Fernandes (2013):

Para a ensaísta, entender as ações do artista é menos importante do que experimentá-las, fazendo a travessia do evento proposto. A participação na experiência provoca uma gama tão ampla de sensações que transcende a possibilidade e o esforço de interpretação e produção de significado, não podendo ser superada nem resolvida pela reflexão. Isso não quer dizer que, numa performance, não haja nada para o espectador interpretar. Mas, também, não se pode dizer que as ações do artista performativo apenas signifiquem alguma coisa (FERNANDES, 2013, p. 408).

Aqui fica evidente o paradoxo entre o sentir e o compreender. Quer dizer, enquanto no teatro dramático a ideia de representação e de compreensão que passa pelo intelecto e pela razão predomina, no teatro performativo há maior interesse no sentir, nas proposições que estão no campo da experiência. Sobre isso, ela complementa:

[...] a materialidade das ações e a corporeidade dos atores domina os atributos semióticos. O evento envolve performers e espectadores em atmosfera compartilhada e espaço comum que os enreda, contamina e contém, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico. O resultado é uma afetação física imediata que, para a ensaísta, causa uma 'infecção emocional' no espectador (FISCHER-LITCHTE, 2007, p. 36 apud FERNANDES, 2013, p. 409).

Há também outra autora de grande importância nesse cenário e que inaugura a expressão do que tem sido denominado como *Teatros do Real*: Maryvonne Saison. A autora publica o livro *Les théâtres du réel* em 1998, em que reitera a frequência da relação entre teatro e acontecimentos da realidade em uma fricção contínua entre real e ficcional. Sobre isso, Fernandes comenta:

[Digite texto]

No livro homônimo, a filósofa sublinha a frequência com que escritos testemunhais, como depoimentos, cartas e entrevistas, proliferam no teatro de hoje, como sintoma inequívoco da tensão entre realidade e ficção recorrente na cena (SAISON, 1998 apud FERNANDES, 2013, p. 410).

Essas formas artísticas se desenvolvem em diferentes graus e intensidades, de distintas maneiras, mas de todos os modos é como se o próprio real precisasse invadir a cena para transgredir qualquer ideia de representação. Sobre isso, Fernandes (2013) afirma:

[...] o desejo do real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980 (FERNANDES, 2013, p. 04).

Desta forma, a partir dessa constatação é necessário que o teatro se abra novamente para o mundo, para o tecido social, para um espaço de compartilhamento, o que, segundo Saison, os *Teatros do Real* operam na relação com o público. E para concluir esta questão sobre os *teatros do real*, Fernandes (2013) não deixa de incluir seu viés político, como explicita:

[...] ao optar pelo real, problematizando ou negando a ficção, parte do teatro contemporâneo questiona o regime de representação por meio de estratégias muitas vezes opostas, como teatro documentário, ativismo, biodrama, teatro-jornal, hipernaturalismo, performance, que podem enveredar pela 'hiperexposição narcísica dos artistas', mas também promover críticas contundentes ao sistema. Este teatro rejeita o consolo e o apaziguamento que a ficção engendraria (FERNANDES, 2013, p. 12).

Seja nas diferentes formas em que este real surja em cena, operacionalizando rupturas com a representação por procedimentos distintos, colocando não-atores em cena, trazendo para a cena documentos históricos e pessoais, relatos e narrativas autobiográficos, criações coletivas, aproximações de todo modo com o espectador, relatando o processo de criação em cena, abrindo-o ao público, criando situações de extremo risco físico para o performer, é fato que o teatro se recriou, apostando naquilo que é sua essência: a presença. Sobre isso, citamos Féral (2009):

No teatro performativo, o ator é chamado a 'fazer' (doing), a 'estar presente', a assumir os riscos e mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura (*se met em place*) (FÉRAL, 2009, p. 209).

Tendo chegado até aqui, exploraremos no próximo tópico as conceituações mais específicas relativas à memória e à autoficção, que se traduzem como possibilidades e potências para os processos de criação que iremos analisar.

1.3 MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO COMO SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Neste tópico nos propomos a abordar dois conceitos-chave para a perspectiva de desenvolvimento desta pesquisa: a memória e a autoficção. Mas a própria autoficção não seria uma forma de memória? Quando narramos nossas próprias experiências passadas não estamos criando uma autoficção, partindo do pressuposto de que a memória é sempre uma recriação?

Ao ecoarem estas questões, encontramos alguns caminhos possíveis para o desenvolvimento do que estamos chamando de 'dramaturgia da memória'. Entre eles, trataremos aqui desde a problematização do próprio conceito de 'autoficção', que têm suas bases na literatura, até algumas perspectivas de abordagem da memória, que têm como eixo central o pensamento de Henri-Bergson, perpassando também sob o modo como alguns encenadores mais importantes na história do teatro tratam o tema, bem como em pesquisas mais recentes que propõem essa conexão.

Assim, na pesquisa por bibliografias atuais que tratam com mais especificidade deste diálogo, encontramos também embasamento nas reflexões de Janaina Fontes Leite, em sua dissertação de mestrado intitulada *Autoescrituras performativas: do diário à cena – as teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea* (2014) e na tese de Patrícia Leonardelli, intitulada *A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal* (2008).

Leonardelli percorre uma construção histórica do conceito de memória, apoiando-se em perspectivas filosóficas, na neurobiologia, na teoria e prática de

pensadores do teatro, como Stanislavski e Grotowski, até alcançar exemplos da performance. A autora irá considerar o depoimento pessoal como fonte para a criação. Sobre isso ela afirma:

O depoimento pessoal é construído pela memória criadora, e suas singularidades processuais atestam a riqueza de possibilidades que essa função nos oferece para reinventar a existência. Somente por que temos memória e porque ela é criadora e trabalha em conjunção com todas as demais faculdades – ou arrisquemos mais longe, não falemos mais em faculdades, senão em adensamentos mentais de funções em devir que criam o grande fluxo das ações humanas – é que a arte se tornou possível (LEONARDELLI, 2008, p. 06).

Assim, a autora irá caminhar sob a perspectiva de uma memória criadora, que está em constante fluxo e devir, relacionando-a ao universo da criação artística.

Leite já aponta mais objetivamente para a discussão sobre autobiografia e autoficção na cena teatral contemporânea. A partir de uma vivência e um universo particular – já que a autora cria três espetáculos que se debruçam sob estas ideias – Leite problematiza o que traz o senso comum de que a obra de arte é sempre ficcional. Em seu trabalho, demonstra como este caminho, que por ora tentamos explorar, é, sem dúvida, profícuo nas artes de nosso tempo. Sobre isso, a autora afirma que

Nas artes plásticas, na *performance art*, e também nas artes cênicas, explodem as experiências afirmadamente autobiográficas. Vários são os exemplos de artistas e obras que trazem para dentro de seus projetos novas concepções do que seja o gesto autorrepresentacional, o trabalho sobre a memória, o trânsito com a ficção, ou simplesmente do que seja a consciência de si [...] (LEITE, 2014, p. 98).

Mas no que consiste este gesto autorrepresentacional? Como podemos definir a autoficção? Este neologismo teve uma adesão tão grande tanto no meio acadêmico quanto fora dele, que seu uso indiscriminado acabou gerando uma simplificação e apropriações indevidas em muitos casos. O termo *autoficción* está ligado em sua origem à teoria da literatura e foi cunhado pelo teórico francês Serge Doubrovsky, em 1977. Mas antes de chegar a este conceito precisamos fazer um breve percurso histórico.

Todo este debate no terreno da teoria literária tem início com os embates em relação à autoria, a partir do pensamento de autores como Michel Foucault (1926-

1984), Jacques Derrida e Roland Barthes (1915-1980), quando este pronunciou a *morte do autor*, no final dos anos 60. Sobre isso, Medina (2010) afirma:

Pode-se, portanto, considerar de forma muito simplista, que a *morte do autor* consiste na expulsão do sujeito do espaço da linguagem. A crítica a noção de autor é associada à modernidade europeia e à uma visão individualista, questionando a unidade do sujeito, pondo em causa a voz soberana/autoral que, até então, se tinha vindo constantemente a relacionar com a figura exterior ao texto – um indivíduo real – o autor. O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto [...] assim que algo é narrado com o intuito/função da pura prática do símbolo, a voz perde sua origem e o autor entra na sua própria morte – a escrita começa (MEDINA, 2010, n.p.).

A partir deste novo pensamento que mudou radicalmente os paradigmas da literatura, as autobiografias, já consideradas gêneros inferiores no meio literário, perderam ainda mais o seu prestígio. Contudo, como afirma Faedrich (2016):

A questão da autoria é fundamental para os estudos das escritas do eu, seja a autobiografia ou a autoficção. Lejeune, no início dos anos 1970, percebeu a necessidade de criar um estudo sério sobre a autobiografia, tão desprestigiada no campo literário, e tão típica da cultura francesa. Lejeune 'ressuscita' o autor, na contramão da hermenêutica estruturalista (FAEDRICH, 2016, p. 32).

Philippe Lejeune é o pioneiro nesta temática. Para garantir à autobiografia o seu espaço, Lejeune decide teorizá-la. Para isso, a saída que ele encontra é criar um 'pacto de verdade' com o leitor, como descreve:

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. [...] As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. [...] A autobiografia não é um jogo de adivinhação (LEJEUNE 2014, p. 30 apud FAEDRICH, 2016, p. 32).

Ou seja, ao coincidir a identidade do autor com a do narrador e da personagem, Lejeune cria o pacto de verdade com o leitor. Porém, a definição de Lejeune exclui todas as nuances que as narrativas do Eu podem ter, já que devem afirmar a suposta 'verdade' do autor/narrador, como aponta Leite (2014):

Para Lejeune, o que caracteriza a distinção entre uma obra autobiográfica e uma obra ficcional não é nada interior ao texto (no campo estrutural ou linguístico), mas o contrato que o autor estabelece com o leitor ao dizer,

explícita ou implicitamente, que se trata da verdade sobre sua própria vida. (LEITE, 2014, p. 24-25).

Neste ponto chegamos ao insolúvel problema filosófico da verdade. Mas o que é a verdade? É justamente neste lugar que, talvez, a definição proposta por Doubrovsky nos pareça mais adequada. Como já dissemos, o autor cria o termo 'autoficção' de modo a compreender estas formas narrativas do eu sob uma outra perspectiva. Assim, conforme explica Faedrich (2016), a primeira definição de autoficção colocada pelo autor é:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977, capa apud FAEDRICH, 2016, p. 35).

Ao afirmar que autoficção é uma ficção de "fatos reais", Doubrovsky confere à ficção o sentido de forma, pela qual estes fatos são organizados/narrados. Ao estabelecer um comparativo entre autobiografia e autoficção, Faedrich (2014) afirma: "A autoficção não é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é escrita no tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor" (FAEDRICH, 2014, p. 22).

A autora complementa, explicando a fronteira mais nebulosa que a autoficção deixa com relação às aproximações e distanciamentos do real/ficcional:

O termo autoficção dará conta de explicar esse jogo entre realidade e ficção, entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido; o termo dará conta de desligar o leitor da noção de autobiografia e convidá-lo para uma leitura marcada pela ambiguidade, pelo entre-lugar (entre autobiografia e romance), pela multiplicidade de práticas literárias, de personalidades e de verdades (FAEDRICH, 2014, p. 23).

O pesquisador Ricardo Dalai, ao tratar da obra do escritor Sérgio Blanco (1971-), explica a autoficção sob três perspectivas: a da intersecção, ou seja, de que a autoficção está no cruzamento entre o ser e não ser/parecer, na criação de uma mitologia de si; a do pacto ambíguo, pois não se trata de um pacto de mentira, tampouco de um pacto de verdade, num espaço amoral, de uma ética

questionadora; e a da urgência que tem a autoficção por encontrar o outro, na tentativa de buscar o outro por meio de si mesmo (informação verbal)³.

No caso do teatro, podemos entender que esta ambiguidade é dada a priori, quer dizer, a duplicidade de que tudo seja, ao mesmo tempo, real e ficcional acontece mesmo no espaço do chamado teatro dramático, é a essência nesta linguagem. Porém, ao chegarmos no chamado teatro performativo e, ainda, alcançarmos as experimentações cênicas mais recentes, muitas outras camadas dessa mescla vão surgir, criando assim outros níveis discursivos.

Por meio destas definições, compreendemos os interesses teóricos e estéticos desta pesquisa muito mais ligados à ideia de autoficção do que de autobiografia. O espaço ficcional também está atrelado ao próprio conceito de memória do qual iremos tratar. Aqui, nos parece que estas ideias também estão mais próximas da construção de subjetividades, que são necessariamente relacionais. A própria concepção deste "eu" que se deseja revelar é relacional, se revela por meio do olhar do outro. Há um lugar de comunhão que se deseja alcançar.

Agora, dada brevemente a conceituação de 'autoficção', passamos a compreensão do conceito de memória, que é largamente estudado em diversas disciplinas e contextos, mas que aqui se liga a essa memória criadora, cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Bergson, como veremos a seguir.

Bergson (2006), ao centralizar a memória em seus escritos, a relaciona à ideia de duração. Assim, ele explica:

A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o presente procede sem trégua (BERGSON, 2006, p. 47).

Bergson, ao fazer essa afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto com o passado quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois

³ Palestra do pesquisador Ricardo Dalai no curso *dramaturgias híbridas e performativas*, realizada em plataforma virtual no dia 21 de julho de 2020.

[Digite texto]

quanto mais vivo, mais passado acumulo e, por conseguinte, mais complexo se torna o espaço da memória. Nós somos resultado das ações e consequências das ações passadas, daquilo que durante toda nossa vida experimentamos, sentimos, percebemos, vivemos. Sobre este passado que somos, Bergson (2006) atesta:

[...] o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo fora (BERGSON, 2006, p. 47-48).

Contudo, onde o passado se constitui, se forma e permanece? Aqui, podemos compreender que o autor organiza seu discurso a partir da seguinte perspectiva: “Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia” (BERGSON, 2006, p. 49).

Ou seja, a partir desta ideia, Bergson prenuncia a base de seu pensamento de que toda memória só é válida porque se relaciona de algum modo com o momento presente. O modo como acionamos e trazemos as memórias à superfície estão intimamente ligadas a nossas experiências no aqui/agora. Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson a relaciona a uma percepção imediata e define: “A lembrança aparece duplicando a cada instante a percepção, nascendo com ela, desenvolvendo-se ao mesmo tempo que ela e sobrevivendo a ela, precisamente porque é de outra natureza” (BERGSON, 2006, p. 52).

Nesse sentido, percepção e lembrança se fundem, misturam-se, porém enquanto a percepção é imediata, a lembrança permanece, é aquela parte da percepção que se fixa por algum motivo na memória, e ressurgue quando alguma associação com ela aparece. Bergson (2006) determina estas associações como graus de memória e atenção, afirmando:

[...] as lembranças pessoais, exatamente localizadas e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e mais amplo invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidental precisa de nossa postura corporal as atraia, seja porque a própria indeterminação desta postura deixa o campo livre para o capricho de sua manifestação (BERGSON, 2006, p. 59).

Bergson explica que as lembranças se tornam imagens, para assim se fixarem de alguma forma na memória. Ele ainda avança quando diz que toda percepção na verdade já é memória, porque o que podemos reconhecer é sempre o passado imediato, numa ideia de presente inapreensível, que quando constatado já passou. Esse emaranhado é, portanto, a memória. Por isso, ‘esquecemos’ de muitas coisas e ‘guardamos’ outras, já que seria impossível registrar/guardar todos os acontecimentos de nossa vida em uma sequência linear absoluta. Ao tratar do sonho como um aspecto da psicologia de memória, Bergson (2006) explica:

[...] embora nosso passado permaneça quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente, irá recuperar a capacidade de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos instalarmos novamente, de alguma forma, na vida do sonho (BERGSON, 2006, p. 63).

Essa citação é central para refletirmos sobre um ponto que nos interessa muito na relação da memória com os processos de criação artística do *ator/performer*. Quando falamos de processos de criação, estamos tratando de espaços para o desvelamento de subjetividades, estimulados de distintas formas em experiências artísticas. Deste modo, podemos comparar esta vida do sonho da qual fala Bergson à vida mergulhada no processo de criação artística. O espaço do *ator/performer* deve ser um espaço de sonho neste sentido bergsonianiano, aberto e desinteressado, de modo que os estímulos provocados possam fazer emergir o inconsciente. No caso da arte, este acesso é buscado com uma finalidade estética.

Outro aspecto sobre a memória diz respeito à sua manifestação no corpo. Quer dizer, o corpo é também o lugar da memória, carregando-a em suas marcas e, também, em sua transitoriedade. Sobre isso afirma Bergson (2006): “É, portanto, lugar de passagem dos movimentos recebidos e enviados, o traço de união entre as coisas sobre as quais ajo, a sede, numa palavra, dos fenômenos sensório-motores” (BERGSON, 2006, p. 92). E, evidenciando essa ligação corpo/memória, completa:

A memória do corpo, constituída pelo conjunto de sistemas sensório-motores que o hábito organizou, é, portanto, uma memória quase instantânea para a qual a verdadeira memória do passado serve de base. Como elas não constituem duas coisas separadas, como a primeira é, dizíamos, apenas a ponta móvel inserida pela segunda no plano movente da experiência, é natural que essas duas funções se apoiem mutuamente. Por um lado, com efeito, a memória do passado apresenta para os mecanismos sensório-motores todas as lembranças capazes de guiá-los em

sua tarefa e de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas lições da experiência: nisso consistem precisamente as associações por contiguidade e por similitude. Mas, por outro lado, os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de ganhar um corpo, de se materializar, de se tornarem presentes, em suma. Para que uma lembrança reapareça na consciência é efetivamente preciso que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso em que se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança empresta o calor que dá vida (BERGSON, 2006, p. 92-93).

Dessa forma, assim como o corpo é lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto, o que muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido com o conceito de *performatividade*. Em um processo de criação artística, mais precisamente cênica, em que o corpo do ator/performer é o material que manifesta a criação por meio da ação, é preponderante a relação corpo-memória.

Quando um ator/performer executa um determinado gesto, por exemplo, a partir de uma determinada proposição ou estímulo, tal gesto pode provocar acesso ao inconsciente ou ser atravessado por ele, manifestando-se por meio do movimento. Se o gesto é forte ou fraco, grande ou pequeno, rápido ou lento, enfim, sua especificidade está relacionada às intenções que nascem desses deslocamentos da memória.

É muito comum nas práticas de criação cênica encontrar formas de ativar os sistemas sensório-motores, aguçando todos os sentidos. Exercícios que exploram o tato, o olfato, o paladar, a escuta e a visão são base para o desenvolvimento do trabalho do ator/performer. A partir do avivamento desses sentidos e seu direcionamento para uma finalidade específica, é possível também proporcionar o encontro com os lugares muitas vezes adormecidos da memória, que se aclaram neste processo. E é justamente nessa descoberta que encontramos o “ouro”, ou seja, o material bruto a ser lapidado pelo artista para a construção da cena.

A pesquisadora Tatiana Motta Lima (2010), a esse respeito afirma:

[...] a memória que o tenta está permanentemente sujeita ao esquecimento; por essa memória é preciso empreender uma luta, realizar um trabalho, experienciar um processo. Ela não é, portanto, uma memória já domesticada pela história, pelo inventário (social ou individual) pela lista ou pelo arquivamento; não é aquela memória da qual já tomamos 'posse' e que permite (é) uma narração mais ou menos estruturada e estruturante das identidades que também 'possuímos' (LIMA, 2010, p. 166).

No artigo intitulado *A Performance da Memória* (2010), a pesquisadora Beth Lopes sintetizará com muita propriedade algumas destas questões. A própria autora afirma que seu interesse pelo tema parte, justamente, das reflexões que nascem no seio da prática, em suas aulas, direções e processos com performers. Sobre essa relação corpo/memória, Lopes (2010) reflete:

O corpo é o espaço da memória do performer, o lugar onde os sentidos se constituem perante o público. As ações compõem a sua linguagem, história e ideologia (todos têm uma). O espaço da memória é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta de sua exterioridade. As emoções que o performer perpassa na sua pele, na sua carne, na sua expressão inscreve uma matriz de si (LOPES, 2010, p. 137).

Este trânsito entre interioridade e exterioridade, subjetividade e materialidade, é inerente a todos os processos artísticos, porém no caso das artes da cena é ainda mais evidente, já que o instrumento de trabalho é o próprio corpo. E nesse movimento de ir e vir, o ator/performer irá arriscar essa exposição, esse doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, na medida em que se reencontra consigo mesmo.

Nesse contexto, o trabalho sob a memória escapa da lógica da construção da personagem, da representação, para ganhar os contornos de uma autoficção que sugere uma relação profunda com a ideia de presença. Sobre isso, Lopes (2010) afirma:

[...] o trabalho com a memória não busca representar alguém, situação, lugar e tempo, mas busca o corpo esvaziado de matrizes simbólicas que o remete aos modelos formais de representação. Neste lugar as realidades ficcionais se estreitam com as realidades da vida. O corpo torna-se um portador de informações, de mensagens, de fluxos sensoriais, de sensações vivas (LOPES, 2010, p. 139).

Ao distinguir 'realidades ficcionais' e 'realidades da vida', Lopes não só propõe um olhar interessante sobre a questão já discutida a respeito do trânsito real/ficcional operacionalizado nos teatros performativos, mas indica este imbricamento entre realidade e ficção também no centro do processo criativo do performer, além de sugerir um deslocamento, uma ampliação de sentido desses termos, que se referem aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes (2010):

Ao acessar as vias profundas da vida pessoal do performer, a imaginação evoca, distorce e muitas vezes reinventa as lembranças, fazendo-as vibrar nos gestos compostos por diferentes níveis do real. Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira fatos como uma autodefesa da sua mente. Tudo depende da natureza das conexões que o córtex estabelece no armazenamento ou dos fatores externos ou internos que afetam a evocação da memória (LOPES, 2010, p. 137).

Assim, como questionamos no início desta subseção, podemos confirmar, portanto, que a própria memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas essas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua 'dramaturgia da memória', questionamos: como isso tudo pode ser acionado? A partir de quais suportes?

O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos dessa natureza são as propostas que se utilizam de elementos, os quais Lopes (2010) nomeia como 'disparadores' ou Leite (2014) considera como 'documentos', índices, provas da experiência. Ou seja, o ator/performer seleciona e recolhe objetos que disparem os gatilhos da memória. As vivências, sensações e experiências são localizadas no tempo e por isso fugazes. Contudo, existem inúmeras formas materiais que nos ligam novamente ao passado, como por exemplo: fotografias, cartas, diários, registros videográficos, registros de áudio, objetos pessoais diversos que carregam em si marcas de um passado. Por isso, é tão comum ver em trabalhos que lidam com esta perspectiva uma variedade destes elementos na composição da cena. Sobre isso, Lopes (2010) afirma:

Além dos espaços, lugares e pessoas as recordações são acompanhadas por amuletos/objetos que dão cor, textura, volume, cheiro e sabor a imagem da cena, dando materialidade e intensidade para o presente. Caixas, espelhos, sapatos, vestidos, comidas, livros, brinquedos, música, fotografia são objetos recorrentes que o tempo, o espaço, as estações, a infância, a juventude, a velhice, a morte, acolhem no seu cenário (LOPES, 2010, p. 138).

Desse modo, com sua articulação em cena, tais objetos podem ganhar pela dimensão estética significados simbólicos inimagináveis, que transcendem a compreensão do objeto em si. Neste sentido, Leite (2014) utiliza a expressão

"profanar o documento" (informação verbal)⁴, para esclarecer a operação que deve ocorrer no trabalho do ator/performer.

Além desse trabalho minucioso a partir dos 'documentos', há uma outra ferramenta que também é fonte para esses modos de composição: o depoimento, conforme explica Leonardelli (2008):

Se a memória não é mais tomada como o retorno do sujeito ao passado, e sim como a atualização do vivido no presente, pelas condições do presente, então o depoimento pessoal torna-se a história pessoal recriada e delineada pelas especificidades técnicas de cada processo de criação (LEONARDELLI, 2008, p. 8)

Sempre que lembramos e narramos um acontecimento passado, estamos, na verdade, fazendo uma conexão com algum aspecto do momento presente, que nos leva, de algum modo, a esta lembrança. Assim, o depoimento pessoal é construído pela memória criadora. Completando esta ideia, Leonardelli atesta: "É o próprio sujeito-artista que se desfaz e se reinventa na criação e estruturação do depoimento à cada apresentação" (LEONARDELLI, 2008, p. 07).

Mas no que consiste a natureza do depoimento, do relato? O próprio ato de narrar carrega em si uma performatividade muito importante para a perspectiva que por ora investigamos. A ideia primeira do narrador tem suas origens na prática das sociedades orais, até mesmo porque a oralidade foi fonte de conhecimento e saber de muitos povos, antes mesmo da invenção da escrita. Deste modo, carregamos esta atividade humana desde os seus primórdios.

As reflexões de Walter Benjamin (1994) no texto *O Narrador* são uma fonte teórica importante para nossa compreensão de alguns aspectos. Benjamin ressalta que atualmente a atividade de narrar está se extinguindo, isso porque "são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente" (BENJAMIN, 1994, p. 197), e também porque "é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências" (BENJAMIN, 1994, p. 198). Benjamin também atribui a raridade da narrativa à difusão da informação, ou seja, esta multiplicidade de notícias prontas, fechadas, sem espaço para o diálogo, próprias da civilização do consumo passivo, que nunca foi tão atual como nesses tempos.

⁴ Palestra da pesquisadora Janaina Leite no curso *dramaturgias híbridas e performativas*, realizada em plataforma virtual no dia 21 de julho de 2020.
[Digite texto]

Devido a todas as transformações de nossa sociedade, perdemos a capacidade de narrar e também de ouvir. O tempo que é próprio da narrativa nos escapa, já que contém uma amplitude imagética e brechas para a imaginação, que a informação não proporciona. Sobre isso, Benjamin (1994) explica:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres de histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Esse outro tempo que existe na narrativa, e podemos dizer na arte em geral, se extinguiu, segundo as concepções de Benjamin. O espaço para a escuta se desfaz na aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de informações que se perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' em que vivemos quando ouvimos uma história, uma narrativa, afirmando:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Para Benjamin, a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, já que "não está interessada em transmitir o puro em si da coisa narrada, mas mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele" (BENJAMIN, 1994, p. 205). Ou seja, é possível perceber que este imbricamento com o 'eu' do qual estamos falando, é intrínseco à natureza da narrativa. A apropriação é necessária ao dom de narrar, mais ainda no caso do depoimento, que é uma recriação de si.

Ao tratar do depoimento pessoal e da memória criadora na performance, Leonardelli percorre uma linha sob a qual perpassa o trabalho de vários encenadores, entre eles Jerzy Grotowski. É por meio de ações físicas, energéticas, plásticas que, para Grotowski, o ator/performer irá atingir estados espirituais mais elevados, chegando ao que ele denomina como teatro-ritual. Sobre o depoimento pessoal neste processo, a autora afirma:

[Digite texto]

O depoimento pessoal, agora, exige a autoridade e responsabilidade sobre toda a criação, já que os textos e os demais enunciadores são orquestrados pelo performer. Internamente, cabe, ainda, a este artista, buscar os agenciamentos que o auxiliem na pesquisa pelo estado psicofísico que conduz ao *desnudamento*, à retirada de máscaras e à vivência pura das ações, por meio de cuja exposição o performer atinge o espectador e, juntos, mergulham na memória remota que um dia foi comum a toda nossa raça (e que contém os laços simbólicos e afetivos que nos unem enquanto tal). (LEONARDELLI, 2008, p. 150).

Aqui o depoimento atinge um grau de profundidade muito intenso, de modo que chega à uma memória comum e ancestral, que é origem de todos nós. A memória, por meio do depoimento, deve ser então um instrumento de descoberta para o ator/performer. O que interessa não são as lembranças que estão na superfície, aquelas fáceis de acessar e que somente implicam uma passagem para o corpo, mas o encontro com outras camadas, ainda inexploradas.

Também é bastante comum e usual no processo de criação do ator/performer o relato de seu próprio processo pessoal em diários de bordo, cadernos de anotação, enfim, buscando meios de descrever este caminho. Estes mesmos materiais são fonte posterior de pesquisa para o próprio artista e auxiliam na busca por algo que está para além das aparências.

Lima (2010), ao estudar a memória no percurso artístico de Grotowski, destaca a necessidade deste encontro com o inexplorado. Sobre isso afirma:

[...] rememorar é para o ator, um avizinhar-se de recursos inexplorados. O trabalho realizado com as lembranças íntimas dos atores só tinha importância se as lembranças trabalhadas se apresentassem como desafios: se guardassem, para o ator, segredos importantes nos quais ele pudesse penetrar e conhecer (LIMA, 2010, p. 163).

Trata-se de revirar, remexer, reencontrar, reorganizar ou desorganizar este espaço desconhecido que lhe é revelado conforme os acessos que realiza, os lugares que se coloca e a abertura que se permite. Lima também chega a este lugar em que memória e imaginação se encontram, realidade e ficção se fundem, esclarecendo:

[...] tratava-se de perceber a memória não como um lugar estático a ser acessado, como uma coisa 'fixa' e já possuída a ser lembrada, mas como uma 'relação' que se transforma com e no tempo. A experiência (memória) dialoga com o experienciador, numa via de mão dupla [...] Podemos

inclusive nos perguntar onde começa a memória e acaba a imaginação. Ou vice-versa (LIMA, 2010, p. 168).

A partir desta proposição é possível constatar que as investigações sobre a memória, no contexto aqui proposto, podem alcançar múltiplos desdobramentos, tendo em vista os espaços ainda muitas vezes obscuros, sobre seu funcionamento e desenvolvimento nos processos de criação artística, permeados pela subjetividade e especificidade de cada trabalho.

Entretanto é notável que cada vez mais, nos movimentos atuais, este tema é recorrente e, justamente, estes espaços enigmáticos vão, pouco a pouco, sendo desvendados por experimentações artísticas que caminham em incontáveis direções. Sobre isso, Lopes (2010) propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer tornam o seu trabalho um sinalizador da subjetividade de seu tempo, criando uma ponte entre a memória pessoal e ficcional. Desta forma, tento mostrar como a memória pode ser uma ferramenta não apenas importante para a formação, para o treinamento e para o processo criativo do performer, mas instauradora de uma linguagem singular, um modo de perceber e compreender o mundo contemporâneo (LOPES, 2010, p. 139).

Deste modo, tendo compreendido não só o conceito de memória criadora, mas também de corpo-memória e seu enlace com a concepção de autoficção para a composição de uma 'dramaturgia da memória', na próxima seção iremos abordar como essas ideias se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramaturgica e cênica, tomando por base dois espetáculos que são referências para os percursos que se inscrevem nesta perspectiva.

“O mais importante que tu tens é a tua história, mas esta história é feita de fragmentos, porque o presente está povoado de ausências”

João Carrascoza

2 OS FIOS QUE NOS UNEM: MEMÓRIA NA CENA CONTEMPORÂNEA

No percurso até aqui o objetivo foi estabelecer conexões entre memória, autoficção, performatividade e dramaturgia em sua dimensão teórica, de modo a compreender a essencialidade destes entrelaçamentos para novas formas de criação artística. Sabemos, contudo, que cada processo criativo detém seus próprios meios técnicos e operacionais, que se constituem, muitas vezes, conforme a necessidade que o próprio processo artístico vai engendrando. Nesse sentido, é possível perceber uma multiplicidade de formas de materializar essas concepções.

Muitos são os grupos, artistas e coletivos que têm trabalhado com essas aproximações no teatro contemporâneo. Podemos encontrar ressonâncias desse tema, por exemplo, no trabalho da diretora argentina Vivi Tellas, o qual se denomina "biodrama", ou do diretor e pesquisador Marcelo Soler, que cria a expressão "teatro documental", como também em outros grupos que trabalham com possibilidades destes "teatros do real", como o Teatro da Vertigem, Cia Hiato, Cia Mungunzá, Mapa Teatro (Colômbia), entre outros coletivos que são referências artísticas fundamentais e caminham próximos à dimensão estética de uma memória autoficcional.

Também encontramos referências mais específicas e coincidentes com o termo que elegemos nesta pesquisa (*dramaturgia da memória*), no trabalho de Lícia Sanchez (2010) (cujo livro intitula-se *A Dramaturgia da Memória no Teatro-Dança*), com aporte nas metodologias desenvolvidas pela coreógrafa alemã Pina Bausch com seus bailarinos em processos criativos de seus espetáculos. O pesquisador Aguinaldo Moreira de Souza (2013) também utiliza o termo "dramaturgia da lembrança" para explicar os processos criativos que permeiam sua pesquisa prática com alunos/atores, que deram origem à obra *O Corpo Ator*, de sua autoria, só para citar alguns exemplos.

Essa proliferação de teorizações sobre o tema, sem dúvida reiteram a necessidade de sua constante discussão e atualização teórica. Entretanto, há um aspecto comum entre todas essas elaborações, quer dizer: a relação imprescindível entre teoria e prática. E é justamente a esta convergência que chegamos neste ponto da pesquisa, já que todas as proposições teóricas aqui tratadas só fazem sentido porque surgiram do seio das experimentações artísticas vividas e são alimentadas continuamente por elas.

Assim, é sob esta articulação teórico-prática que iremos nos debruçar nas seções seguintes. Para este fim, selecionamos, portanto, dois trabalhos artísticos relevantes da cena contemporânea: *Kintsugui 100 (sem) Memórias* (2019), do Lume Teatro e *Stabat Mater* (2019), de Janaina Leite (já brevemente apresentados em nossa introdução), que nos fornecem mais do que suportes metodológicos, mas inspiração, impulso, vibração e potência para as análises que seguem.

2.1 DRAMATURGIA DA MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO EM *KINTSUGUI 100 (SEM) MEMÓRIAS* - LUME TEATRO

Partindo da premissa de que se buscará compreender de que maneiras a *dramaturgia da memória* constrói os modos de produção de novas dramaturgias na cena teatral contemporânea, analisaremos a seguir o espetáculo *Kintsugui 100 (sem) memórias*, do Lume Teatro. É importante salientar que as tentativas de análise que se delimitam a seguir não deixam de serem atravessadas pela dimensão subjetiva e afetiva que também sustenta o olhar da pesquisadora/espectadora nesta tarefa. Nesse sentido, não há aqui a intenção de atribuir significados fechados em relação ao espetáculo, mas sim de abrir possibilidades de observação/compreensão.

O espetáculo teatral *Kintsugi: 100 memórias*, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio de 2019, traduz, com força cênica e poética, a memória – tanto como temática, quanto como pulsão criadora. O Lume Teatro é composto por um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Com 36 anos de existência, o trabalho do Lume já alcançou 24 países e criou mais de 20 espetáculos. O espetáculo aqui referenciado é o mais recente trabalho do grupo.

Figura 1 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019).

Neste trabalho estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini, conforme mostra a Figura 1. É interessante que, muito embora o foco dramático do espetáculo esteja embasado em memórias individuais e do próprio coletivo, quem assina a dramaturgia é Pedro Kosovski, convidado especialmente para este trabalho. Pedro é dramaturgo, diretor teatral e professor de artes cênicas, co-fundador da *Aquela Cia de Teatro* (2005), do Rio de Janeiro.

Já a direção do trabalho é de Emilio García Wehbi, artista interdisciplinar autodidata argentino que trabalha no cruzamento de linguagens cênicas. Fundador do grupo de teatro experimental *El Periférico de Objetos* (1989), tem se destacado em várias frentes de atuação nas artes. É característico do trabalho do diretor o estabelecimento de uma dialética com o espectador, trazendo o tema da memória também para suas pesquisas.

Janete El Haouli e José Augusto Mannis assinam o *desenho sonoro* do espetáculo. Janete é musicista, pianista e pesquisadora com ênfase em rádio como mídia experimental, e tem apresentado suas criações radiofônicas e poética experimental da voz de Demetrio Stratos em inúmeros países. José Augusto é

[Digite texto]

compositor, performer eletroacústico, *sound designer* e atualmente dirige o LASom – Laboratório de Acústica e Artes Sonoras da Unicamp.

Um aspecto a ser observado é justamente o adensamento de diferentes profissionais das artes na composição do espetáculo. É cada vez mais comum a reunião e intercâmbio entre grupos artísticos para processos de criação compartilhados e em uma perspectiva mais coletiva.

Kintsugi 100 (sem) memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. Em entrevista realizada com Ana Cristina Colla, ao ser questionada sobre a opção do grupo por uma estética performativa e a relação desta com a temática da memória, a atriz argumenta:

Ao convidarmos o Emilio para dirigir esse processo já tínhamos em nosso mapa de desejos trilhar pelo campo performativo, onde suas criações circulam fortemente, rompendo com a representação ou melhor dizendo, problematizando, colocando em xeque o que nomeamos como representação. Esse é um eixo central do trabalho do Emilio e que tem conexão com essa tensão entre realidade e ficção que ambicionávamos navegar. Essa ‘presentificação’ das memórias, através da narrativa sobre as histórias afetivas envolvendo cada um dos objetos, não teria a mesma força apresentada de outra maneira. A ideia de presença veio construída pela sobreposição do tempo real e o ficcional. O próprio conceito de memória, no caso do *Kintsugi*, só tem sentido em sua recriação no presente, partindo do encontro e da atualização no aqui e agora, que dura o tempo da cena. Não existe um personagem que narra, somos apenas nós, em carne viva e exposta. E, digo por mim, essa qualidade de presença é extremamente desafiante e nada simples de viver. Muitas vezes, escapa pelos dedos (COLLA, 2020, depoimento).

O nome do espetáculo condensa o mote desta pesquisa. *Kintsugi* é uma técnica japonesa milenar que consiste em reparar cerâmica quebrada com uma mistura de laca e pó de ouro, prata ou platina, ficando visíveis suas emendas e reparos, que dão ao objeto uma importância ainda maior, carregam-no de história e traduzem a beleza da imperfeição.

Assim, o espetáculo se inicia, primeiramente com um brinde com saquê, referência a um acontecimento traumático para o grupo que vai sendo revelado sob diversos pontos de vista, pela narrativa de cada um dos atores, que vão se revezando em (re)contar esta história-memória do grupo em momentos alternados da peça.

Logo após o brinde, um vaso de cerâmica é carregado por um dos atores até o centro do palco e deixado ir ao chão intencionalmente, quebrando-se em diversos

[Digite texto]

pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

Figura 2 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019).

Na Figura 2 é possível observar, no canto esquerdo da imagem, uma mesinha sob a qual estão os cacos e o vaso que vai sendo reconstituído durante a apresentação. Neste momento, é o ator Jesser que realiza esta ação, que está presente durante todo o transcorrer da cena.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo o restante do espaço cênico. O vaso que ressurge colado, reconstruído, tendo seus remendos à mostra e deixando um buraco que não pode ser completado. Já não é mais o mesmo vaso. Assim, fica metaforizada a memória, e na parte em que não há reparação possível permanece o buraco, que é o lugar da recriação.

Ao mesmo tempo, cada nova apresentação deste trabalho vai sendo materializada pelo(s) vaso(s) quebrado(s) e reconstruído(s) e é assim, pelo objeto, que se estende também a memória deste espetáculo.

Muito embora o espetáculo seja assumidamente performativo, colocando os atores em diálogo direto com os espectadores, como personagens de si mesmos, há uma ambiguidade sempre no ar, nos deixando em dúvida sobre a suposta “verdade” dos fatos narrados.

[Digite texto]

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), mais precisamente no capítulo intitulado *Protocolos ficcionais*, fará uma discussão sobre esta relação entre realidade e ficção na literatura, que se encaixa aqui com a problematização proposta em cena, como citamos:

Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real? (ECO, 1994, p. 123).

Assim, esta indagação proposta por Eco é colocada à prova pelo grupo Lume Teatro a partir da criação do espetáculo *Kintsugi 100 memórias*, onde o embaralhamento proposital entre o mundo real e ficcional está estabelecido como estrutura tanto da dramaturgia, quanto da cena. Ao ser questionada sobre este tema, a atriz Ana Cristina Colla relata:

Fico feliz que você tenha feito essa conexão com a frase do Umberto Eco. Sim, podemos afirmar que essa foi uma das nossas ambições, confrontar as fronteiras e limites entre o real e o ficcional. No primeiro momento, o espetáculo deixa claro que iria trabalhar a partir de arquivos pessoais, documentos, objetos, memórias, conteúdos autobiográficos preciosos para cada um de nós e, no decorrer da obra, esse “pacto” com o real vai ganhando novos desdobramentos e perspectivas, agregando novas camadas (COLLA, 2020, depoimento).

Nota-se que há uma necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhes espaço e debruçando-se justamente naquelas que desejam ficar esquecidas, encobertas. Assim, a “bagunça” dos 100 (cem) objetos que, aos poucos, vão enchendo o espaço vazio da cena junto das narrativas que lhes atribuem sentidos com as histórias pessoais e coletivas, materializam estas memórias que tinham, por vezes, o desejo de permanecerem adormecidas, em atos de ressignificação. Sobre isso Ana Cristina conta:

Fomos assim, durante o caminhar, coletando registros, documentos (revistas, papéis, desenhos), livros, objetos, fotos, gravações, cacós, rastros. No primeiro encontro de criação com o diretor Emilio García Wehbi, apresentamos o histórico da pesquisa até aquele momento, utilizando esses registros como suporte para trazê-lo para dentro da pesquisa e partilhar todas as derivas que havíamos feito até ali. Já nesse encontro Emilio nos aponta o quanto essas materialidades já eram os rastros da pesquisa e o quanto a riqueza desses materiais poderia compor a própria narrativa do espetáculo, principalmente em se tratando do tema da memória e do

esquecimento. Passamos, a partir daí, a escavar essa memória encravada nos objetos que possuíam algum valor afetivo para cada um de nós e explorar narrativas sobre a história dos mesmos (COLLA, 2020. depoimento).

Figura 3 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019).

Na Figura 3 podemos observar a composição final do espaço cênico, preenchido pelos 100 objetos que povoam a cena e são estímulos para a construção da ‘dramaturgia da memória’. Ao final do espetáculo, a mistura e a “bagunça” dos objetos no espaço são uma forma de materializar e presentificar tais narrativas desenvolvidas em cena.

Porém, as 100 (cem) memórias são também um jogo semântico, pois ao mesmo tempo em que os atores catalogam 100 (cem) memórias a partir do uso dos objetos que as fazem vir à tona, também desenvolvem uma pesquisa de campo sobre o Alzheimer, em que discutem sobre o que significa estar “sem memórias”. Um ponto alto do espetáculo é quando, ao mostrar fotos de pessoas com Alzheimer entrevistadas para a pesquisa, os atores anunciam os relatos de cada um dos

entrevistados sobre a relação com a doença, que se manifesta neles em estágios diversos.

O relato de uma das entrevistadas com a doença ainda em estágio inicial, ao ser questionada sobre o que não gostaria de esquecer, responde: “Nada, eu não gostaria de esquecer-me de nada!” Neste momento de alta carga dramática, é evidenciada a grandeza da memória para a constituição de quem somos e de quem seremos.

Outro entrevistado, já em estágio mais avançado da doença, mostra por meio do movimento a memória registrada em seu corpo, movendo-se como quem se prepara para jogar tênis. Pela narrativa do ator sabe-se que este senhor tinha grande afeição pela modalidade esportiva na adolescência. Na Figura 4, os atores reproduzem o movimento do entrevistado em câmera lenta e por meio do gesto podemos ver a densidade dramática desta constatação.

Figura 4 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019).

Já outra senhora entrevistada ainda no início do diagnóstico, professora universitária aposentada com grande satisfação pelo conhecimento, brinca: “Agora eu posso ler várias vezes os livros que sempre amei, porque me esqueço logo em

[Digite texto]

seguida”. Assim vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si a sua própria essência. Na Figura 5, o ator Renato Ferracini mostra a fotografia de uma das entrevistadas, narrando e rememorando momentos da entrevista, em que ela pergunta para a filha: “- Eu toco piano?”. Ao receber a resposta afirmativa da filha, ela senta-se ao piano e toca uma linda peça de Chopin.

Figura 5 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019).

Como dissemos, as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume também ressaltam o olhar do grupo sobre a memória. As tantas versões (narradas alternadamente por cada um dos atores, sem uma ordem cronológica ou fixa no espetáculo) deixam clara a ideia de que a memória, na concepção do grupo, não é monumentalista e fixa, mas sim um exercício do presente para revisitar o passado, sem linearidade e fragmentada.

[Digite texto]

Como cada um dos atores estabelece detalhes e pontos de vista diferentes para a mesma “história”, a palavra é colocada em dúvida, à prova, como se quisessem, cada qual ao seu modo, convencer o público. É colocado em dúvida o caráter autobiográfico na concepção mais tradicional deste gênero, devido à multiplicidade de versões. Sobre isso, Ana Cristina Colla explica:

A narrativa central (a da briga) ganha novas versões, na medida em que é retomada por cada um/uma de nós, apresentando variantes, próprias dos fluxos das memórias e das infinitas perspectivas que a compõem, até extrapolar e ganhar corpo delirante, esgarçando a fronteira do que poderia ser crível dentro dos parâmetros do ‘real’. Até que, nas cenas finais, os próprios documentos revestidos do sagrado, apresentados como preciosidades em sua carga afetiva e histórica, vão sendo rasgados, zombados, destruídos, colocando em dúvida sua veracidade. Não nos interessava, em nenhum momento, fazer um espetáculo confessional, como testemunho do real, da história do grupo ou de nossas vidas pessoais. Nos instigava a potência das experiências vividas, das memórias que nos compunham, em suas dores, marcas, doçuras, cicatrizes, construções, recriações, desconstruções. Não nos interessava a celebração vazia de nossas memórias, mas a abertura para o esquecido, o que não se quer lembrar, ao recalado, abrindo buracos e frestas para novos olhares. Ir além de uma fidelidade ao passado, na direção de uma resignificação do presente. Acho impossível definir limites entre o real e o ficcional e, se esses limites existem, não me parecem interessar, em nenhum aspecto, para o campo das artes (COLLA, 2020, depoimento).

A Figura 6 mostra uma das cenas em que os atores se colocam em posição de confronto direto uns com os outros, esgarçando as fronteiras do real, como explica a atriz Ana Cristina.

Figura. 6 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019).

Não conseguimos saber quem está falando “a verdade” ou quem está narrando a “versão oficial” da história. O espectador busca, ilusoriamente, por uma verdade que é colocada à prova, que só se faz presente em pedaços, nos fragmentos de memória de cada um dos integrantes e na relação estabelecida com o espectador que as costura a partir de seu olhar e de suas próprias vivências com o tema proposto. “Parece que a ficcionalidade se revela por meio da insistência em detalhes inverificáveis e intrusões introspectivas, pois nenhum relato histórico pode suportar tais efeitos de realidade” (ECO, 1994, p. 128).

Justamente são os detalhes inverificáveis que vão sendo trabalhados na narrativa de cada um dos atores, que se revezam e impõem, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gestos) e pela presença cênica, um caráter de “verdade” que confunde e seduz o espectador.

Outra estratégia para ampliar ainda mais a ambiguidade da narração é nominar os demais integrantes do Lume como: Alfa, Beta e Gama, deixando anônimos os agentes da história narrada que não estão presentes em cena. Os sentidos também vão ficando um tanto mais ambíguos quanto mais a narração se dá sob uma perspectiva cotidiana, prosaica, que já é própria deste gênero, porém é reforçada na expressão dos atores. Sobre isso, citamos Eco: “Mas, se a atividade narrativa está tão intimamente ligada a nossa vida cotidiana, será que não [Digite texto]

interpretamos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais?" (ECO, 1994, p. 137).

Por meio deste questionamento Eco nos mostra que a distinção real/ficcional está longe de ser estabelecida de uma forma fixa, simplificada, do mesmo modo como é traduzida no espetáculo por meio da condição da memória, que naturalmente mistura real/ficcional e se recria continuamente.

Vemos que o espetáculo intenciona produzir no espectador reflexões sobre o seu próprio conceito de memória, criando efeitos que causam um estranhamento, quando já não sabemos mais até onde vai a narração da "realidade" e quando e como entra a ficção. Mas, de fato, importa distinguir isso? Por que buscamos incessantemente fazer esta distinção?

Para nos ajudar a compreender essa questão mais profundamente, Hillmann (1993) distingue dois tipos de realidade: a pública e a psíquica, conforme explica:

[...] a realidade é de dois tipos: primeiro, o mundo significa a totalidade dos objetos materiais existentes ou a soma das condições do mundo exterior. A realidade é pública, objetiva, social e, normalmente, física; segundo, existe uma realidade psíquica não avaliada em espaço – o reino da experiência particular, que é interior, desejosa, imaginativa. Tendo separado a realidade psíquica da realidade exterior ou bruta, a psicologia elabora várias teorias para juntar as duas ordens, já que a divisão é realmente preocupante. Isso significa que a realidade psíquica não foi concebida para ser pública, objetiva ou física, enquanto a realidade exterior, a soma dos objetos e das condições materiais existentes, foi concebida para ser completamente destituída de alma. Assim como a alma existe sem mundo, o mundo também existe sem alma (HILLMAN, 1993, p. 11).

É a partir destas elaborações e destes questionamentos que o Lume parece querer questionar estes princípios cartesianos fundantes dos binarismos, como realidade/ficção. A realidade interior corresponderia, portanto, a uma parte da realidade, o que está imerso em todo o espetáculo, pelas histórias individuais e suas respectivas subjetividades na criação para a cena.

Ainda, quanto a este tema, sob uma ótica semelhante, Eco afirma: "o que ocorre com frequência é que não decidimos entrar num mundo ficcional; de repente nos vemos dentro desse mundo" (ECO, 1994, p. 131).

E argumenta:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de

misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está (ECO, 1994, p. 131).

É exatamente assim que nos sentimos em *Kintsugi*, somos movidos a princípio por uma busca do “real” que, depois, pela cena, se transforma em uma busca pelo nosso próprio “real”, gerado a partir do objeto ficcional, ou seja, o espetáculo. Esta percepção da pesquisadora/espectadora é confirmada como uma busca do grupo pela atriz Ana Cristina Colla, na entrevista realizada.

Também, em diversos momentos do espetáculo, a questão do esquecimento individual se mescla com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. Na Figura 7 podemos ver uma cena que trata desta perspectiva. Observa-se, logo abaixo do ator Jesser, a placa na qual se lê: “Brasil: ame-o ou deixe-o”, *slogan* na ditadura militar brasileira.

Figura 7 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019).

O primeiro encontro dos atores para dar início ao processo deste espetáculo coincide com o mesmo dia do incêndio que destruiu o Museu Nacional do Rio de Janeiro. Este fato é relatado no espetáculo e materializado por uma fotografia

[Digite texto]

mostrada pelo ator Jesser, uma forte metáfora para a produção de sentidos que se quer trazer sobre a questão do apagamento da memória. Sobre isso, o dramaturgo do espetáculo afirma:

E resgatar do passado um vaso semelhante que nos iludiria com uma capa abrihantada de verniz, sem fissuras, mas também sem história? Afinal, o que se deseja restaurar é mesmo aquela ilusão de proteção e segurança, 'como nos velhos tempos', nesse Brasil de 2019. Uma comunidade que disfarça as suas fissuras, uma história que não se revê criticamente, uma memória saudosista que ignora o presente, está em vias de um acidente ainda mais doloroso e, talvez sim irreconciliável: de partes que se querem aniquilar umas às outras, de fragmentos que se querem ver transformados em pó (KOSOVSKI, 2019, n.p.).

Ao retornar aos questionamentos iniciais propostos sobre os modos como a memória é aqui apresentada e sobre os limites entre realidade e ficção, percebemos que a dramaturgia da memória se materializa por meio dos 100 objetos que presentificam a memória pessoal/coletiva (fotos, cartas, bilhetes, diários, figurinos, entre outros objetos pessoais e do grupo) e que são impulsos para o processo de criação dos atores. Sobre este processo criativo, Ana Cristina conta:

Naturalmente o número dos objetos foi se ampliando para além dos objetos pessoais, expandindo para os figurinos, instrumentos, diários de trabalho, referentes a espetáculos e criações anteriores e que compunham nossa memória partilhada como criadores que atuam juntos há 26 anos no Lume. A memória social veio como urgência nesse momento onde os apagamentos voluntários de nossa história como país se processam de forma violenta. Importante pontuar que o Emilio foi um dos fundadores de um dos mais reconhecidos grupos de teatro argentino *El Periferico de Objetos* e que o trabalho com objetos já era parte da sua pesquisa. Também em um dos módulos práticos, o artista Flávio Rabelo já havia nos instigado a trazer objetos que gostaríamos de esquecer ou que representassem nossas 'sombras'. Após a partilha de inúmeros objetos, muito mais que 100, nos deparamos com a dificuldade em selecionar quais objetos comporiam a obra final. Creio que ficaram os objetos que inauguravam, pela narrativa que o acompanhava, algum tema específico e que fossem capazes de atualizar a memória no presente, que ainda fizessem sentido no agora. Focamos muito na relação entre o pessoal e o político, já que os objetos estavam conectados a nossa biografia pessoal, mas entendemos que só faria sentido manter os objetos que pudessem vir a gerar ecos e reverberações que extrapolassem o âmbito pessoal. Ainda assim, num primeiro momento, ficamos tentados a manter um número ainda maior de objetos e realizar uma performance duracional, sem limite de tempo, em que o público pudesse entrar e sair da sala, enquanto derivássemos expondo os objetos, algo semelhante com o processo que vivemos ao apresentar nossas narrativas uns aos outros. Viveríamos assim, no tempo e no espaço, a materialidade da memória e, a meu ver, do ponto de vista da performar, essa expansão do tempo em situação de jogo e presentificação seria muito desafiador e estimulante. Mas acabamos entendendo que nem todos os objetos possuíam força suficiente para permanecerem e assim, naturalmente, a seleção aconteceu. A manutenção

ou não de determinado objeto também estava conectada ao fluxo da dramaturgia geral do espetáculo; até poucos dias antes da estreia ainda estávamos eliminando objetos. O desafio seguinte foi descobrir qual sistema de catalogação seria utilizado para organizar esse imenso arquivo e o quanto ele seria explícito ao público (COLLA, 2020, depoimento).

Essa dramaturgia também é tecida sempre pela interação entre a lembrança do passado e a sua relação direta com o momento presente, por meio da ação de narrar que, conforme afirma Eco, explicando a teoria de Greimas sobre a semiótica:

A.J. Greimas baseou toda a sua teoria de semiótica num modelo actante, uma espécie de esqueleto narrativo que representa a estrutura mais profunda de qualquer processo semiológico, de modo que a narratividade é [...] o princípio organizador de *todo* discurso (ECO, 1994, p. 136).

Essa tensão constante entre o real e o ficcional, em um lugar que é feito sempre de fiapos de memórias, de fragmentos, de cacos, é uma constante neste trabalho. Nesse sentido, a memória é aqui configurada sob uma perspectiva de recriação, reinvenção. É preciso reelaborar o passado para se compreender o presente, num movimento sempre dialético. E, a partir dessa reflexão, fica evidente a necessidade de um teatro cada vez mais performativo, para que tudo o que precisa ser dito, possa ser dito.

Podemos constatar, então, que os limites entre o real e o ficcional não são e nem devem ser bem delimitados, já que a memória criadora não é capaz de distingui-los perfeitamente. Há uma intenção proposital em brincar com estes limites, confundir o espectador, justamente para provocá-lo a questionar essas camadas de memórias.

Ainda para tratar desta temática, citamos Borriaud (2009):

[...] as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. Althusser dizia que sempre se toma o trem do mundo em movimento; Deleuze, que 'a grama pressiona no meio', e não por cima nem por baixo: o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro (BORRIAUD, 2009, p. 16-17).

Assim, também como vimos conceitualmente, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para um processo de

criação dramaturgicamente compartilhada, visto e revisto como coletividade, sem regras fixas e rígidas que possam reduzir suas infinitas possibilidades.

Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (a 'volta pela casa' do proprietário é semelhante à do colecionador). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse 'estado de encontro fortuito imposto aos homens', na expressão de Althusser, em oposição àquela selva densa e 'sem história' do estado de natureza na concepção de Jean-Jacques Rousseau, selva que impedia qualquer encontro fortuito mais duradouro. Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o 'encontro' entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido (BORRIAUD, 2009, p.17).

Deste modo, o espetáculo *Kintsugi 100 memórias* efetiva o que estabelece Borriaud, num exercício ininterrupto das intersubjetividades, tanto na relação do ator com suas próprias memórias, recriando-as no ato da performance, quanto na relação com os demais integrantes do coletivo que compõem a obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrarem nas memórias dos atores e do próprio grupo, elementos de ressignificação de suas próprias memórias.

Sem dúvida, estas novas práticas cênicas prenunciam um novo lugar também para o campo da dramaturgia, num conceito que se expande e alcança novos patamares, menos segmentados e mais ampliados, hibridizados com a prática teatral contemporânea.

2.2 DRAMATURGIA DA MEMÓRIA E AUTOFIÇÃO EM *STABAT MATER* – DE JANAINA LEITE

Para falar sobre este espetáculo de Janaina Leite, antes é preciso fazer uma contextualização sobre o modo como a intuição permeou todo o processo de pesquisa até aqui. Assim, me permito a partir de agora falar em primeira pessoa, pois não vejo outro modo possível de fazê-lo.

O espetáculo *Stabat Mater* só foi assistido por mim no dia 31 de julho de 2020. Na verdade, não posso dizer que assisti ao espetáculo, mas ao seu registro

[Digite texto]

videográfico o que, definitivamente, são experiências distintas. Entretanto, o nome deste trabalho artístico já constava em meus escritos desde o projeto de pesquisa, em meados de 2019. Mas como?

Em junho de 2019 em busca de consolidar os objetos para esta pesquisa, viajei a São Paulo. Lá assisti ao *Kintsugi 100 memórias* e soube da estreia de *Stabat Mater*, que aconteceria dias depois no Centro Cultural São Paulo. Porém não pude estender minha permanência na cidade para ver o espetáculo. No tempo em que estive lá vi outros trabalhos na mesma linha, mas percebi que nenhum deles fazia o sentido do que eu queria realmente pesquisar.

O nome do espetáculo foi incluído em meus escritos, esteve ali, latente, mas o fato de não o ter assistido sequer me permitiu falar com a artista solicitando autorização para a pesquisa. Uma amiga, que reside em São Paulo, conseguiu o caderno do espetáculo (produzido pelo CCSP – Centro Cultural São Paulo, por meio do edital *Dramaturgias em pequenos formatos*) e me enviou pelo correio. Imediatamente eu li o "texto escrito" de *Stabat Mater*, que estava ali naquele caderno. Curiosamente, o texto verbal veio antes da tão falada presença, cuja falta ainda perdura, pois o registro em vídeo não é linguagem capaz de trazer aqueles atributos da presença efêmera do teatro, já largamente discutidos por aqui.

Mas por que simplesmente não solicitei o vídeo do espetáculo antes à artista? Não sei dizer exatamente o motivo, talvez por ter a esperança de participar dele ao vivo. Mas como o tempo corre e cá estamos, correndo contra ele, não me restou alternativa.

Depois de viver a experiência com o registro em vídeo, aí sim acionei o contato da artista, bati todas as possíveis palmas virtuais (que estão muito distantes da necessidade do teatro em nossas vidas), e expliquei este percurso a ela que, prontamente concedeu o direito de pesquisá-la. Creio que este percurso até aqui narrado faz parte da linguagem que por ora estudamos, expondo o processo e, assim, tentando encontrar os porquês que a intuição move.

É necessário fazer uma breve apresentação também da artista Janaina Fontes Leite antes de entrar propriamente na discussão da obra. A artista é referência na pesquisa sobre o uso da autobiografia/autoficção no teatro brasileiro. Uma característica importante é que Janaina desenvolve, paralelamente à sua pesquisa artística, também relevante pesquisa acadêmica, fazendo convergir teoria e prática.

[Digite texto]

Atualmente, desenvolve seu doutorado em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP). Nesta linha autoficcional concebeu também os espetáculos *Festa de Separação: Um Documentário Cênico*, *Conversas com Meu Pai e Stabat Mater* (objeto desta pesquisa), pelo qual recebeu, em 2019 o prêmio Shell de teatro na categoria *dramaturgia*. A artista também idealizou e coordenou os grupos de estudos *Feminino Abjeto 1; Memórias, arquivos e (Auto) Biografias e Feminino Abjeto 2*. Janaina Leite também é co-fundadora, atriz e diretora no Grupo XIX de Teatro, com quem criou e atuou em diversos espetáculos reconhecidos pelos principais prêmios e fundos de apoio do país.

Isto posto, vamos tentar adentrar agora na difícil tarefa de analisar a obra. No material do espetáculo, encontramos a seguinte sinopse:

O espetáculo é parte de uma pesquisa mais ampla de Janaina Leite sobre o real no teatro, agora sob a luz do obsceno. A partir do texto teórico *Stabat Mater* (em latim, estava a mãe), da filósofa e psicanalista Julia Kristeva, a artista e pesquisadora propõe o formato de uma palestra-performance sobre o feminino, remontando à história da Virgem Maria, ao mesmo tempo em que tenta dar conta do apagamento de sua mãe em sua peça anterior, *Conversas com meu pai*. Acompanhada por sua própria mãe e pela figura de Priapo, personagem para o qual buscou-se um ator pornô, ela articula de forma radical temas historicamente inconciliáveis como maternidade e sexualidade. Tendo o terror e a pornografia como bases estéticas, Leite investiga as origens de um arranjo histórico entre o feminino e o masculino, que o trabalho tenta desarmar não sem antes correr riscos e enfrentar os mecanismos de gozo e dor que fixam essas posições (LEITE, 2019, n. p.).

Essa sinopse muito bem delimita uma síntese do trabalho de Janaina, que nos serve aqui, a título de apresentação, principalmente para aqueles que não tiveram acesso ao espetáculo (tendo em vista o alcance reduzido do próprio teatro em si e, mais ainda, do referido trabalho, que ainda não teve uma merecida circulação), de modo a nortear o leitor sobre o contexto em que se insere. Essas travessias aqui prenunciadas serão analisadas com mais especificidade no decorrer do texto.

Figura 8 – Cena do espetáculo *Stabat Mater*



Fonte: André Cherri (2019).

O que dizer depois de ver *Stabat Mater*? Depois que tudo já parece ter sido dito, ou melhor: dito e feito. Só consigo pensar que a arte exige, antes de tudo, coragem, muita coragem do artista. É preciso se posicionar, não há outro meio de fazer isso. Tais 'atos' e proposições que o trabalho concretiza, nos colocam frente a frente com a 'questão da ética', a descoberta dos limites éticos no processo artístico autoficcional (que em minhas inquietações particulares já se transformou em um fantasma que me persegue. Nesse lugar me encolho, me intimido e não sei qual caminho a seguir, o que não acontece em *Stabat Mater*).

Contraopondo em partes esta percepção que tive enquanto espectadora, em artigo recente sobre a obra, o pesquisador Paulo Bio Toledo (2020) afirma:

“Todavia, em *Stabat Mater*, por mais aberta ou arriscada que se queira a cena, o acontecimento e seus efeitos são controlados, regulados e premeditados [...] Tudo acontece dentro dos limites da instituição-arte, que nunca são verdadeiramente abalados, ou seja, em um contexto institucionalizado, comandado por uma artista que tem o estatuto requerido [...]” (TOLEDO, 2020, p. 204-205).

Aqui, o pesquisador se refere ao momento do contato da obra com o público, quando a artista não deixa brechas ou aberturas para possíveis interrupções do público. Sem dúvida, é por isso mesmo que entendo este trabalho como um 'teatro performativo' e não como performance, em sua concepção originária. Porém em termos de processo, é inegável sua autenticidade, tendo em vista a própria repercussão que o espetáculo gerou, tanto para a crítica especializada, quanto para fora das barreiras acadêmicas.

Por isso, para mim, *Stabat Mater* mostra como é possível ultrapassar as barreiras do encontro com o eu, vida e arte. A arte e vida se retroalimentam numa espiral sem fim, conforme atesta Fabião (2013): “[...] não se atinge o corpo performativo grosseiramente. O corpo performativo não pára de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece” (FABIÃO, 2013, p. 06). O trabalho abre portas e janelas de uma discussão que, socialmente, continuam obscuras.

Figura 9 – Cena do espetáculo *Stabat Mater*



Fonte: André Cherri (2019).

Quanto aos objetos e elementos de cena, estes são cuidadosamente selecionados e estão à serviço de uma construção simbólica que em cada momento certo serão acionados. Dois vasos de flores, uma mesa de conferência, água, gim, tônica, um pole dance, um tapete vermelho quadrado sob o espaço cênico, um letreiro luminoso escrito *Stabat Mater*, o *amador/Príapo* (que inicialmente usa uma cabeça de urso, daquelas fantasias que animam festas infantis e depois usa uma máscara branca e, também, uma máscara de terror), a mãe (que usa um vestido vermelho, fechado, longo e de mangas compridas).

Figura 10 – Cena do espetáculo *Stabat Mater*



Fonte: André Cherri (2019).

Para operacionalizar a abertura à que se propõe, a atriz divide a cena em camadas distintas. O aqui/agora com os espectadores, que acontece de forma direta, a atriz se dirige diretamente ao público, com a 'luz de serviço' acesa (a luz dá o tom da quebra entre o real do momento presente, com o real fabulado), explicando os passos que a levaram até aquele momento, eliminando qualquer possibilidade ilusionista que o espaço da cena possa sugerir. Percebo que, mesmo atualmente, quando este rompimento da representação já é uma constante, os espectadores [Digite texto]

ainda mantêm um estranhamento em relação a esse gesto. É uma espécie de direcionamento em que ela explica diretamente passos de seu processo de criação. O espaço da fala/palestra que também ocupa a cena acontece nestes mesmos moldes de aproximação com o público.

Figura 11 – Cena do espetáculo *Stabat Mater*



Fonte: André Cherri (2019).

Uma outra camada proposta pela atriz é a inserção de materiais audiovisuais (gravações) do próprio processo e de momentos pontuais de sua vida/biografia, que se entrecruzam com vários momentos do espetáculo (desde o parto da atriz, mostrado de forma reversa, até a cena de sexo com o ator pornô). Ou seja, é a apresentação de recortes do passado, que são costurados com as ações da atriz em cena.

Também é emblemática uma das camadas, a qual se refere à presença da mãe da artista em cena, ou seja, a inserção de uma não-atriz, o que é um recurso bastante comum em espetáculos com este viés. É impossível, depois de assistir, pensar no espetáculo sem a presença da mãe. Esta participa em momentos distintos, ora apenas como uma aparição, ora lendo textos teóricos e poéticos que se misturam à composição, ora acalentando a filha/atriz em seu colo, ora relatando o [Digite texto]

'acontecimento' que se liga ao dia em que sua filha Janaina sofreu um estupro no caminho para a escola (enquanto a mãe tinha que voltar para a casa para passar as roupas do pai e, por isso, não pôde acompanhar a filha em todo o caminho – o que expõe os papéis sob os quais esta mulher se enterra).

A operacionalização da presença da 'mãe' no espetáculo é polemizada por alguns críticos, como mostra a visão de Toledo (2020):

Não obstante a força dessa presença, a ordenação espacial do espetáculo logo expõe suas hierarquias [...] Apesar de ela ser uma figura de força comovente, que carrega, no semblante, o duro passado e, ao mesmo tempo, uma profunda e calma elaboração da tristeza, em cena, ela é objeto: cumpre marcações, simula espontaneidade, faz o que pediram que fizesse, sem protagonismo real (TOLEDO, 2020, p. 206).

Figura 12 – Cena do espetáculo *Stabat Mater*



Fonte: André Cherri (2019).

Contudo, ao explicar sobre a condução de todo esse processo criativo, fica claro que Janaina Leite tem um cuidado primoroso neste embate ético, o que coloca em dúvida a percepção do crítico. Sobre esta relação com a mãe no processo, Leite (em entrevista concedida ao Canal Arte 1) afirma:

[Digite texto]

Eu demorei muito para ter coragem de contar pra ela o que ia acontecer, que ia ter uma cena de sexo e tudo mais. Porque eu achava que ela realmente ia sair. E, realmente o momento de mais perigo, mais medo, foi o dia que eu fui contar pra ela [...] – mãe, se você quiser sair, você pode sair a qualquer momento [...] (LEITE, 2020).

E, o fato da permanência da mãe em todo este processo é o que arremata tanto a força dramática e cênica do espetáculo e, para além disso: sua potência vital, conforme atesta Leite:

Tem algo que eu não controlo que é esse permanecer materno, tem algo no ficar dela que também é por mim, eu sei que não é só por ela, que é por mim também [...] teve um processo também de fazer as pazes com este *Stabat* não só no que ele tem de negativo historicamente, como passividade, como submissão, mas do que ele tem de potência, que é essa permanência materna, essa sustentação do afeto do outro, na vida do outro (LEITE, 2020).

Este lado negativo, do qual fala Leite, e que podemos entender como uma outra camada que a peça possibilita, se refere à discussão, muito bem delineada pela atriz, sobre o apagamento do feminino ao longo da história, sua submissão e, também, no contraste que ela denota ao trazer a imagem da 'Virgem Maria' em choque com as imagens da mulher deflagradas nos filmes de terror e na pornografia. Há, neste contexto, uma 'parresia' que permeia todo o trabalho (desde as confidências da própria atriz, até o modo como ela estabelece estes elos), e que garante não só a intimidade com o público, mas uma forma de transgressão, que nos provoca diversos questionamentos.

Como ainda podemos permanecer submissos, quantos véus de *Maya* precisarão ainda ser retirados? A ilusão nos parece mais bonita, mais atraente do que os encontros com os traumas, com o rompimento das convenções e regras sociais provenientes da religião, do medo, de tudo que nos aniquila de nossa essência.

As contradições sobre o lugar da mulher, expostas por Janaina, já não permitem mais que carreguemos os véus. Ao expor e colocar seu próprio corpo como experiência limite (chegando ao ato sexual, que é exibido em imagem videográfica ao final da apresentação), como experimentação estética, manifestação política e ideológica, Leite radicaliza a cena e expande sua potência. Sobre este

potencial performativo, abordando o corpo-em-experiência na criação de 'programas performativos', Fabião (2013) explica:

Através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas, como diz Pope. L, 'faz coisas acontecerem'. Através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários. Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extra-ordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita natural, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? É o seu? (FABIÃO, 2013, p. 06).

Assim, este trabalho evidencia a chegada do teatro em um lugar em que ele só pode continuar existindo a partir de sua reinvenção a cada novo ato de coragem, como o da atriz. O pesquisador Luiz Fernando Ramos, em artigo recente sobre a obra afirma:

A coragem de ver e de mostrar. *Stabat Mater*, texto e encenação de Janaina Leite, é um jorro, talvez um vômito, ou muito mais, labaredas de fogo amigo saindo pelas ventas, bocas e orifícios de uma alma incendiada que se quer apreender, quase fástica, examinando-se à luz do dia, como quem troca espelhos com o vizinho do lado, dentro de si mesma (RAMOS, 2019, p. 250).

As construções simbólicas engendradas pela atriz e o percurso que ela faz sobre os papéis sociais da mulher, nos muitos níveis, escancara a hipocrisia que ronda e obscurece nossa sociedade, desde a palestra sobre a Virgem Maria, concatenando-a às imagens da mulher nos filmes de terror (em que as virgens são sempre as sobreviventes que possuem uma ligação secreta com o "monstro") e, chegando no mundo da pornografia (explicitada nos discursos dos atores pornôs entrevistados e no próprio ato sem si, fazendo esta ligação com o real, que é essência neste trabalho).

Figura 13 – Cena do espetáculo *Stabat Mater*



Fonte: André Cherri (2019).

Da virgem imaculada a objeto sexual. As contradições e discursos destes mundos e submundos denotam o quão atrasados estamos como humanidade, ou melhor, explicitam como fracassamos neste quesito. Sobre este percurso Leite explica:

Essa história de um feminino materno sem sexualidade é o centro conceitual do trabalho, que aí a gente vai encontrar ressonâncias no terror, na pornografia, que também são corpos de passagem, corpos para o uso, corpos receptáculos, a dicotomia da vadia e da mãe [...] (LEITE, 2020, n. p.).

Um outro aspecto que perpassa estas questões é, justamente, o embate que a atriz cria entre as representações masculina e feminina. Um exemplo é a figura de Príapo, este 'personagem' que habita também a cena por um ator que 'representa' o ator pornô (que desistiu da participação na peça), caminha pelos espaços que vão do erotismo à ameaça, do atraente ao repulsivo/violento. Em entrevista, ao se referir sobre seu trabalho anterior (*Conversas com meu pai*) e constatar o apagamento da mãe naquele processo de criação, Leite reflete:

[Digite texto]

O que era ali uma ode ao pai? Essa centralidade do pai? O pai como centro de tudo? Então não era o meu pai, mas o pai na história, esse pai onde o feminino está sempre na sombra, está sempre nessa condição de abnegado, de receptáculo, de passagem, então ele é para o outro (LEITE, 2020, n. p.).

Stabat Mater levanta a necessidade de que, todos os dias retomemos a pergunta: o que significa ser mulher? Nessa mistura de sonhos, fantasias e realidade criados em cena, os traumas são revisitados e reelaborados. Sobre isso, Leite atesta: “A própria peça é uma operação simbólica, analítica dos meus próprios mecanismos, então é uma peça muito biográfica, ela é em si uma sessão de análise para mim” (LEITE, 2020, n. p.).

Figura 14 – Cena do espetáculo *Stabat Mater*



Fonte: André Cherri (2019).

No entanto, muito embora exista aí uma função terapêutica que a peça orchestra, seu valor estético se sobrepõe pelos limites que alcança, conforme afirma Ramos (2019):

[...] este entre espetáculo, palestra, performance, ou sessão terapêutica coletiva, já não importando mesmo a classificação que se lhe aponha, não é apenas a notável investida de uma artista, atriz, dramaturga e encenadora,

[Digite texto]

ou a provocativa exploração dos limites de uma enunciação presencial, ainda que inspirada em outrem ou mesmo em ninguém, mas algo que realmente importa, ou que responde com inteligência e elegância a algumas questões cruciais da cena contemporânea (RAMOS, 2019, p. 250).

Ramos irá, portanto, localizar *Stabat Mater* como uma grande obra na contemporaneidade, tanto pelo modo como a atriz engendra e elabora essa abertura ao real, atestando, de fato, a crise da representação, quanto por sua sagacidade e coragem extraordinárias sobre como o faz.

Figura 15 – Cena do espetáculo *Stabat Mater*



Fonte: André Cherri (2019).

Na programação do MITsp 2020 (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo), Janaina Leite participou de um encontro denominado "desmontagem", que consiste em uma desconstrução mais ou menos encenada do processo criativo de um espetáculo, uma análise crítica, feita de dentro, sobre questões relativas à criação. Em vídeo publicado referente a essa programação, pudemos observar alguns aspectos muito importantes deste processo criativo, não tão claros em cena e que nos ajudam a empreender esta análise. Uma das questões centrais, e que se

[Digite texto]

relacionam diretamente com os objetivos desta pesquisa, se refere ao que Janaina chama do processo de "dramaturgização", ou seja, de composição da dramaturgia.

A atriz explica que o impulso inicial para este processo foi o contato com o texto teórico *Stabat Mater*, de Julia Kristeva. O próprio texto discute já o apagamento do feminino, plasmado nesta grande mitologia da Virgem Maria. No entanto, apesar de a própria Janaina Leite também assinar a dramaturgia do espetáculo, houve um processo colaborativo que se desenvolveu neste sentido. Assim, as artistas Lara Duarte e Ramilla Souza assinam o que está denominado como "dramaturgismo" do espetáculo e, também, assistência de direção. E, além disso, a artista Lillah Hallah está descrita na ficha técnica do espetáculo como "colaboração dramaturgica".

Dramaturgismo é um termo muito recente que pretende designar aquela pessoa que é uma espécie de observador interno, que colabora na elaboração de sentidos entre todos os elementos que compõem a obra, na mesma medida em que eles aparecem. Seria, então, um ordenador de significados. Tendo em vista a ampliação da concepção de dramaturgia já discutida aqui na primeira parte deste trabalho, este termo vem dar conta de seu sentido mais atual.

Assim, Leite explicita este processo construído em várias mãos, mesmo que a assinatura da dramaturgia seja de sua autoria. Ao todo, foram escritas 32 versões da dramaturgia, até chegar à versão final. Assim, este foi um processo 'vivo', já que a escritura do 'texto escrito', ocorreu paralelamente à escritura da cena.

Neste sentido, o espetáculo aqui analisado reitera à questão central à qual nos colocamos, tendo em vista que a concepção original de dramaturgia não poderia caber mais. Deste modo, esta passagem é imprescindível nos novos processos de criação cênica, que cada vez mais apontam para novas direções, como corrobora Fabião (2013):

Cabe ao criador interessado em continuar investigando possibilidades de arte, de pensamento, de materialidade, de mundo através do seu trabalho (como fez Duchamp), seguir desfamiliarizando o familiar e gerando espaço para outras formas de vida, de instituição, de produção e recepção possam ser articuladas, propostas, vividas. A ampliação da cena exige um permanente questionamento sobre a razão de ser da cena em fluxo histórico (FABIÃO, 2013, p. 08).

Aqui, vemos que a compreensão do que entendemos como *dramaturgia da memória*, conjugando as delimitações teóricas até aqui traçadas, pode contribuir nos debates que permeiam este campo teórico para outros horizontes possíveis.

[Digite texto]

*“Quero falar de mim
Mas não para como Narciso morrer
Afogada em minha própria imagem
De frente ao espelho fraturado
A um sopro em mil partes irregulares
D E S P E D A Ç A D O
E através dos mil cacos
No encontro com todos os outros
C A C O S
Reconhecer-me
Reconhecendo-te”.*

Lysiane Baldo

3 TRANSCORRE E REVERBERA: A DRAMATURGIA DA MEMÓRIA AUTOFICCIONAL SOB A PERSPECTIVA DE UMA EXPERIÊNCIA CONCRETA DE CRIAÇÃO

Tudo o que a gente imagina ser é outra coisa depois de feito, experimentado na pele, no corpo. Havia, desde o início, uma vontade imensa de criar, uma projeção e expectativa sobre o que seria esta parte prática. E com isso veio também um desafio a ser superado: a racionalização do processo. A necessidade de "comandar", "orquestrar" tudo conforme eu tinha imaginado. Como se tudo estivesse pronto dentro da minha cabeça e aí era "só" passar para o corpo, para a voz, para a cena. Mesmo sabendo, no fundo, e por conhecimento técnico e prático do ofício do ator/atriz, que as coisas não funcionam desta maneira. Bastou iniciar as práticas para que eu pudesse reavivar essas dimensões da criação cênica, há muito deixadas para depois em minha vida profissional, e compreender que o caminho não seria tão simples assim.

Também me perseguiu durante um bom tempo um questionamento recorrente: - Mas porque falar de mim? O que falar de mim? Afinal, minha vida não tinha nada de interessante, nenhum fato ou acontecimento grandioso, nada que "merecesse" virar um espetáculo ou um texto dramático. Nenhuma grande história. Sou uma pessoa comum. Por que motivo meus devaneios autoficcionais poderiam ser instigantes para a cena? E mais, para o público? Além do mais, o viés ensimesmado que esta concepção da autoficção pode ter era justamente algo que eu queria evitar. A insegurança de que sempre quando falamos de nós podemos acabar caindo em um narcisismo que se sobrepõe. Como suplantar esta visão?

Outra questão que também ficou latente: - Como vou trabalhar tendo por base a autoficção, se a maior parte dos materiais que tenho para a criação não se relaciona a mim, mas à minha avó? Tais perguntas tentavam me sabotar.

A maior parte do material "bruto" que eu tinha para dar início à parte prática eram os relatos/depoimentos/narrativas da minha avó materna, saborosamente colhidos em minhas visitas à casa dela, ao redor da mesa do café, muitas das vezes, clandestinamente.

Eu ligava o gravador e fazia perguntas, depois saboreava as respostas, as histórias, os causos, as entonações, as pausas, o timbre da voz dela, entre tantos detalhes que me ajudaram a compor este trabalho. A colheita clandestina significa que eu não pedia permissão a ela para gravar, simplesmente gravava. Queria o
[Digite texto]

sabor do momento de ligação entre nós duas por meio dos relatos dela. A simples percepção dela de estar sendo gravada poderia mudar tudo. E esta foi outra pergunta a me acompanhar: - Como eu iria lidar com esta questão ética? Eu já não estaria ultrapassando aqui mesmo os limites éticos?

Mesmo com a vontade imensa de criar, todas estas questões que pareciam me paralisar, paradoxalmente, me impulsionavam. Eu queria desvendá-las. Contudo, demorou um tempo para que eu pudesse conseguir pisar na sala de ensaios e, finalmente, começar. O primeiro ensaio aconteceu somente no início de setembro de 2020, e de lá para cá, com algumas pausas, com um foco maior a partir de outubro de 2020.

Devido a esta parte prática compor também a pesquisa, nesta esfera vivenciei reviravoltas, idas e vindas, descobertas e associações caóticas nem sempre compreensíveis. Por outro lado, a escrita e a tentativa de organizar essas experimentações em palavras, texto, em relações teóricas estruturadas. Muitas vezes senti dificuldade em estabelecer esta relação teórico-prática, parecendo que ambas estavam muito afastadas.

Portanto, esta seção tem como objetivo aproximar e possibilitar novos horizontes tanto para a prática cênica, quanto para a escrita acadêmica, descrevendo e analisando o caminho que percorri. Neste trajeto, algumas perguntas que me pareciam insolúveis tiveram respostas simples, outras continuam reverberando e, ainda, novas surgiram, como pretendo trazer a seguir.

3.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *TRANSITÓRIO*

Bastou pisar na sala de ensaio para esse "tudo" que eu achei estar pronto no mundo das ideias se modificar, se transformar e, realmente, o que eu nem tinha pensado, imaginado, começar a aparecer. A intuição se abriu no mesmo momento que pisei na sala de ensaio e, a partir desta percepção, comecei a me deixar mover pelos impulsos que eram gerados nas experimentações.

Entretanto, só comecei a me sentir mais confiante depois de um tanto de ensaios, depois de estar mergulhada no processo. Antes, nos primeiros, a sensação era que tudo estava muito "raso" para o que eu tinha projetado. E estava mesmo. Percebi como fui ansiosa neste início. Mas, de algum modo, entendi que essa

ansiedade era fruto de um ano todo colhendo materiais para a criação, que ficaram esperando para tomarem forma e irem para a cena.

Felizmente meu corpo estava saudável e resistente para as práticas, senti uma ampliação da consciência corporal que já estava sendo trabalhada anteriormente, já que eu estava praticando yoga com regularidade. As práticas do yoga, sem dúvida, foram um bom alicerce.

Antes de iniciar fiquei tentando estruturar uma organização de ensaios, mas isso não foi possível. Muito embora eu tivesse uma sequência de treinamentos realizados, estes ainda estavam vinculados a um momento anterior de preparação do ator/atriz. As criações das cenas, propriamente ditas, foram acontecendo sem muita estruturação prévia. Desde o começo eu decidi que iria fazer um trabalho solo, e isso se manteve. Porém utilizei o espaço de ensaios de uma amiga atriz, um barracão nos fundos da casa dela. Naturalmente, sem que eu precisasse solicitar, Virgínia se colocou à disposição e começou a gravar meus ensaios e todo o processo. Também fazia fotografias e dialogávamos sobre o que estava sendo criado. Este apoio foi fundamental. Continuo acreditando que é impossível fazer teatro sozinha.

O primeiro fragmento que surgiu foi relacionado à temática da maternidade, do parto, do nascimento. Minha avó teve seis filhos e sempre me impressionava os relatos dela sobre como aconteceram seus seis partos, sempre em casa com parteiras. Estes relatos faziam parte das minhas gravações. Então, eu colocava as gravações das falas dela e ia deixando movimentos surgirem. Logo nos primeiros ensaios, trouxe para cena vários pedaços de tecido branco que, amarrados e enfileirados, formavam uma grande corda branca de tecido. Comecei a utilizá-los como estímulo para as criações e, pouco a pouco, significados foram brotando.

Figura 16 – Criação Transitório – experimentação com tecido – cena O Parto



Fonte: Virgínia Tostanowski (2020).

Figura 17 – Criação Transitório – experimentação com tecido – cena O Parto



Fonte: Virgínia Tostanowski (2020).

[Digite texto]

Figura 18 – Criação Transitório – experimentação com tecido – cena O Parto



Fonte: Virgínia Tostanowski (2020).

Assim, relacionei, primeiramente, o tecido às gravações, de onde nasceram as primeiras ‘partituras corporais’. O tecido só ganhou objetivos mais sólidos com o passar do tempo, quando fui encontrando mais segurança em sua manipulação. Ele foi muito importante em toda a construção, inclusive em todo o sentido da dramaturgia que foi se fixando, juntamente com o uso da música, como aparece no relato a seguir:

“Fui ensaiar à noite, depois das 21h, depois de uma aula bem completa de yoga. Outra vibração, outra energia. Cheguei e não dispersei muito, continuei na mesma vibração, ritmo e fui logo fazendo um breve aquecimento. Como já tinha trabalhado bastante o corpo fui logo trazendo uma dança pessoal. Coloquei um som da Anousha Shankar que me moveu, me moveu demais, por fora e por dentro. A intenção inicial era só fazer um aquecimento também com as caixas e os tecidos. Mas foram rolando outras descobertas. Hoje, finalmente deixei o tecido falar. Não impus nada a ele e possibilidades novas foram surgindo. O uso da música foi crucial para estes novos impulsos”.

(Diário de trabalho referente ao dia 17 de novembro de 2020).

A música, a princípio se colocou como estímulo para a criação. Mas ainda há para mim uma indeterminação sobre seu uso ou não em cena. Senti muita dificuldade em resolver sozinha este aspecto que diz respeito à sonoplastia, já que a

música não tem nenhuma referência histórica ou de memória objetiva. Utilizei-a apenas por “gostar dela” e sentir que me movia.

Neste mesmo período do início das improvisações, eu estava participando de um curso on-line com a atriz/pesquisadora Janaina Leite. Em uma de suas aulas ela comentou sobre um texto de Levi Strauss que trazia fragmentos de como tribos indígenas antigas realizavam seus rituais para o auxílio no nascimento de uma criança quando de um parto difícil. Ao procurar e ler o texto, curiosamente, este falava de um tecido branco que se movia vagorosamente, representando o útero materno e seu interior. Outras falas que eram transcrições das entoações indígenas, de modo a evocar a divindade responsável pelo nascimento do bebê (Muu). Alguns trechos deste texto se incorporaram imediatamente à cena, contribuindo para relacionar essa dimensão de ancestralidade que, somente depois, eu fui entendendo no trabalho.

Além do tecido e do texto do Levi Strauss, também havia surgido nos ensaios a imagem das “matrioskas”, as bonecas russas. Em um dos ensaios fiz a tentativa de trazer caixas de tamanhos diferentes que se encaixavam uma dentro da outra. Estas caixas também se incorporaram aos materiais de cena.

Figura 19 – Criação Transitório – experimentação com caixas – cena O Parto



Fonte: Virgínia Tostanowski (2020).

[Digite texto]

A primeira cena, podemos assim dizer, denominada “Transitório: O Parto” surgiu do trabalho com alguns áudios selecionados das narrativas de minha avó sobre seus partos, da relação com as caixas e com o tecido branco. Transcrevo aqui parte do diário de trabalho escrito por mim nesta etapa:

“Esta semana, após a interrupção dos processos de ensaio, retomei-os. Desde que comecei, sinto que esse momento foi o de maior desenvolvimento até agora. A Virgínia tem sido fundamental. Sempre acompanhando os ensaios, registrando em vídeo e trocando ideias. A exploração com o tecido é crucial. Estou explorando ritmos com ele e novas movimentações. Tenho o hábito de querer lapidar a cena muito cedo. Acho que essa semana fechei a estrutura de uma cena. O meu corpo tem que estar disposto e muito aquecido, se não, não rola nada. A relação com as caixas e com o tecido e com o texto do Levi Strauss foram o mote.

Desde o começo achei que tinha encontrado o lugar para o primeiro áudio da avó. Mas, no último ensaio mudei e funcionou. A relação do áudio com o enrolar-se no tecido faz mais sentido pra mim. Algumas ações que estão surgindo, eu ainda não compreendo totalmente. Mas estou tentando deixar o processo intuitivo me levar.

Tive que me esforçar para sair do autojulgamento excessivo. A frase ‘não gostei disso’ saiu algumas vezes. Sair do querer fazer para o outro e fazer para mim mesma em primeiro lugar. Mas fico satisfeita em ver uma estrutura de cena sendo criada. As multifunções para o tecido estão, intuitivamente, sendo um guia. O tecido está colaborando demais para a construção dramática. E, sem dúvida, os áudios, a oralidade e as narrativas são o grande tesouro deste fazer. Me sinto incapaz de escrever um texto ainda”.

(Diário de trabalho referente aos dias 11 e 12 de novembro de 2020).

Ao trabalhar neste primeiro fragmento, em determinado ensaio surgiu a frase: “Não tive as dores do parto”. Realmente eu não as tive. Minha filha nasceu de cesariana. Senti que havia algo obscuro a respeito desta questão. Algo que sempre esteve obscuro para mim, há treze anos, desde que tive minha filha. Um dia, ao investigar sobre esta temática, eu estava assistindo a um documentário chamado *O Renascimento do Parto*, que discutia justamente a problemática da cesariana na contemporaneidade e de todas as questões políticas e mercadológicas que estão imbricadas aí. Neste momento, se revelou que, na verdade, a cena queria extrapolar o que eu pensava querer abordar em princípio (as dificuldades que minha avó enfrentou em relação aos seus partos, o corpo da mulher como receptáculo, as ressonâncias deste “ser mulher” em mim, etc). Encontrei-me com um trauma. O trauma de não ter sentido as dores do parto. O que significava para mim a expectativa sobre essas dores que não senti? Sobre a possibilidade de um parto

[Digite texto]

natural que não aconteceu? Eram questões latentes, mas que estavam muito bem escondidas, vindo à luz no processo artístico. Ainda não as solucionei e este não é o objetivo aqui. Não tenho a intenção de que a arte seja terapêutica, os objetivos eram claramente estéticos, muito embora ela possa cumprir também este papel. Entretanto, para além do viés terapêutico que possa existir, o viés político surgido aqui me dizia muito mais.

A enunciação do discurso em primeira pessoa, a 'quebra' realizada em cena por meio de meu depoimento pessoal trouxe ao palco mais uma camada para este trabalho. Ficou evidente o potencial desta quebra e a intenção de colocar em prática toda a performatividade que este discurso poderia gerar na relação com o público. Contudo, era extremamente difícil diferenciar este 'eu' que diz por si, mas ao mesmo tempo a atriz que estava em cena, este duplo já tão discutido teoricamente. Era quase como se fosse impossível gerenciar isso. A primeira vez que o depoimento surgiu teve seu frescor de criação original. Mas, como manter esta 'naturalidade' com a repetição da cena? Um recurso que me ajudou bastante foi não decorar os textos dos depoimentos. Existia um 'enunciado performativo' sobre o que eu queria dizer e como queria dizer e a cada nova repetição ia buscando trabalhar novas nuances. Conforme atesta Leonardelli (2008): "É o próprio sujeito-artista que se desfaz e se reinventa na criação e estruturação do depoimento a cada apresentação" (LEONARDELLI, 2008, p. 07).

Figura 20 – Criação Transitório – depoimento 01 – cena O Parto



Fonte: Diangela Menegazzi (2020).

A própria cena me fez lembrar alguns momentos passados, e algumas imagens foram surgindo. Uma delas foi da minha última consulta ao médico antes do nascimento e o exame de toque que reafirmou que minha filha estava perfeitamente encaixada, quando o médico disse: “Olha só! Estou sentindo a cabecinha!”. Parece que ao trazer esta memória à luz, eu conseguia me lembrar da entonação da voz dele e do gesto sorridente ao sentir a cabeça da minha filha pelo exame. Algo que estava esquecido. E, ao mesmo tempo, a dureza da constatação de que havia regras a seguir e que havia um prazo duro e fixo para o nascimento. Todas estas emoções e lembranças vão, pouco a pouco, compondo o depoimento.

Também, durante um dos ensaios, surgiu a ideia de escrever com giz nas caixas a palavra “cesárea”. Este ato também se incorporou. O que poderia significar trazer esta palavra escrita para o centro da cena? Gostaria também de explorar mais este recurso, com palavras-chave que fossem surgindo durante a criação, mas por enquanto ficamos com “cesárea” e toda a força que ela pode ter para o contexto.

Assim, a força deste primeiro depoimento deu os contornos iniciais para os demais que foram surgindo ao longo do trabalho e do processo criativo. No trecho a

seguir, de meu diário de bordo, falo um pouco mais sobre isso e sobre como surgiu o meu segundo depoimento pessoal:

“Hoje fizemos um ensaio aberto. Tivemos a presença do Anderson e do Carlos na plateia. Eles foram assistir. Alonguei-me, aqueci-me como de costume e, em seguida, eles vieram para a sala de ensaio para acompanhar. Senti-me como numa primeira apresentação de resultados. Isso foi um pouco ruim, pois a ansiedade tirou um pouco do foco no processo de trabalho.

Entretanto, a presença deles foi muito importante para basilar onde estou, o que tenho e onde pretendo chegar. Fiz uma passagem completa para eles do que tenho até agora. Desde o início com a caixa até o momento do áudio do bebê ensanguentado. Hoje, com eles, surgiu meu segundo depoimento. Conectei com a cena o depoimento de quando minha filha se afogou com o leite aos vinte dias de vida. Saiu. E foi intenso. No entanto, como foi a primeira vez que ele surgiu, a emoção tomou conta e tecnicamente, não foi tão interessante. Porém, lapidar é preciso a partir de agora. Depois, na conversa que tivemos ficou de comum acordo entre todos nós que, quanto mais eu afastar as emoções dos depoimentos, narrando-os friamente, mais impacto eles poderão ter sob o espectador. Curioso isso.

Tudo que tinha surgido com o tecido no ensaio de ontem não foi pra cena hoje. Eu já tinha esta expectativa criada, então ela atrapalhou o processo. A movimentação com o tecido foi intensa, porém, intensa demais, além da conta. Não consegui mensurar isso e trouxe uma tensão desnecessária nesta parte, que não faz parte do que a cena deve ser.

Como eles estavam na plateia, o ensaio foi como uma apresentação pra mim. Não consegui passar mais de uma vez. Terminei e estava exausta. Com a presença de plateia fica ainda mais claro como é preciso encontrar os momentos de passagens, como tudo que ainda não está bem definido fica vazio, como surgem buracos.

É também claro como os momentos de depoimentos meus devem ter uma quebra brusca. Sair totalmente da ideia de ‘representação’ é imprescindível. Essas aproximações e distanciamentos devem fazer parte da estética do trabalho”.

(Diário de trabalho referente ao dia 18 de novembro de 2020).

Figura 21 – Criação Transitório – depoimento 02 – cena A Mãe



Fonte: Diangela Menegazzi (2020).

Com a inserção dos depoimentos pessoais como uma nova camada, encontro diferentes instâncias enunciativas para o trabalho: aquilo que é gravado e dito pela minha avó ou pela minha mãe, aquilo que é dito por mim mesma em cena, aquilo que é lembrado e, também, os espaços vazios ou os não ditos. Os depoimentos me trazem uma série de ideias de significação para o trabalho, algumas que ainda não consegui experimentar como, por exemplo, misturar as falas de minha avó entre o que está gravado e algumas que eu mesma poderia falar em cena, criando assim espaços de indeterminação entre o real/ficcional e, também, em relação à autoria do discurso.

A partir do diário de bordo também ficou evidente a importância do público já na construção do trabalho. Essa foi também uma dificuldade. Pelo fato de estarmos enfrentando um ano pandêmico⁵, aproveitei as poucas relações pessoais que pude

⁵ É imprescindível destacar que grande parte desta pesquisa foi desenvolvida no contexto da pandemia mundial da Covid-19 pelo novo coronavírus, que teve seu primeiro caso confirmado no Brasil em 26 de fevereiro de 2020. Após mais de um ano do primeiro caso, temos no país mais de 400 mil mortes causadas pela Covid-19 e mais de 15 milhões de casos. Tal contexto mudou radicalmente as relações em todos os âmbitos e afetou gravemente o mundo todo, de modo que estamos enfrentando um momento crítico da história da humanidade. Sem dúvida, aspectos destas [Digite texto]

ter para colaborar no processo. Assim, a presença pontual de alguns amigos nos ensaios foi determinante. Realmente é muito difícil pensar em uma construção que se quer performativa sem a presença do público ou mediada pela tela de um computador. Mas, mesmo assim, alguns experimentos fizeram parte deste processo. Ao participar de um curso on-line com a atriz Janaina Leite, pude ter uma experiência de criação on-line. Em nosso último encontro, os participantes foram separados em salas virtuais, dois a dois. Eu realizei minha performance com uma outra participante, também atriz. Foi uma experiência bastante interessante. Depois de finalizada a experiência, escrevi o texto abaixo:

*“Meu quarto é o mundo... Ou como sobreviver na pandemia!
Eu tinha dito que o espaço cênico se restringia ao quatinho de estudos... alguma coisa assim. Não! Ele não se restringe. Ele explode.... Não importa se o nome disso é ‘teatro pela tela’, ‘audiovisual’, ‘encontro on-line’, ‘teatro virtual’, chamem do que vocês quiserem! Só não percam a pulsão de vida que há em vocês. Sim, hoje meu quarto de estudos foi o mundo e eu compartilhei o mundo com uma pessoa que sequer eu conheço, entregando a ela aquilo que me inspira fazer: arte! Tivemos 15 minutos cada um para performar ao outro e, assim o fiz! Por meio da proposta da artista Janaina Leite, no último dia de um curso de 04 semanas que participei. Provavelmente, se não fosse esse contexto eu não teria ido a São Paulo para fazer esse curso. Então Janaina conduz brilhantemente esses momentos e termina a oficina com uma música, e a proposta é que todos ouçam juntos, só isso! Nesse tempo, ouvimos, dançamos, compartilhamos. Acabada a música, não tivemos tempo pra dar tchau, simplesmente caímos novamente no vazio e no abismo da virtualidade, com a chamada terminada. Mas a música continuou em mim e a vontade de reinvenção, recriação e encontros também! Muita inspiração para o que virá por aí”.*

(Texto escrito em 07 de outubro de 2020).

novas condições impostas reverberam também aqui nesta pesquisa teórica e, sobretudo, na criação artística que fora criada inteiramente, já atravessada pela pandemia mundial da Covid-19.

Figura 22 – Quartinho de estudos durante a experiência virtual



Fonte: Lysiane Baldo (2020).

É preciso enfatizar as limitações impostas pelo contexto pandêmico para a realização deste trabalho. O impacto de tal contexto restringiu alguns experimentos, mas possibilitou outros novos, como foi o caso desta experiência virtual que, muito provavelmente, não aconteceria não fosse essa situação.

Outra questão que me instigou foi que muito embora os amigos (alguns destes profissionais do teatro) que assistiram a algumas partes do processo dissessem: “Está ótimo assim, pare por aí, agora você precisa lapidar as cenas já criadas” eu não conseguia parar. No mesmo dia em que Carlos e Anderson haviam assistido ao ensaio, e que todos concordaram sobre isso, inclusive eu, cheguei em casa, após o ensaio, e as ideias e propostas de experimentação não paravam de saltar em minha mente, como fica claro no diário de bordo:

“Todos também sugeriram que eu pare de criar por aqui e lapide as cenas que já existem. Entretanto, sinto que ainda posso mais. Quero mais”.

(Diário de trabalho referente ao dia 18 de novembro de 2020).

Logo no ensaio seguinte, lá estava eu colocando em prática as novas experimentações. Também foi curiosa a rapidez das criações. Em poucos meses (praticamente entre setembro a novembro) eu havia composto cinquenta minutos de trabalho.

Existiam algumas temáticas que eram necessárias para mim e que eu não queria deixar de trazer, essa esfera gigantesca das discussões sobre o feminino que me compõe através das vivências das gerações anteriores. Além da esfera sobre o parto, sobre gerar um ser humano, havia também a necessidade de um aprofundamento sobre a maternidade, que surgiu na cena: *Transitório: A Mãe*. E, ainda, nos experimentos seguintes nasceram: *Transitório: Mulher* e *Transitório: Trabalho*. E outras, que definitivamente, estão até agora só na esfera dos devaneios da imaginação. Um pouco mais sobre este processo está descrito no diário de trabalho que segue abaixo:

“Fui ensaiar à noite. Sempre os ensaios rendem mais à noite. Está muito calor e o corpo fica mais ‘esperto’ neste período. E esta foi uma noite bastante produtiva. Depois do último ensaio, em que eu havia incorporado novas cenas (tanto a da ‘maquiagem’, como do ‘lavar a roupa’, mais o depoimento do sapato), daqui pra frente a ideia é aprimorar o que eu já tenho. É preciso ter foco para bem desenvolver o que está aqui até o prazo final.

Hoje não passei a primeira parte das cenas. Segui diretamente para as novas. Na verdade, começamos da passagem de uma pra outra. As passagens são sempre difíceis de serem moldadas. Mas desta vez surgiu uma intenção bem clara pra passagem da cena do ‘bebê cheio de sangue’ pra cena com o espelho. Esta passagem sugeriu a necessidade da mãe de deixar o filho seguir sem o cordão. E, desta mãe que, acima de tudo é mulher. Trabalhei esta intenção. O ‘ir’ querendo ficar, mas a necessidade de ir prepondera. Isso tudo com o fio que se estica e se move junto com meu movimento. A lentidão é um ritmo que permeia vários momentos deste trabalho. A necessidade do ritual é presente.

Também trabalhei um pouco mais a desconstrução do bebê no meu colo, como o movimento e o gesto podem, pouco a pouco, ir desconstruindo esta figura. Existe um ritmo próprio também para essa ação.

A interação com o espelho foi, ainda tímida, preciso testar mais esta movimentação e as intenções que devem se fazer presentes aqui. O maquiarse juntamente com o áudio em contraponto, busquei estilizar a ação do maquiarse, mas é preciso ir mais além nisso também. Neste ensaio surgiu a ideia de cobrir os objetos também com caixas (a caixa é um símbolo forte) e ir ‘descobrir’ estes objetos, como as maquiagens e como o sapato.

O desfilarmos é uma brincadeira de criança. Deve ser. Veio também um cantarolar junto com ele. As ações estão se estruturando, pouco a pouco. Depois do desfile é que vem a ‘constatação’ e aí a caminhada para a bacia, que é intensa, a ação de ‘ser empurrada’. Trabalhar a partir de ações contribui muito com todo o processo. Neste ensaio, no momento em que eu estava fazendo a caminhada para a

bacia, surgiu a ideia de cair com o rosto dentro da bacia, dentro da água. Assim o fiz. Acho que essa foi a melhor descoberta do dia de hoje. Como o corpo em estado de criação é capaz de encontrar os detalhes que vão dando corpo à cena. E, a ação que se segue a esta, levantar e olhar para o público em uma pausa longa foi ainda mais forte pra mim. Só depois, lentamente, é que vem o 'lavar', que é ritmado até atingir um ápice, que também chegou a uma imagem de autoflagelo. Tudo muito forte nesse ensaio para mim.

O depoimento, tirando os sapatos e segurando eles em minhas mãos, também encontrou um lugar mais vibrante hoje, mais verdadeiro. Uma ironia é parte essencial deste depoimento. Não há como dizê-lo sem ironia. Pelo menos, até então. A imagem dos sapatos em minhas mãos é importante. Na primeira passagem, ao jogá-los, eles caíram dentro da bacia. Tem coisas que são incríveis na criação, mas que parecem nunca mais serem possíveis de acontecer em cena novamente.

Foram duas passagens hoje, desta segunda parte. A pergunta final: 'Teatro é trabalho?' ainda precisa encontrar seu lugar. Talvez mudar a forma de dizê-la: "fazer teatro é trabalhar?", 'Quem faz teatro trabalha?', será que ela precisa ser uma pergunta? Ou poderia ser uma afirmação: Teatro é trabalho! Não sei, mas o fato é que isso deve aparecer. Incrível como o processo de criação vai alterando todo o percurso imaginado. Viva".

(Diário de trabalho referente ao dia 23 de novembro de 2020).

Este diário de trabalho foi escrito um ensaio após surgirem as duas últimas cenas. Nesse período estavam terminando de nascer todas as partes que compõem este trabalho prático, pelo menos até o final deste percurso de mestrado.

A cena "Transitório Mulher" vem discutir aspectos referentes a esse lado de autocuidado da mulher, de amor-próprio, de sua autoimagem, tão subjugados no caso da minha avó. E, com o passar do tempo, da exacerbação de tudo isso, na imagem da mulher objetificada que prepondera em nossa sociedade e como isso respinga na construção do nosso Eu. Isso para começar, pois percebo que existem outras camadas que ainda não desvendei nesta cena. Para esta construção, parti do contraponto entre a memória de minha avó (narrada no áudio que faz parte da cena) com a ação de maquiarse, seguida do desfile que executo. O impulso mais forte foi, justamente, contrapor a vaidade que compõe meu ser mulher com a história da minha avó e pensar: "Como, em tão poucas gerações, há diferenças tão gritantes sobre este aspecto? De que modo isso tudo compõe essa mulher tão admirada por mim, que é minha avó"?

Para esta composição, trouxe as maquiagens, o espelho e os sapatos. O espelho já era uma intenção inicial para trazer para o trabalho. Mas ele só acabou ganhando espaço, função e significação nesta cena. Eu havia guardado uma caixa

cheia de cacos de espelhos, de tamanhos e formatos variados. Ainda tenho a intenção de utilizar estes cacos com o público de alguma maneira, pelo risco que oferecem e pelo que este risco, somado à simbologia do espelho, pode representar. Busquei desenvolver a relação que se dá com o público através do espelho e a relação comigo mesma no objeto, seguida da ação de maquiar-se, que vai ganhando contornos mais estilizados para a cena. Percebo que aqui ainda preciso aprofundar mais esta investigação. Talvez por terem sido as últimas cenas a serem criadas, são ainda as que estão mais “cruas”.

Figura 23 – Criação Transitório – Cena Mulher



Fonte: Diangela Menegazzi (2020).

Seguido o maquiar-se e o vestir-se, vem o desfile. Ao já ter surgido em um ensaio, a intenção de “desfilar” veio à memória, assim como a lembrança de que essa era uma brincadeira muito feita por mim na infância. Fiz, inclusive, um curso de “modelo e manequim” quando criança, o qual não faço questão de destacar no currículo. Lembrei-me de uma gravação em vídeo que minha mãe fez de mim desfilando na sala de casa, junto com minha tia. Pedi à minha mãe sobre esta gravação e fui uma noite a casa dela para, juntas, procurarmos. Não encontramos a gravação lembrada, mas somente depois notei que naquela noite, muito mais importante que ter encontrado ou não a gravação, foi ter passado aqueles momentos com minha mãe revendo aqueles vídeos antigos.

Isso ativou muitos outros gatilhos para o processo. Acabei encontrando um outro vídeo em que estou desfilando em um aniversário meu e utilizei, de forma bem precária, este vídeo em um dos últimos ensaios que realizei até aqui. Fiz o exercício de rever um pequeno trecho do vídeo várias vezes e criar uma sequência de movimentos idêntica ao que ali estava para a cena em que ocorre o desfile. A

[Digite texto]

intenção era criar a “mimese corpórea” de mim mesma, mas sem dúvida ainda não consegui chegar a isso.

Figura 24 – Criação Transitório – Cena Mulher



Fonte: Diangela Menegazzi (2020)

Outra intenção bem clara, ainda não concretizada, é usar esse vídeo (e talvez outros) projetado em cena. Também ainda não testei essas últimas ideias. Há, inclusive, um vídeo que foi estímulo para a criação, que não sei se virá ou não à cena, que eu fiz em 2018, quando eu, minha avó, minha mãe e minha filha fizemos juntas uma viagem ao Morro de São Paulo (BA). Nele, as três caminham na beira do mar, brincando e dançando, e vão, gradativamente, se afastando da câmera. Elas não viram que eu estava gravando. Este vídeo tem muitos significados para mim e para a criação do trabalho. A propósito, fui eu quem acabou ficando longe de minha avó e mãe agora, e estou aqui, terminando estas escritas em outra cidade e perto do mar.

Sobre os sapatos, foi uma situação inusitada e, também, bastante intuitiva neste processo. Em princípio, queria simplesmente escolher um par de sapatos para usar na cena, usar o símbolo dos sapatos de salto. Curiosamente, acabei escolhendo justamente os sapatos que estão na cena. Então, durante um ensaio (e me parece que o que consegui fazer de melhor surgiu assim), de repente me dei conta que este sapato simbolizava para mim mesma muito mais que “um par de sapatos de salto”. Assim surgiu o meu terceiro depoimento pessoal na cena “Transitório Trabalho”.

Nesta cena aparece também, pela primeira vez, um depoimento da minha mãe. Sempre, em minha vida, vi minha mãe tendo uma relação muito intensa com o trabalho. Ainda hoje ela continua trabalhando, mesmo aposentada. É estimulante a força que ela traz para si mesma e para os que estão ao seu redor por meio do

[Digite texto]

trabalho. Sem dúvida, minha relação com o trabalho tem muitas influências dela, os resultados disso tudo já é outra história. Mas também foi inusitado, que eu só soube efetivamente sobre a história que ela narra a respeito do seu primeiro emprego no dia da gravação.

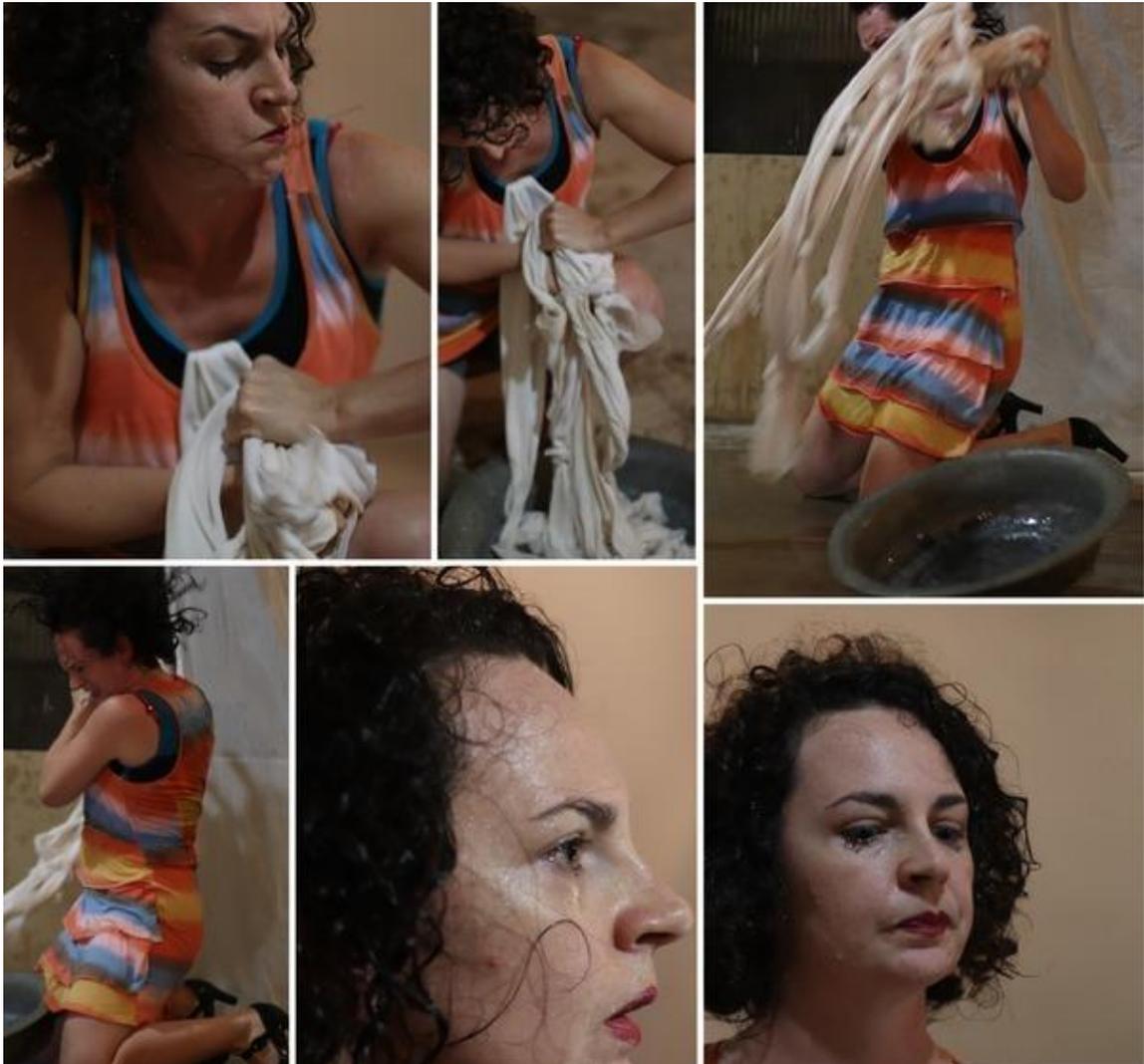
Assim, para criar a cena, usei como mote a narrativa da minha mãe, em contraponto com a ação de 'lavar roupas'. Nesta ação, está incluída toda a memória de minha avó sobre o trabalho. Inclusive há uma narrativa, exaustivamente repetida por minha avó, sobre todo o seu trabalho doméstico e rural executado em uma vida de muitas dificuldades e incertezas. Eu tinha certeza de que as gravações destas narrativas iriam entrar em cena, mas elas ainda continuam na fila. Talvez eu tenha trazido, na verdade, para a ação de 'lavar' todo o impacto que estas narrativas me causaram, em todo o trabalho, mas aqui fica ainda mais evidente, as diferentes tensões corporais que busquei utilizar para a criação. Uma tensão bastante forte que se estabelece desde o início da cena, quando caminho numa intenção de "ser empurrada" para a bacia. Aqui os corpos das mulheres de minhas gerações antepassadas estão inscritos no meu corpo, na minha ação. Assim me sinto.

Figura 25 – Criação Transitório – Cena Trabalho



Fonte: Diangela Menegazzi (2020).

Figura 26 – Criação Transitório – Cena Trabalho



Fonte: Diangela Menegazzi (2020).

Termino a última cena constatando outra contradição: a imagem dos sapatos se impõe como símbolo de um “trabalho”, no qual tentei me encaixar, assim mesmo como os sapatos de salto tentam se encaixar nos pés, mas as caixas vão sendo desencaixotadas, pouco a pouco. O último depoimento seguido da ação de jogar os sapatos rememora e ressignifica momentos de um passado mais recente. A última pergunta é uma provocação, um desabafo, uma necessidade: “Teatro é trabalho?”.

Figura 27 – Criação Transitório – Cena Trabalho

Fonte: Diangela Menegazzi (2020).

Todos os objetos que compõem a cena, e também o figurino, foram sendo, pouco a pouco, incorporados conforme a própria criação pedia. O único elemento que veio, à priori, logo no primeiro ensaio, foi o tecido. Em seguida vieram as caixas, depois a bacia com água, só então o espelho, as maquiagens e os sapatos.

Importante contar sobre a bacia. No início, eu utilizei uma bacia que tinha em casa e que era mais ou menos o que eu queria. Depois, lembrei que minha avó tinha uma bacia que ela utilizava para dar banho nos seus filhos quando estes eram bebês. Assim, pedi a ela a bacia emprestada e fiz alguns ensaios e filmagens com esta bacia. Este signo também se fortaleceu a partir desta relação.

Sobre o figurino, em determinado ensaio pensei na possibilidade de usar o mesmo vestido que usei no dia 03 de outubro de 2007, dia em que fui para a maternidade ganhar meu bebê. Era um dos poucos vestidos mais antigos que guardei, e ele ainda permanecia no guarda-roupa. O figurino não era uma certeza no início, só depois foi ficando, ficando, e se incorporou.

Quanto aos demais objetos de cena, estes não tinham uma relação pessoal e de memória, mas traziam possibilidades mais amplas, como signos para o trabalho, por isso foram sendo introduzidos. Entretanto, mesmo não utilizando diretamente em

[Digite texto]

cena, durante todo este processo de criação, revisei álbuns de fotografias, outros objetos (como por exemplo roupinhas de bebê de minha filha que ainda tenho guardadas, cartas e bilhetes, aquela caixa de memórias que quase todo mundo tem, entre outros). Senti que trazer os objetos efetivamente para a cena, no meu caso, poderia exacerbar o saudosismo e dar ao trabalho uma tônica que eu não gostaria.

Assim, como desde o início, a oralidade fora o estímulo central, o processo me levou a deixá-la em primeiro lugar nesta hierarquia. Optei pela oralidade, pelas gravações. Fui fazendo-as ao longo de muitas conversas e muitas visitas à casa de minha avó, como já mencionei. Eu sempre gostei muito de ouvir minha avó, de ouvir idosos em geral. As vivências de uma pessoa idosa estão impregnadas no seu corpo, na sua voz, nos seus gestos. É muita vida num corpo já cansado, não cansado de tanto viver, mas cansado de tanta vida que há nele.

Eu comecei a fazer as primeiras gravações ainda em 2019, no início do percurso desta pesquisa. A primeira delas foi feita no dia 24 de julho de 2019, e a última no dia 26 de agosto de 2020. Devido ao contexto da pandemia, em 2020 fiquei muito tempo sem visitar minha avó, então minha mãe, que estava mais próxima dela, fez algumas gravações pedidas por mim. Embora isso tenha ocorrido devido à pandemia, foi um exercício muito rico ouvir minha mãe “entrevistando” minha avó, desta vez já em gravações oficiais (não clandestinas).

Dentre as gravações realizadas, em algumas delas estávamos reunidas apenas eu e minha avó, e em outras também minha mãe e alguns outros familiares. Justamente nestes momentos, também aproveitei para gravar depoimentos de minha mãe, que foram parecendo importantes para o processo. No início, a ideia era trabalhar apenas com os áudios de minha avó. Porém, conforme a pesquisa foi acontecendo, percebi que precisava expandir, que eu queria trazer ao trabalho a dimensão desta perspectiva intergeracional. Ainda não trouxe a voz da minha filha, mas também pretendo fazer isso.

Nesta perspectiva de enfatizar a oralidade e utilizar os áudios como material central da pesquisa, percebi que precisava organizá-los de alguma forma antes mesmo de ir para a sala de ensaio. Então comecei a transcrevê-los. Foi um exercício muito importante para o processo. Um exercício de escuta ativa para que a transcrição pudesse ocorrer com exatidão, respeitando as formas orais. Contudo, ao fazer esse exercício pude compreender que jamais conseguiria manter o frescor da oralidade na transcrição, mesmo “escrevendo como se fala”. As entonações, as [Digite texto]

pausas, o lugar da voz, tudo isso era muito importante e dizia muito. Saber ouvir estes entremeios era essencial para o processo.

Como os áudios eram muitos e o tempo estava ficando curto, deixei de lado esse exercício, que ainda pretendo finalizar em algum momento. Assim, alguns áudios que vieram para a cena estavam transcritos, outros não. E muitos outros que eu queria trazer ficaram de fora, por enquanto.

E a questão ética envolvida neste processo? Como resolver? Deixei essa pergunta guardada durante a criação, porém parcialmente, pois ela balizou minhas escolhas. Alguns áudios (por minha própria pré-seleção) simplesmente não entraram e não entrarão na composição.

Ainda, para melhor amparar esta situação, também tive o cuidado de (depois de finalizada essa etapa prática) contar a minha avó sobre o conteúdo de todos os áudios que estavam indo para o trabalho. Fiz, digamos assim, um *checklist*, explicando tudo a ela. Não pude simplesmente colocar os áudios para ela ouvir, pois minha avó tem sérios problemas auditivos e não consegue ouvir gravações, apenas a voz ao vivo, em volume razoável. Assim, ao finalmente eu pedir permissão ela riu e disse: “Ninguém me conhece mesmo! Se isso é importante para você, pode usar minha filha!”

Com esse processo, entendi que muitos dizeres estão mesmo é nas entrelinhas, estão escondidos, devemos ter atenção e procurá-los com cuidado entre uma pausa e outra, entre um riso e outro ou até mesmo que os longos silêncios são fatalmente profundos e cheios de mistérios. Creio que tais sutilezas permearam todo este trabalho e se transformaram até mesmo em uma estética a ser perseguida por mim. Durante este percurso, constatei que estas sutilezas que me conduziram, reverberaram também nas ações criadas. Um exemplo está no trecho do diário de bordo, que segue abaixo:

“Outra contribuição que ficou é sobre o início, quando respiro e abro os olhos antes de começar, isto já é cena. Abrir os olhos e nascer. Eu nasci para a cena e posso aqui referenciar também meu nascimento. Como deve acontecer este abrir os olhos? A ampliação deste gesto tão sutil. Assim, surgiu a ideia de iniciar no escuro e somente com o áudio da minha mãe narrando o meu nascimento (para completar o que já está definido). Depois, a luz vem e, somente então, eu abro os olhos. Trazer intenção e concretude para esta simples ação de abrir os olhos”.

(Diário de trabalho referente ao dia 18 de novembro de 2020).

Ao ter essa ideia, pedi à minha mãe que fizesse a narrativa gravada e me enviasse. Muitas vezes ouvi a narrativa sobre o meu nascimento, mas não durante a criação deste trabalho. Minha mãe ainda não enviou o áudio. Por esse motivo essa parte ainda não se concretizou. Como estou respeitando os processos intuitivos, não insisti para que ela mandasse. Acho que ela simplesmente esqueceu. De todo modo, a ação de ‘abrir os olhos’ ganhou outra dimensão para mim e, espero que também para o público.

Ainda não consegui e imagino que não haverá, pelo menos tão cedo, um ponto final para esta criação. Por diversos motivos: pessoais, técnicos, artísticos... O relato a seguir exemplifica um pouco estes percalços que surgem no caminho e que transformam nossos planejamentos e expectativas:

“Para desenvolver uma prática cênica é preciso ter espaço. Na minha casa tenho um espaço pequeno de 2mX2m na sala, que não é suficiente. Estava desenvolvendo todo o processo de ensaios no barracão nos fundos da casa de uma amiga, porém ela teve imprevistos nos últimos dias. Tentei adequar aqui em casa, mas é um tanto difícil e não atende a todas as necessidades que tenho.

De toda forma, tentei repassar a sequência criada sem os materiais que uso comumente para as cenas. Foi interessante como exercício. Mas, sem dúvida, neste momento, é apenas um jeito do corpo não esquecer o que já foi criado, com poucas possibilidades para novas criações. Como minha amiga também está me ajudando muito com a técnica (da parte sonora) é difícil fazer sem ela. Já me acostumei a ter o auxílio dela nos ensaios [...] Também senti muita dificuldade em fazer a parte dos depoimentos sozinha. Quando minha amiga está participando dos ensaios, consigo conduzir isso dizendo pra ela e fica mais natural, mas falar pro nada ou pra mim mesma foi mais difícil. Enfim, devido a toda situação do espaço acabei passando só uma vez a sequência e experimentei o acima descrito. Porém, há uma grande necessidade de continuar, justamente para não perder o frescor do que está sendo criado. Tenho gostado muito deste processo todo. É um privilégio poder ter tempo para ensaios e criações, como há tempos eu não tinha”.

(Diário de trabalho referente ao dia 26 de novembro de 2020).

Assim mesmo, depois do ensaio acima relatado, ainda tive a oportunidade de ensaiar mais duas vezes em um espaço mais adequado, realizando alguns registros fotográficos e de filmagem. Porém ainda é latente a necessidade de melhor desenvolver e trabalhar com a prática. Também é comum essa sensação de nunca estar pronto, é importante que ela permaneça. O trabalho em cena sempre se transforma a cada nova experiência.

Ainda quero muito experimentar na presença do público. Afinal, todos os conceitos estudados acerca da presença, da ritualização do instante, do aqui agora, da performatividade da cena, ficaram (devido à condição pandêmica) para depois. E, não tenho dúvida de que esses aspectos atuarão diretamente sobre mim e sobre o trabalho artístico de forma radical.

Além disso, não tive condições técnicas suficientes para experimentar todas as concepções (principalmente no que se refere à iluminação cênica, ambientação sonora, entre outros) conforme eu gostaria. Felizmente, ainda há muito a ser realizado.

Com isso, acredito que por aqui eu tenha esgotado esta narrativa sobre como aconteceu, em linhas gerais, o processo criativo e a elaboração das cenas. Utilizei apenas uma pequena parte de todo material coletado, me arrisco até a quantificá-lo, acho que cheguei aos dez por cento. Ou seja, o que tenho aqui como “resultado final”, em termos práticos, já que o mestrado exige um resultado, é apenas um experimento inicial, um gesto em direção à cena, um lançar-se a uma experiência. Há, ainda, muito impulso de vida e arte (porque arte e vida estão misturadas, impregnadas uma da outra) a serem elaboradas, criadas, mexidas, reviradas.

3.2 TRANSITÓRIO: DA CENA À PALAVRA - EM BUSCA DE UMA CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA

Transitório

Atriz/Performer

Voz da Avó

Voz da Mãe

Voz do Irmão

ATO UM
Transitório O Parto

(Fundo branco, ao lado direito da cena, ao fundo, se vê um praticável e uma cadeira. Ao lado esquerdo da cena, à frente, se vê uma bacia com água. Ao fundo, centralizada, a atriz/performer segura uma caixa apoiada em seu ventre. Abre os olhos, vê o vazio e inicia uma caminhada lenta, circundando o espaço cênico. Logo que ela inicia o movimento também começa uma música instrumental. Uma das mãos sai da caixa e se move devagar. Ela repete algumas vezes essa caminhada e vai acelerando o movimento. O movimento é levemente dançado e mesmo movendo-se para frente há um balanço no corpo que a leva para trás, como um peso muito grande).

ATRIZ/PERFORMER (Desacelerando até parar. Enquanto fala vai se agachando com a caixa entre as mãos e depois, entre as pernas, no centro do espaço. Completamente agachada, protege a caixa como um animal protege seu filhote) – “A doente jaz em sua rede diante de vós, a doente jaz em sua rede diante de vós. Seu tecido branco está estirado, seu tecido branco se move vagarosamente. O fraco corpo da doente está estendido”. (Levi Strauss – do texto *A eficácia simbólica*).

Pausa

ATRIZ/PERFORMER (enquanto abre a caixa e tira uma corda de tecido branca de dentro dela e, também, mais três caixas, uma de dentro da outra, de tamanhos cada vez menores, todas com a corda de tecido dentro delas. Vai posicionando as caixas uma em frente à outra e as tampas das caixas na lateral, uma em cima da outra) – “Quando eles alumiam o caminho de Muu, este escorre como sangue. O corrimento se derrama sob a rede, como sangue, todo vermelho. O branco tecido interno desce até o fundo da terra. Do meio do branco tecido da mulher um ser humano desce”. (Levi Strauss – do texto *A eficácia simbólica*).

(Pega o ‘bolo’ de tecido de dentro das caixas. Vai se colocando em pé, vagarosamente. Já em pé, suspende as mãos ao alto e observa os pedaços de tecidos que ‘escorrem’ entre suas mãos. Junta as mãos próximas ao peito e deixa a
[Digite texto]

corda de tecido ir escorregando para o chão. Vê-se que uma das pontas desta 'corda' está amarrada em algum lugar no centro do seu peito. A atriz/performer observa este tecido e começa a enredar-se nele).

VOZ DA AVÓ (Enquanto a atriz/performer se entrelaça no tecido) – Aí casamo! Aí fiquei grávida do primeiro filho, da Reni. Eu não sabia que tava grávida. Naquela época ninguém falava nada pra gente.

Pausa (A atriz/performer continua em câmera muito lenta, quase pára)

VOZ DA AVÓ (a atriz/performer continua se entrelaçando no tecido) – Nunca fui num médico, nunca. Não sei, se não existia. Aí a gente, ah, e eu não sabia nada, nada.

Pausa (A atriz/performer quase para novamente, fica praticamente estática)

VOZ DA MÃE (enquanto a atriz/performer continua o movimento, começando a mover-se pelo espaço) – Mas a tua mãe não te orientava?

VOZ DA AVÓ – Nada. Eles não falavam nada. Eu não sabia de nada. Eu era tão (...)

VOZ DA MÃE – Tá, você engravidou e não sabia como ganhava um filho?

VOZ DA AVÓ – É, não sabia nem que tava grávida e depois, ah, não sabia como ganhava um filho.

Pausa (A atriz/performer para quase estática já muito presa ao tecido)

(A atriz/performer volta a movimentar-se, já muito presa ao tecido, tem a intenção de se livrar dele em alguns momentos e em outros se prende a ele novamente, alternando também o ritmo e a tensão deste movimento, ora mais acelerado, ora mais lento, ora mais tenso, ora mais leve, com algumas paradas)

VOZ DA AVÓ – Quase que eu ganho a Reni lá no terrero, porque não sabia.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Não sabia nem o que que era ter filho.

VOZ DA AVÓ – Não sabia como que era ganhar filho, ninguém me orientou, nada. Não sabia nada, não sabia nada. Negócio de mocinha.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – A senhora achou que tava com dor de barriga?

VOZ DA AVÓ – Eu achei que tava com dor de barriga, e a gente tinha a patente da gente lá no meio do quintal, como daqui lá na rua quase, aí o Bito não tava. Não, o Bito, aquele tempo ele ia pra Foz, mas chovia eles não deixavam o caminhão passar, pra não estragar a estrada, tinha dois portão, que cercava. Aí ele pediu, pediu, pediu, falou – não, minha mulher tá pra ganhar nenê e é o primeiro filho, isso e aquilo, até que dexaro ele passá. Nove horas ele chegou em casa e eu já tava deitada, aí levantei, fiz janta pra ele, comi de novo e fomo dormi. 11h me acordei, com aquela dor de barriga, aquela dor de barriga. Ele roncava, dormindo. Aí levantei, aquele tempo não era que nem hoje que a gente não pode saí lá fora. Aí fui lá fora, lá pros fundo da casa, falei não vo até lá na patente, lá na privada, fui no meio do terrero, e força, e força, e força, quase que eu ganho a menina no terrero.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Meu Deus.

VOZ DA AVÓ – Aí fiz um pouquinho, mas bem durinho, acho que é dor de barriga seca, voltei pra cama, e as dor aumento e as dor aumento e eu comecei chorá.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Era contração.

VOZ DA AVÓ – Ele se acordo. Daí ele, o que que foi? O que que foi? Ai, eu não guento de dor de barriga, não guento de dor de barriga. Ah, vai vê que é o nenê qué nasce. Ah, eu sabia lá, que nenê o que? Correu chamá a mãe dele, que era só atravessá, que nem aqui na Lurdes, ela veio, daí ela falo: - tem algum sinal? Eu falei: - que que é isso, que sinal? Ela disse: - não tá vindo água? Não tá descendo nada? Eu falei: - não sei mas eu to encharcada aqui na cama. Já tinha arrebetado a bolsa. Ela: - Bito, corre chamá a partera. A partera era como daqui ali no shopping. Correu, lá veio com a veinha, mês de março, era mês frio, aí ela chegou e tal, e daí já foi subindo assim pros pé da cama né, aí eu pensei: - Ah, decerto ela qué

esquentá os pé. Ela enfiou a mão por baixo das coberta lá e tirou minha calça. Eu não sabia de nada.

Corte

(A atriz/performer reaparece caminhando em direção ao centro do espaço, já desvencilhada do tecido, olhando para o tecido entre as mãos, próximos do ventre).

VOZ DA AVÓ – Aí tá, já entrei em (...)

VOZ DA MÃE – Trabalho de parto

VOZ DA AVÓ – Trabalho de parto

(Enquanto a voz da vó narra a atriz/performer inicia um movimento focado nas mãos, tentando novamente libertar-se do tecido, que agora parece estar preso às mãos até que ele vira um emaranhado e é trazido próximo ao ventre, com força e tensão).

VOZ DA AVÓ – E, de repente você começo a nasce. Nasceu a cabeça e paro as contrações. Aí a partera falo assim: - Bito, que que nós vamo fazê agora! Não tá nascendo. Nasceu só a cabeça. Que que vamo fazê agora. Ai meu Deus! Ai Santo! Né? E eu escutando aquilo. E eu sem dor nenhuma!

VOZ DA MÃE – Não tinha mais contração!

VOZ DA AVÓ – Hã?

VOZ DA MÃE – Não tinha mais contração.

VOZ DA AVÓ – Não, não tinha. E eu sentindo que já tava pela metade, acho que nascendo. Que tava no pescoço.

(Depois de um grande ápice de tensão, a atriz/performer vai relaxando aos poucos, deixando o corpo muito leve e deixando o tecido cair).

VOZ DA AVÓ – Aí eu agarrei no meu joelho e dei o que tinha de força. Quase me arrebentei, mas eu pus a bichinha pra fora.

Corte

ATRIZ/PERFORMER (A atriz reaparece no centro do espaço com o emaranhado de tecido nas mãos. Fica parada por um instante, depois joga tudo no chão, falando diretamente para o público) – Eu não tive as dores do parto! Não tive. É sério gente. Eu não tive as dores do parto. Eu nem sei o que que é ter dores do parto (Agacha-se e fica sentada sob os calcanhares no chão, bem em frente as caixas) (pausa) – O médico ordenou (pausa) – Dia três de outubro é o nosso prazo limite. (Tampa cada uma das caixas que estão no chão, coloca uma em cima da outra, a menor embaixo e a maior por último, em cima, vai pegando cada caixa novamente e escreve com giz nelas. Ao posicioná-las de frente para o público lê-se a palavra “cesárea”) – Eu nem sei o que é ter dores do parto (A atriz levanta-se e vai caminhando para o fundo do espaço olhando para o emaranhado de tecido que é arrastado pelo restante da corda presa ao seu peito. Ao chegar ao fundo, a atriz desembola calmamente o tecido, o segura em suas mãos) – Uma semana antes, na última consulta: Ah, eu tô sentindo a cabecinha! (Pausa) – Eu só senti a agulha grande, fria, entrando na minha coluna vertebral e depois um calor que subiu dos pés até o alto da cabeça (pausa) E depois não senti mais nada!

Corte

Fim do primeiro ato

ATO DOIS
Transitório A Mãe

(A atriz reaparece no lado esquerdo do espaço à frente, organiza o tecido em suas mãos e o ajeita em seu colo, como um bebê, cantarola de boca fechada e nina o

[Digite texto]

bebê, caminhando lentamente pelo espaço. Vai até a bacia e, calmamente abaixa-se colocando o 'bebê' nela com cuidado)

Pausa longa

VOZ DA AVÓ – Daí né, ele nasceu, a partera pego amarro o umbigo, enrolo ele num cuero, e pôs do meu lado. E ele dormiu, tava quietinho, dormiu. Isso dez horas, quando foi três horas da tarde ele começo a choramingá. Aí a partera falo assim, ah ele tá se acordando, eu vo dá banho nele e vo embora. (Aqui enquanto a voz da avó continua narrando, a atriz, lentamente levanta o tecido da bacia todo molhado e estende os braços a frente, mostrando-o ao público) Quando ela pego essa criança do meu lado, ele tava banhado em sangue, da cabeça aos pés. Passo todo aqueles cuero, passo um colchoado de lã. Eu, eu fiquei desesperada, quando ela ergueu aquela criança (...)

VOZ DA MÃE – Toda ensanguentada

VOZ DA AVÓ – Hã?

VOZ DA MÃE – Toda ensanguentada

VOZ DA AVÓ – Ah, pingando sangue, da cabeça aos pés. Os cuero tudo encharcado, de passá (...)

VOZ DA MÃE – E o que que você falô pra ela?

VOZ DA AVÓ – E aí eu falei assim pra ela: - Meus Deus, o nenê tá morto! Ela falo: - não, é da ponta do umbigo. Eu falei: - Mãe de seis filho, ponta do umbigo faz uma manchinha assim é, olha aí essa criança tá esvaída. Aí ela amarro de novo lá escondido.

VOZ DA MÃE – Ela tinha amarrado mal o umbigo.

VOZ DA AVÓ – Fica um poco aqueles visgo assim, decerto, não fico bem amarrado.
[Digite texto]

VOZ DA MÃE – E ele fico sangrando.

VOZ DA AVÓ – Ele ia morre esvaído ali do meu ladinho. É brabo né?

(A atriz retorna os braços próximos do seu peito, como se acomodasse melhor o bebê)

Pausa

ATRIZ/PERFORMER –Quando a minha filha tinha vinte dias, ela também quase morreu. Eu tava ficando na casa da vó do meu marido, da dona Ophélia. E eu fiquei lá porque eu precisava ter uma companhia, eu me sentia mais segura, era minha primeira filha, meu marido trabalhava e eu fiquei lá com a dona Ophélia. Nós estávamos todos lá numa noite, e sempre que a minha filha mamava, eu ficava tentando faze ela arrotá, mas nem sempre ela arrotava. Às vezes ela não arrotava. E a gente ouvia dizê que quando a criança não arrota o leite pode voltá, ela pode se afogá, então eu sempre ficava muito tempo tentando fazê ela arrotá. E nesse dia, eu não me lembro se ela arroto ou não, mas ela tinha terminado de mamá e eu coloquei ela pra dormi no carrinho. Porque às vezes a gente colocava ela no carrinho pra ela ficá perto de nós. E eu cobri com uma fraldinha um pedaço do carrinho. E ela dormindo, ali na cozinha, perto da gente. Num determinado momento, quando eu fui olhá ela, que a cada poco a gente vai olhá o nenezinho, eu ergui a fraldinha e na hora que eu ergui a fraldinha a minha filha tava roxa. Foi aquele desespero, correndo, peguei ela nos braços, saí gritando, o meu marido pego ela, ela foi passando de mão em mão, a dona Ophélia falava: - Chupa o nariz dela, chupa o nariz dela! Foi um desespero só! Até que a gente, de repente, teve o impulso de entrá no carro e saí correndo pro hospital. O meu marido foi dirigindo e eu fui do lado, e eu peguei ela de bruço, peguei ela assim de bruço, com a cabecinha virada mais pra baixo (mostra como fez). Pelo instinto, porque eu não sabia de nada. E, fomos com ela pro hospital. A hora que a gente chego na esquina do hospital, que meu marido paro no sinal vermelho, eu desci de dentro do carro com ela nos braços correndo, cheguei correndo (levanta-se) na porta do hospital, falei: - Socorro, socorro, pelo amor de Deus, alguém acode minha filha. Veio gente correndo, eu não [Digite texto]

respeitei nada, saí correndo dentro do hospital. Aí tiraram ela dos meus braços e colocaram ela de ladinho, mas ela não tava mais afogada. Eu nunca vo me esquece desse dia.

(Música. A atriz começa a se mover, como uma pequena dança, embalando o tecido de um lado para o outro. E vai, pouco a pouco, desconstruindo a imagem do bebê e deixando o tecido escorregar)

Corte

Fim do segundo ato

ATO TRÊS

Transitório Mulher

(A atriz surge do lado direito do espaço, ao lado de uma cadeira que serve de suporte para um pedaço de espelho quebrado e de um praticável que sustenta uma pequena caixa de papelão. Lentamente, ela ergue a caixa de papelão com ambas as mãos e ‘descobre’ os objetos que estão ali embaixo. Os objetos são um pó compacto para o rosto, um pincel de maquiagem, um rímel e um batom. A atriz pega o pincel e o pó e começa a maquiar-se se olhando em um espelhinho que está no recipiente que guarda o pó. Enquanto ela se maquia entra a voz da avó).

VOZ DA AVÓ – Aí eu tinha muita dor de dente, eu tava com o rosto assim. Tava preto aqui assim de inchado. Aí, diz que não pode arracá dente quando tá grávida né, quando tá inchado. Aí o Bito me trouxe no médico. Aí o médico perguntou: - o que que foi? Ele disse: - não, que diz que não pode arrancar o dente quando tá assim né. Aí o Dr. Falou: - Pode, pode, só que não pega anestesia. Aí o Bito falou: - mas ela tá grávida, diz que não pode extrair dente quando tá grávida. Aí ele falou assim: mas de quantos meses? Aí agora eu penso como a gente era tão burro, mas tão burro, que só faltava cagá troteando (risadas). Aí ele perguntou: - de quantos

[Digite texto]

meses? O Bitto falou: de oito meses. Ele olhou assim pra mim. Eu tinha uma cinturinha assim né. Mas onde é que tá essa criança? Oito meses você tá.

(Enquanto a voz da avó continua a falar e a atriz repousa o pé e o pincel no praticável e pega o rímel, abre e voltando-se de frente ao espelho quebrado que está na cadeira continua maquiando-se)

VOZ DA AVÓ – Onde é que tá essa criança? Tá parece uma macaquinha amarrada pela cintura. Tá grávida coisa nenhuma. Como nós era burro.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – E não tava grávida?

VOZ DA AVÓ – Mas claro, imagina oito meses.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Mas da onde vocês tiraram que tava grávida então?

VOZ DA AVÓ – Cabeça de burro.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – e porque achou que tava grávida?

VOZ DA AVÓ – Porque não tinha menstruação achava que tava grávida.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – ah, entendi (risadas).

VOZ DA AVÓ – Minha barriga não cresceu.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Não tem menstruação, demoro oito meses achando que tava grávida.

(A atriz repousa o rímel sobre o praticável, confere a maquiagem no espelho da cadeira e pega o batom, passando-o lentamente. Toda a ação da maquiagem tem também um 'quê' estilizado, que ultrapassa a ação cotidiana).

VOZ DA AVÓ – Aí ele pegou e falou: - não pode ficar parado, bem assim ele falou: pode atacar na cabeça e deixa loco. Sarou do dente, vem aqui, que eu vou te dar uns remédio pra faze vim. Aí fui pra casa lá. Aí fomo no dentista. Aquele tempo só tinha um dentista. O Dr. Adalberto. O dentista tinha viajado, não deu pra arrancar. Voltei pra casa com aquele dente lá. E era um dente aqui na frente. Eles não tavam nem aí, doeu arrancavam tudo.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Foi arrancando.

VOZ DA AVÓ – Eu com 27 ano já tinha dentadura.

(A atriz termina de passar o batom. Finaliza e fita-se por um instante em frente ao espelho. Depois, vira-se de lado e pega o par de sapatos que está posicionado abaixo, do outro lado da cadeira. Calça os sapatos e se coloca em pé. Ajeita o vestido e começa a adornar-se também com o tecido branco que tem uma das pontas sempre acoplada em seu peito. Termina de enfeitar-se e faz uma pose olhando diretamente para o público. A atriz se prepara para desfilar, e então surge, projetada em um grande tecido claro, ao fundo, um vídeo de família em que a atriz, ainda criança, ‘brinca de desfilar’ em sua festa de aniversário).

Fim do terceiro ato

ATO QUATRO

Transitório Trabalho

(A atriz reaparece, posicionada ao fundo, olhando para os lados, enquanto vai se encolhendo envergonhada. O sorriso murcha em seu rosto. Ela deixa o tecido que reveste seu corpo ir caindo e desmancha seus adornos pouco a pouco. Olha para o tecido caído, curva a cabeça em direção ao chão e sente-se sendo empurrada em direção à bacia que está posicionada à frente. A cada passo, um peso a leva a curvar-se cada vez mais até cair ‘de cara’ dentro da bacia. Enquanto levanta o rosto,

[Digite texto]

lentamente, olhando para o público com a água que escorre sob ele, surge a voz da mãe)

VOZ DA MÃE – Hein, ele dizia assim: - descontei outra duplicata, quando a filha casava, era assim que eles falavam, da gente, descontei uma duplicata, agora só falta uma, bem assim, pergunte pra vó, procê vê. Daí comecei namorá né, tal. Ainda que namoramo um tempo. Mas eu, pra trabalhá assim, a mãe dizia assim, que se eu quisesse, que não dava pra trabalhá, porque filha mulher não estudava a noite, o pai não tinha essa de filha mulher estudá a noite, não podia, só de dia, se estudava não podia trabalhá. Aí eu lembro que um sábado de manhã eu tava lá limpando a casa e coisa e escutei no rádio “slavieiro, cascavel, não sei quê, tá selecionando secretárias”, e a neguinha da tia Marica tava lá.

(A atriz vai ficando agachada com a bacia posicionada entre suas pernas à frente e puxa o tecido por baixo de suas pernas, até que ele fique todo sob suas mãos).

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Olha a origem das concessionárias, eu nunca tinha ouvido.

VOZ DA MÃE – Daí a mãe tinha saído, não tinha ninguém, só tava eu e a neguinha em casa, a mãe tinha saído. Eu falei: - ah, eu vô lá. E eu tinha feito o curso de datilografia, tinha terminado já o curso de datilografia.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Eu fiz esse também.

VOZ DA MÃE – De datilografia, mas eu catava milho. Daí eu falei pra neguinha, vamo lá comigo neguinha, vamo, vamo? Falei: - vo lá fazê essa entrevista aí. Eu só tinha uma ropa de saí, fui lá pus minha calça de saí, minha blusinha bunitinha de saí [...]

(A atriz olha para o tecido, olha para a bacia, joga o ‘bolo’ de tecido nela e começa a esfregá-lo. Ela alterna entre esfregar partes do tecido e, vez ou outra pega o ‘bolo’ todo, ergue-o e joga-o novamente na bacia).

VOZ DA MÃE – Pus, acho que um lencinho aqui, aquela época usava uns lencinho, assim, aqui assim, cabelão aqui e ó, pegamo o ônibus ali e fomo, era lá na avenida. Cheguei lá e tal.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Com 14 anos?

VOZ DA MÃE – Com 14 ano. Onde é que é, com quem que eu falo da seleção pra secretária? Daí o... ah é co seu Valter ali que era o gerente de vendas, era pra ser secretária do Valter. Daí o Valter me atend... não daí mandaro eu esperá ali. Aí o Formiga e o Neri encostaro no balcão e só ficaro me encarando assim sabe? E ficavam apostando, ficavam apostando, quem que ia se coisa, quem que não ia. Aí o Valter me chamo, chamo, fui lá na sala dele, daí fez uma entrevista comigo, se eu já tinha trabalhado, falei que não, que eu tinha feito o curso de datilografia e que eu queria muito trabalhá, né, que eu tinha vontade de trabalhá fora, que eu não ia estudá daí que eu ia só trabalhá tal tal tal, converso, me fez umas pergunta, respondi tudo, fui simpática né, não sei como? Caipira.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Caipira mas metidinha?

VOZ DO IRMÃO – Todo mundo era caipira.

VOZ DA MÃE – Você pode fazê um teste de datilografia pra mim? Eu falei: - claro, posso sim. Foi lá, pego a máquina de datilografia. Então digita esse texto. E eu fui lá.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Cato milho?

VOZ DA MÃE – Catando milho, aquelas máquina véia do cacete, de escreve, mas fiz o teste, não fui rebatida e tal, peguei levei lá. Aí ele gosto, daí ele falo ó

VOZ DO IRMÃO – Letra bonita.

VOZ DA MÃE – Sabe quantas menina tinham feito a entrevista? 25 menina, naquela época!

[Digite texto]

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Olha!

(A atriz esfrega cada vez mais freneticamente, joga mais vezes o 'bolo' de tecido todo dentro da bacia, com mais força. O barulho do tecido sendo jogado vai encobrindo a voz da mãe)

VOZ DA MÃE – Daí, daí ele me chamou, olhou e tal.

VOZ DO IRMÃO – Secretário jamais né?

VOZ DA MÃE – Aí ele falou assim: - eu vou analisar e tal que teve outras candidatas também, mas daí qualquer coisa, eu tinha deixado o telefone lá de casa, tudo, endereço né, qualquer coisa aí a gente entra em contato com você e tal. Falei tá bom então, tal, agradei, e zupt, peguei o ônibus e ó pra casa, falei: - antes que a mãe chegue né e cheguei a mãe não tinha chegado ainda. Corri, tirei a roupa, pus a camiseta né, um shortinho e fui lá lavá a roupa, tinha um monte de roupa pra lavá e eu que ia lavá. E aí to lá lavando a roupa e a mãe chego e tal. Não falei nada. Lavei a roupa, tava lá lavando roupa. Daí isso era um sábado, Era 12h30, vem a mãe lá no tanque: - Nega, tem um home ali que qué fala com você. Comigo?

(A voz da mãe já está praticamente encoberta. Ouvem-se apenas partes do relato. A atriz joga o tecido com tanta força que o mesmo também é lançado para trás. Ela bate com muita força o tecido no chão e, em seguida em suas costas, por diversas vezes, até não aguentar mais).

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – E brava já?

VOZ DA MÃE – Com uma cara assim né. Um home querê fala comigo, uma menina de 14 ano? Daí eu peguei e fui daquele jeito, com a pança tudo moiáda, shortinho (risadas) me arrumei toda bunita pra i lá, daí naquela situação com a pança veia tudo molhada de tá no tanque

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Lavando roupa.

[Digite texto]

(A atriz interrompe a ação frenética. Pára. Vagarosamente, vai se posicionando de cócoras. A cabeça pendida para o chão ergue-se aos poucos. A atriz olha para o público, compartilhando a escuta da narrativa).

VOZ DA MÃE – Quando eu cheguei na porta que eu enxerguei ele falei, nossa senhora, zum subiu o vermelhão, de vergonha né, de eu tá naqueles traje daí, falei fazê o que, vamo lá né? Peguei e fui no portão. E a mãe fico lá só espiando, sabe? Daí cheguei lá, falei: - ah, desculpe aí seu Valter, é que eu cheguei e to ajudando a mãe a lavá ropa e tal. Ah, que bom que ajuda a sua mãe, não sei que e tal. Aí ele falo, não, é que eu resolvi passá já hoje, eu gostei de você e tal, pra vê se você pode começa segunda-feira.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Quem que era esse seu Valter mãe?

VOZ DA MÃE – Valter era o gerente de vendas.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Você conhece esse home, ele existe?

VOZ DA MÃE – Lógico, ele tem um predinho lá na Carlos Gomes. Daí ele falou: - você pode começá na segunda-feira? Falei, claro, posso sim, que hora que é lá? 8 horas. Tá bom. 8 hora to lá.

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – E não falo nada pra vó.

VOZ DA MÃE – Nada, daí agradei, e tal ele saiu eu entrei. Quando eu entrei a mãe já veio: - quem que é esse home? Que que ele queria? Falei ó mãe, o negócio é o seguinte: eu fui, agora de manhã eu escutei no anúncio no rádio ali que tava precisando de secretária, lá na Slavieiro na Ford e daí eu peguei e fui lá fazê o teste, pois eu já fiz datilografia tudo, já to pronta, aí eu fui lá faze o teste, e daí fiz o teste e daí esse aí é o gerente lá, é pra trabalhá com ele, ser secretária dele. E daí agora ele passo aqui, falo que eu posso começa segunda-feira já, posso trabalhá. Não, mas você não vai. Falei, claro que vo, agora eu já dei minha palavra pro home, como é que eu vou agora voltá atrás? Eu já falei pro home

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – E ela não queria que você fosse.

VOZ DA MÃE – E ela: - é e quem que vai me ajudá a fazê o serviço daí? Não sei que, não sei que. Falei: - eu pago uma empregada pra te ajudá, eu pago a empregada.

(Risadas)

ATRIZ/PERFORMER (voz em off) – Ó, com 14 anos?

VOZ DA MÃE – Com 14 anos. E fui!

Pausa

(A atriz levanta-se, dá alguns passos à frente)

Pausa

(A atriz tira um dos sapatos do seu pé. Olha para o sapato. O segura pelo salto e mostra o sapato ao público)

ATRIZ/PERFORMER – Eu odeio esse sapato!

(A atriz tira o outro sapato do outro pé. Olha os sapatos, um em cada mão, e com os sapatos nas mãos fala para o público)

ATRIZ/PERFORMER – Odeio. Esse sapato aqui, eu tive que comprá ele. Um dia (pausa) o dia que eu interpretei uma gerente. É, eu trabalhava numa empresa e eu fui substituir o gerente que tava de férias. E aí tinha um evento lá muito chique, cheio de gente bacana, importante. Aí eu não tinha levado um sapato assim, e tinha que representa a instituição. Aí na hora do almoço eu falei pra minha amiga: vish, eu não trouxe um sapato, de salto. Aí a gente foi numa loja e escolheu esse sapato aqui. Eu odeio ele, acho ele horrível. Eu só usei ele uma vez, essa vez. E aí (pausa) depois eu nunca mais usei, fico lá no meu guarda-roupa.

[Digite texto]

(Olha para os sapatos, constata a narrativa compartilhada e depois joga, um de cada vez para trás, por cima dos seus ombros)

ATRIZ/PERFORMER – Dizem que eu fazia parte de um programa de desenvolvimento de lideranças!

(A atriz pega o amontoado de tecido que seguia preso em seu peito por uma das pontas, pendurado, o segura com as duas mãos. Olha para ele com estranhamento, olha para o público em seguida e indaga)

ATRIZ/PERFORMER – Teatro é trabalho?

(A atriz desamarra a ponta do tecido que passara todo o tempo presa em seu peito, olha para o público e faz um gesto mostrando que chegou ao fim).

Corte

(No tecido ao fundo é projetado um vídeo de família, captado pela atriz, no qual caminham sob a areia, na beira de uma praia sua filha, sua mãe e sua avó. Elas passam pela câmera e continuam o percurso, dançando, brincando e caminhando. Somem ao longe).

Fim do quarto ato

Fim

AINDA REPERCUTE E AGITA A ALMA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um caminho percorrido? Um trajeto rabiscado. Chegar ao fim é sempre um novo começo. Uma das inquietudes desta pesquisa foi compreender a dramaturgia sob outros ângulos, em uma perspectiva ampliada e hibridizada com a prática cênica. Completei essa volta. As memórias reinventadas pelas narrativas colhidas ao redor da mesa, sob o cheiro do café fresco, registradas no gravador e gravadas no peito, reescritas no papel e, mais uma vez, recriadas pela cena, trazem o cerne do *drama ergon*, trabalho das ações. E da cena seguiram para a palavra. A ação tornou-se palavra, o gesto tornou-se palavra, as memórias remexidas, reviradas e encontradas ao sabor fugaz de uma lembrança vaga tornaram-se palavra. O encontro com uma ‘dramaturgia da memória’ como se pretendeu.

Por fim, entendi que falar de mim era falar também de todas as mulheres que me antecederam e de todas aquelas que virão depois de mim. Somente assim faz sentido falar de mim, desta autoficção que se desdobra no outro, que se inscreve pelo outro e para o outro. O meu corpo aqui é passagem das memórias, não só das mulheres da minha família, mas também daquelas, cuja ancestralidade me compõe.

Compreendi também que a ‘dramaturgia da memória’ pode se construir dos modos mais diversos possíveis. No caso do espetáculo *Kintsugi 100 (sem) memórias*, podemos ver uma criação que é estimulada pela materialidade dos 100 (cem) objetos que habitam a cena. No caso de *Stabat Mater*, o próprio corpo da artista é um ‘corpo memória’, sob o qual tudo está inscrito. E, em minha experiência concreta de criação, a ‘dramaturgia da memória’ balizou-se, centralmente, a partir da oralidade, das narrativas de minha avó materna e de minha mãe, e no diálogo com estas, encontrei-me com minhas próprias. Ressignifiquei outras e algumas, com certeza, mantêm-se submersas, esperando o momento oportuno para emergir ou, simplesmente, para serem esquecidas.

Assim, quando me perguntei sob a perspectiva pela qual a memória se configurava nestes espetáculos, constato que não há outro modo de apreendê-la que não seja com o objetivo de recriação do momento presente. A visita ao passado só faz sentido na relação com o agora. O saudosismo ensimesmado não tem utilidade, ou melhor, só serve para nos deixar mais cheios de nós mesmos.

Como atesta a atriz Ana Cristina Colla, para a arte os limites entre real e ficcional não nos interessam. Aqui, para o que se propõe, o ‘pacto de verdade’ de

Lejeune já não tem mais relevância. Ao contrário, as formas artísticas que misturam, colocam em choque e trafegam despudoradamente entre real e ficcional, parecem nos estimular ainda mais. Afinal, (sem entrar no mérito desta discussão infundável) de que é feito o real? Para mim, nesta pesquisa, o 'real' foi elaborado, feito do melhor que pude criar em termos ficcionais.

E quanto à(s) dramaturgia(s)? Estas se multiplicam e se diferem em suas formas de expressão. Podem ser delimitadas por várias frentes, em processos de criação muito variados. Ao final deste percurso, entendo que a 'dramaturgia' não deixou de ter o *status* que lhe fora atribuído. Ela continua sendo um fio condutor nos processos de composição, contudo ampliou as formas de fazê-lo. Sua especificidade, agora, talvez resida na enunciação de discursos e no disparar de múltiplos sentidos que ela opera. Nem sempre a dramaturgia ordena os significados. Às vezes seu papel é, justamente, desordená-los, colocá-los em debate, abrir espaços.

Além disso, são cada vez mais plurais as vozes que ecoam na dramaturgia contemporânea. Para além da diversidade temática, de sobre o que escrevem, nestes novos paradigmas que vão sendo estabelecidos, não somente o dramaturgo, mas também o ator/atriz/performer, o(a) diretor(a), sonoplasta, iluminador(a), figurinista (entre tantos profissionais que podem integrar a cena) são também autores(as). O conceito de autoria se reveste de um compartilhamento necessário, de uma integração.

Assim, finalizar esta pesquisa é apenas mais um dos inúmeros caminhos que podemos investigar para colaborar com o alargamento desta linguagem chamada 'dramaturgia'. Prática cênica e palavra que se forma 'texto', retroalimentando-se de modo contínuo.

AQUELES QUE CANTARAM PROFECIAS: REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, Volume I, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORRIAUD, Nicolas. Trad. Denise Bottmann. **Estética Relacional**. Martins Fontes, 2009.

CANAL Arte 1 Entrevista Janaina Leite – Stabat Mater. Canal Arte 1. 2020. 1 vídeo (4:55 min). Publicado pelo canal Metropolitana Gestão Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8TT2eb1vrbs&list=PL45tOkKAPj--QnQ-riqzicMbHXaXQOaJ&index=2&t=4s>. Acesso em: 20 jul. 2020.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luis Fernando; FARIAS, Sergio Coelho (Orgs). **Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Catálogo do espetáculo Stabat Mater**. Janaina Leite. 5ª Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do CCSP. Temporada realizada entre 21jun a 21jul. 2019.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COLLA, Ana Cristina. Depoimento [Nov.2020]. Entrevistadora. Lysiane Cassia Baldo. Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2020. Questionário (06 questões). **Entrevista concedida para pesquisa sobre o espetáculo *Kintsugi 100 (sem) Memórias***.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**. Revista do Lume, v.4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>. Acesso em: 12 jul. 2020.

FAEDRICH, Anna Martins. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em letras - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>. Acesso em: 10 abr. 2020.

FAEDRICH, Anna Martins. **Autoficção**: um percurso teórico. Criação & Crítica, n. 17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 10 abr. 2020.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Sala Preta, v.8, p. 197-210, 15 abr. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>. Acesso em: 02 jul. 2019.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. Repertório: Teatro & Dança, v.16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860>. Acesso em: 02 jul. 2019.

FERNANDES, Sílvia. **Performatividade e gênese da cena**. Revista brasileira de estudos da presença, v. 3, p. 404-419, mai/ago 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38137>. Acesso em: 02 jul. 2019.

FERNANDES, Sílvia. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, v.13, p. 3-13, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072/71518>. Acesso em: 02 jul. 2019.

HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

LEHMANN, Hans-Thies. Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático. In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Orgs). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 87-100.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras Performativas**: do diário à cena – As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de pós-graduação em Artes Cênicas – escola de comunicação e artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-160605/pt-br.php>. Acesso em: 09 jul. 2019.

LEITE, Janaina Fontes. **Stabat Mater**, 2019. Espetáculo teatral.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido**: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de pós-graduação em Artes Cênicas – escola de comunicação e artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-07052009-143057/pt-br.php>

Acesso em: 11 jun. 2019.

LIMA, Tatiana Motta. **Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória:** apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. Sala Preta, v. 9, p. 159-170, 13 mai. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57399/60381>. Acesso em: 26 mar. 2020.

LOPES, Beth. **A performance da memória.** Sala Preta, v.9, p. 135-145, 13 mai. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397/60379>. Acesso em: 26 mar. 2020.

LUME TEATRO, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp. **Kintsugi: 100 memórias**, 2019. Espetáculo teatral.

MITsp 2020 I Desmontagem de Stabat Mater. MITsp. 2020. 1 vídeo (1:52min). Publicado pelo canal MITsp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X4iPkY9C2nc&list=PL45tOkKAPj--QnQ-riqzicMbHXaXQOaJ&index=7>. Acesso em: 20 jul. 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Trad. Maria Lucia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo Baptista Fuser, Eudynir Fraga, Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAMOS, Luiz Fernando. **Stabat Mater:** a profanação de si como poética. Sala Preta, v.19, p. 249-251, 09 mar. 2020. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/163580/159829>. Acesso em: 26 mar. 2020.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

TOLEDO, Paulo Bio. **Sobre Stabat Mater:** espelhamento conservador em algumas formas de teatro contemporâneo. Sala Preta, v. 20, p. 198-219, 12 ago. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/171903>. Acesso em: 10 out. 2020.

SESC AVENIDA PAULISTA. **Catálogo do espetáculo Kintsugi 100 memórias.** Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Unicamp. Temporada realizada de 24 mai. 2019 a 23 jun. 2019.

APÊNDICE – Entrevista concedida pela atriz Ana Cristina Colla (Lume Teatro) sobre o espetáculo *Kintsugi 100 (sem) memórias*.

1) Em que momento e de que modo o grupo descobriu que a seleção dos 100 objetos e a narrativa sobre eles seriam suporte/estímulo para o processo de criação? Como se deu esse processo de seleção dos objetos e suas respectivas narrativas?

R: O processo de pesquisa, que foi longo e fragmentado, envolvia várias frentes: pesquisa de campo, que incluía encontros com famílias com portadores de Alzheimer, visitas a casas de repouso, conversas com neurologistas e profissionais da área da saúde; módulos de pesquisa prático poética com artistas convidados; pesquisa bibliográfica sobre o tema, ampliada para filmes, sonoridades etc.

Fomos assim, durante o caminhar, coletando registros, documentos (revistas, papéis, desenhos), livros, objetos, fotos, gravações, cacos, rastros. No primeiro encontro de criação com o diretor Emilio García Wehbi apresentamos o histórico da pesquisa até aquele momento, utilizando esses registros como suporte para trazê-lo para dentro da pesquisa e partilhar todas as derivas que havíamos feito até ali. Já nesse encontro Emilio nos aponta o quanto essas materialidades já eram os rastros da pesquisa e o quanto a riqueza desses materiais poderia compor a própria narrativa do espetáculo, principalmente em se tratando do tema da memória e do esquecimento.

Passamos, a partir daí, a escavar essa memória encravada nos objetos que possuíam algum valor afetivo para cada um de nós e explorar narrativas sobre a história dos mesmos. Naturalmente o número dos objetos foi se ampliando para além dos objetos pessoais, expandindo para os figurinos, instrumentos, diários de trabalho, referentes a espetáculos e criações anteriores e que compunham nossa memória partilhada como criadores que atuam juntos há 26 anos no Lume. A memória social veio como urgência nesse momento, onde os apagamentos voluntários de nossa história como país se processam de forma violenta.

Importante pontuar que o Emilio foi um dos fundadores de um dos mais reconhecidos grupos de teatro argentino: *El Periferico de Objetos*, e que o trabalho [Digite texto]

com objetos já era parte da sua pesquisa. Também em um dos módulos práticos, o artista Flávio Rabelo já havia nos instigado a trazer objetos que gostaríamos de esquecer ou que representassem nossas “sombras”.

Após a partilha de inúmeros objetos, muito mais que 100, nos deparamos com a dificuldade em selecionar quais objetos comporiam a obra final. Creio que ficaram os objetos que inauguravam, pela narrativa que o acompanhava, algum tema específico e que fossem capazes de atualizar a memória no presente, que ainda fizessem sentido no agora. Focamos muito na relação entre o pessoal e o político, já que os objetos estavam conectados a nossa biografia pessoal, mas entendemos que só faria sentido manter os objetos que pudessem vir a gerar ecos e reverberações que extrapolassem o âmbito pessoal.

Ainda assim, num primeiro momento, ficamos tentados a manter um número ainda maior de objetos e realizar uma performance duracional, sem limite de tempo, em que o público pudesse entrar e sair da sala, enquanto derivássemos expondo os objetos, algo semelhante com o processo que vivemos ao apresentar nossas narrativas uns aos outros. Viveríamos assim, no tempo e no espaço, a materialidade da memória e, a meu ver, do ponto de vista da performer, essa expansão do tempo em situação de jogo e presentificação seria muito desafiador e estimulante.

Mas acabamos entendendo que nem todos os objetos possuíam força suficiente para permanecerem e assim, naturalmente, a seleção aconteceu. A manutenção ou não de determinado objeto também estava conectada ao fluxo da dramaturgia geral do espetáculo; até poucos dias antes da estreia ainda estávamos eliminando objetos. O desafio seguinte foi descobrir qual sistema de catalogação seria utilizado para organizar esse imenso arquivo e o quanto ele seria explícito ao público.

2) Quais as maiores dificuldades e as maiores potencialidades em trabalhar com sua autobiografia e/ou autoficção em cena?

R: Percebo uma potência imensa na pesquisa envolvendo conteúdos autobiográficos quando friccionamos a relação entre o pessoal e o político. Não se trata aqui de ficar remoendo traumas e acariciando memórias doces, mas de ir além na recriação e ressignificação dessas memórias, colocando-as em jogo, friccionando, arejando, multiplicando, aloprando, desconstruindo, iludindo.

[Digite texto]

Um dos riscos talvez seja certo enclausuramento egóico e saudosista sobre o passado, que só faz sentido para quem viveu a experiência.

3) Por que a opção por uma 'estética performativa' no espetáculo *Kintsugi*? Qual a relação entre o tema da memória e a performatividade que se vê em cena?

R: Ao convidarmos o Emilio para dirigir esse processo já tínhamos em nosso mapa de desejos trilhar pelo campo performativo, onde suas criações circulam fortemente, rompendo com a representação ou melhor dizendo, problematizando, colocando em xeque o que nomeamos como representação. Esse é um eixo central do trabalho do Emilio e que tem conexão com essa tensão entre realidade e ficção que ambicionávamos navegar. Essa "presentificação" das memórias, através da narrativa sobre as histórias afetivas envolvendo cada um dos objetos, não teria a mesma força apresentada de outra maneira. A ideia de presença veio construída pela sobreposição do tempo real e o ficcional. O próprio conceito de memória, no caso do *Kintsugi*, só tem sentido em sua recriação no presente, partindo do encontro e da atualização no aqui e agora, que dura o tempo da cena. Não existe um personagem que narra, somos apenas nós, em carne viva e exposta. E, digo por mim, essa qualidade de presença é extremamente desafiante e nada simples de viver. Muitas vezes, escapa pelos dedos.

4) Poderiam falar um pouco sobre como aconteceu a pesquisa de campo na cidade de Angostura, na Colômbia? E sobre como se deu a passagem das vivências, informações e estímulos no processo de composição da cena e da dramaturgia?

R: A viagem a Angostura acabou sendo posterior a criação do espetáculo. Só conseguimos viabilizar financeiramente a viagem, com o apoio da FAPESP, quando a criação do espetáculo já havia sido finalizada. A reportagem na revista *Super Interessante*, onde pela primeira vez ouvimos falar sobre Angostura e a alta concentração de portadores de Alzheimer precoce e hereditário foi o elemento deflagrador do tema de pesquisa e a referência no espetáculo se restringe a isso, como o marco zero da criação. As pesquisas de campo no Brasil e as pessoas que conhecemos portadoras de Alzheimer é que aparecem nomeadas. Nesse caso elas aparecem como parte da composição geral, dando a ver o caminho da pesquisa e

presentificando o tema da patologia do Alzheimer/esquecimento. Claro que essas vivências e encontros com os portadores e seus familiares foram fundamentais para nossa relação afetiva e perceptiva, nos auxiliando a adentrar na complexidade do tema. Nunca foi nosso desejo representar algo relacionado a essa patologia, sempre entendemos o Alzheimer dentro da nossa pesquisa como um pressionador para a composição dramática em seus processos de desconexão, repetição, descontinuidade etc.

A pesquisa de campo em Angostura, posteriormente, foi bastante instigante. Acabamos realizando uma pesquisa com várias ações performativas, que de algum modo nos permitiram uma aproximação direta com as pessoas do povoado e com as famílias afetadas pela doença. As ações de aproximação se deram através de oficinas práticas corporais, caminhadas pelas ruas de pedra da cidade e pelas veredas próximas, entrevistas na rádio da cidade (o principal veículo de comunicação entre eles) etc. Já as ações performativas tiveram como deflagrador a pergunta: “O que você não gostaria de esquecer?”. E esse mote nos permitiu alguns desdobramentos:

- Suporte escrito. Tecemos com fios vermelhos de lã uma grande “teia de aranha” (os habitantes nomearam de telaraña) na praça central do povoado, uma trama de fios por entre as árvores e grades da fonte central, onde convidamos as pessoas a registrarem as memórias que gostariam de guardar (ou não esquecer) em pequenos pedaços de papel. Com prendedores de roupa, cada participante fixava, nessa trama, suas memórias. Assim, no final do dia, cada pessoa poderia ler e acessar as memórias dos demais. No decorrer dos dias a instalação foi se transformando, ganhando novas memórias, perdendo outras, sofrendo a ação do tempo, da chuva, dos predadores.

- Suporte sonoro. Com os gravadores dos nossos celulares, durante as inúmeras caminhadas pela cidade (seguidos por um amontoado de crianças curiosas, éramos os estrangeiros do lugar!) e nas oficinas corporais, fomos coletando oralmente as respostas e compilando num arquivo, que após editado, nos permitiu partilhar com todos os moradores as memórias gravadas. Com caixas de som portáteis acopladas ao nosso corpo, fizemos uma deriva pela cidade (incluindo o cemitério local), ecoando as vozes e memórias.

No último dia da nossa estadia, fizemos um encontro coletivo onde cada morador participante trouxe um objeto-memória (objetos que carregassem alguma

[Digite texto]

afetividade e sentido particular) para partilhar sua história com os demais. Algo muito semelhante, enquanto estrutura e intensidade, ao que se processa nas apresentações do kintsugi. Nós também levamos nossos objetos-memória para partilhar com eles nossa história e entrelaçar nossas memórias.

5) Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, afirma:

Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real? (ECO, 1994, p. 123).

É possível afirmar que esta indagação proposta por Eco é colocada à prova pelo grupo Lume Teatro no espetáculo *Kintsugi 100 (sem) memórias*? Em minha percepção como espectadora vejo, no espetáculo, uma ambiguidade proposital entre os mundos real e ficcional. O grupo teve esta intenção? Se sim, por quê? Ou há limites definidos entre real e ficcional para a composição da cena e da dramaturgia?

R: Fico feliz que você tenha feito essa conexão com a frase do Umberto Eco. Sim, podemos afirmar que essa foi uma das nossas ambições, confrontar as fronteiras e limites entre o real e o ficcional. No primeiro momento, o espetáculo deixa claro que iria trabalhar a partir de arquivos pessoais, documentos, objetos, memórias, conteúdos autobiográficos preciosos para cada um de nós e, no decorrer da obra, esse “pacto” com o real vai ganhando novos desdobramentos e perspectivas, agregando novas camadas. A narrativa central (a da briga) ganha novas versões, a medida em que é retomada por cada um/uma de nós, apresentando variantes, próprias dos fluxos das memórias e das infinitas perspectivas que as compõem, até extrapolar e ganhar corpo delirante, esgarçando a fronteira do que poderia ser crível dentro dos parâmetros do “real”. Até que, nas cenas finais, os próprios documentos revestidos do sagrado, apresentados como preciosidades em sua carga afetiva e histórica, vão sendo rasgados, zombados, destruídos, colocando em dúvida sua veracidade. Não nos interessava, em nenhum momento, fazer um espetáculo confessional, como testemunho do real, da história do grupo ou de nossas vidas pessoais. Nos instigava a potência das experiências vividas, das memórias que nos compunham, em suas dores, marcas, doçuras, cicatrizes, construções, recriações,
[Digite texto]

desconstruções. Não nos interessava a celebração vazia de nossas memórias, mas a abertura para o esquecido, o que não se quer lembrar, ao recalcado, abrindo buracos e frestas para novos olhares. Ir além de uma fidelidade ao passado, na direção de uma ressignificação do presente.

Acho impossível definir limites entre o real e o ficcional e, se esses limites existem, não me parecem interessar, em nenhum aspecto, para o campo das artes.

6) Mais alguma informação, inquietação ou curiosidade que gostariam de partilhar sobre o espetáculo?

R: Acho que no final, nosso ritual de rememoração, é um misto de celebração da vida e um ritual de luto, de reconhecimento da morte, de que somos passagem.

É isso, espero que tenha contribuído em algo para a sua pesquisa e que possamos nos encontrar um dia, presencialmente, e construir/partilhar memórias. Foi prazeroso e instigante responder as suas questões. Obrigada.

Com afeto,
Cris.