



Relatório do Software Anti-plágio CopySpider

Para mais detalhes sobre o CopySpider, acesse: <https://copyspider.com.br>

Instruções

Este relatório apresenta na próxima página uma tabela na qual cada linha associa o conteúdo do arquivo de entrada com um documento encontrado na internet (para "Busca em arquivos da internet") ou do arquivo de entrada com outro arquivo em seu computador (para "Pesquisa em arquivos locais"). A quantidade de termos comuns representa um fator utilizado no cálculo de Similaridade dos arquivos sendo comparados. Quanto maior a quantidade de termos comuns, maior a similaridade entre os arquivos. É importante destacar que o limite de 3% representa uma estatística de semelhança e não um "índice de plágio". Por exemplo, documentos que citam de forma direta (transcrição) outros documentos, podem ter uma similaridade maior do que 3% e ainda assim não podem ser caracterizados como plágio. Há sempre a necessidade do avaliador fazer uma análise para decidir se as semelhanças encontradas caracterizam ou não o problema de plágio ou mesmo de erro de formatação ou adequação às normas de referências bibliográficas. Para cada par de arquivos, apresenta-se uma comparação dos termos semelhantes, os quais aparecem em vermelho.

Veja também:

[Analisando o resultado do CopySpider](#)

[Qual o percentual aceitável para ser considerado plágio?](#)



Relatório gerado por: baldolysiane@gmail.com

Arquivos	Termos comuns	Similaridade
Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx X http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/Categoria/artes/page/2	137	1,29
Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx X http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1211743_2016_cap_2.pdf	115	0,69
Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx X http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0721432_2012_cap_2.pdf	189	0,59
Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx X https://adm.catalao.ufg.br/up/567/o/Manual_de_metodologia_cientifica_-_Prof_Maxwell.pdf	113	0,47
Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx X https://medium.com/teoria-juridica/marco-teorico-um-guia-nao-convencional-para-escolher-o-seu-48555169c476	23	0,25
Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx X https://www.infoescola.com/teatro/teatro-contemporaneo	16	0,19
Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx X https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/163336	10	0,13
Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx X https://www.revistas.usp.br/salapreta	9	0,12
Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx X https://pandora.sc.usp.br	2	0,02
Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx X https://pt.scribd.com/document/449503048/anai-gt-2019	1	0,01



=====
Arquivo 1: [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#) (6974 termos)

Arquivo 2: <http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/Categoria/artes/page/2> (3761 termos)

Termos comuns: 137

Similaridade: 1,29%

O texto abaixo é o conteúdo do documento [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#). **Os termos em vermelho foram encontrados no documento**

<http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/Categoria/artes/page/2>
=====

DRAMATURGIA DA MEMÓRIA EM KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

Lysiane Cassia Baldo (PPGL/UNIOESTE)

[1: Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva. E-mail: baldolysiane@gmail.com.]

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

[2: Prof. Dr. do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: acirdias@yahoo.com.br]

Resumo: O ponto de partida se dá pelo diálogo entre um alargamento do conceito de 'dramaturgia' exigido pelas experimentações cênicas contemporâneas, colocado em relação a espetáculos que têm como mote a investigação **da memória do** ator/performer em uma perspectiva autoficcional. O trabalho sobre o "eu" a partir das memórias individuais é evidenciado nos processos de criação de um teatro performativo, apontando para o tema central: dramaturgia da memória. Sob estes pressupostos e, tomando como objeto um trabalho artístico de relevância nesta temática e referência nas artes da cena, o objetivo é compreender como a dramaturgia da memória se constrói no processo **de criação do** espetáculo Kintsugi: 100 (sem) memórias (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como os limites entre o "real" e o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes, Leonardelli. Como resultado, constatamos que a 'memória criadora' aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação;

1 INTRODUÇÃO



Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Para realizá-las, partimos das relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução **a partir do** final do século XIX. Em uma relação sempre conflituosa, nos afastamos gradativamente da primazia do texto dramático sobre a cena e invertemos o caminho, chegando à concepções **em que o** termo se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas pelo teatrólogo italiano Eugênio Barba, por exemplo, 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 da cena.

Assim, por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator /atriz 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 para novos horizontes.

Tal centralidade do ator nos modos de criação cênica e dramaturgica é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística.

Desse modo, nossa intenção é justamente aproximar esses conceitos no âmbito específico dos estudos comparados, compreendendo este processo de construção dramaturgica (que advém do trabalho de pesquisa do ator/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 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).

Nessa direção, apresenta-se como tema central o que vamos denominar de dramaturgia da memória. Caminhando pelo viés autobiográfico/autoficcional, nosso objetivo é discutir os modos como a dramaturgia da memória se configura no espetáculo Kintsugi 100 memórias, sob quais perspectivas a memória é configurada na dramaturgia deste espetáculo e como são (ou não são) estabelecidos os limites entre o real e o ficcional, em uma tentativa de compreender por quais motivos esta forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das dramaturgias da memória. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes e Leonardelli.

2 MEMÓRIA: SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

É fato que a memória sempre esteve relacionada aos procedimentos criativos no teatro. Desde sua



concepção mais clássica, em que era imprescindível ao ator a habilidade em 'memorizar' um texto dramático para trazê-lo à cena, passando por experiências como as do teatro-laboratório de Grotowski, até alcançar elaborações artísticas contemporâneas, que unem memória, autoficção e performatividade em processos criativos os mais diversos possíveis.

Também é fato que o conceito de memória tem sido largamente estudado em diversas disciplinas e contextos. Contudo, a abordagem que aqui propomos, se liga à ideia de uma "memória criadora", cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Henri-Bergson, como veremos a seguir. Bergson, 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 esta afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto **com o passado** quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois, 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 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 com nossas experiências no aqui/agora.

Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson relaciona-a 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).

Neste 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 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 tornam-se 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 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).

Esta 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: "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).

Desta forma, assim como o corpo é lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto. Ou seja, isso muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido 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 ao 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 com as intenções que nascem destes 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, olfato, paladar, escuta e visão são base para o desenvolvimento do trabalho do ator/performer. **A partir do** avivamento destes 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, nesta 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, 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, 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 esta relação corpo/memória, Lopes 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 esta exposição, este doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, **na medida em que** se reencontra consigo mesmo.

Neste 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 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 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 destes termos, que se referem aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes:

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 auto defesa 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).

Nesta perspectiva, podemos considerar, portanto, que a própria memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas estas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua 'dramaturgia da memória', como isso tudo pode ser acionado? A partir de quais suportes?

O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos desta natureza são as propostas que se



utilizam de elementos, os quais Lopes nomeia como 'disparadores' ou Leite 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 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).

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

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

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

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, à 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. 7).

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 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 seus primórdios.

As reflexões de **Walter Benjamin** no texto O Narrador, é 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.

Devido à 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 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)

Este 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 nesta aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de informações que se perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' 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:

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 nesta busca por algo que está para além das aparências.

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

[...] lembrar 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 à 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 propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna 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 ideia de** autoficção para a composição de uma 'dramaturgia da memória', iremos abordar, na sequência, como estas concepções se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramática e cênica, tomando por base o último trabalho do grupo Lume Teatro, referência para os percursos que aqui se inscrevem.

3 KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: UMA APROXIMAÇÃO

Partindo desta premissa, na qual 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 Kintsugi 100 (sem) memórias, do Lume Teatro.



O espetáculo teatral Kintsugi: 100 memórias, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/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 30 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.

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. 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 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 memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. 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 pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo o restante do espaço cênico. O vaso que ressurgiu 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.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 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.

Nota-se que há uma necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhe 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.

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 virem 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.

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 seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência.

Como dissemos as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta 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.

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 este aspecto, teóricos diferenciam a narrativa natural e artificial, como explica Eco: Isto coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa natural e artificial. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. (ECO, 1994, p. 125-126).

O espetáculo mistura as narrativas natural e artificial. 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 impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) 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 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 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 esta questão mais profundamente, Hillmann 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).



Será a partir destas elaborações, 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.

Também, em diversos momentos do espetáculo, a questão do esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. 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 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 abrilhantada 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, s/n).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos que podem fazer ressurgir novas percepções e novas 'verdades' de uma história habilmente construída.

4 NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

Ao retornar aos questionamentos iniciais propostos, sobre os modos como a memória é aqui apresentada, e sobre os limites entre realidade e ficção, perceberemos 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 diversos) e que são impulsos para o processo de criação dos atores.

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:

[...] 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, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para um processo de criação dramaturgicamente compartilhado, 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, como na relação com os demais integrantes do coletivo que compõem a obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrar 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.

Referências



- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ 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.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HILLMAN, James. Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LEONARDELLI, Patricia. 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.
- 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



=====
Arquivo 1: [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#) (6974 termos)

Arquivo 2: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1211743_2016_cap_2.pdf (9613 termos)

Termos comuns: 115

Similaridade: 0,69%

O texto abaixo é o conteúdo do documento [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#). **Os termos em vermelho foram encontrados no documento** http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1211743_2016_cap_2.pdf

=====

DRAMATURGIA DA MEMÓRIA EM KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

Lysiane Cassia Baldo (PPGL/UNIOESTE)

[1: Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva. E-mail: baldolysiane@gmail.com.]

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

[2: Prof. Dr. do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: acirdias@yahoo.com.br]

Resumo: O ponto de partida se dá pelo diálogo entre um alargamento **do conceito de** 'dramaturgia' exigido pelas experimentações cênicas contemporâneas, colocado **em relação a** espetáculos que têm como mote a investigação da memória do ator/performer **em uma perspectiva** autoficcional. O trabalho sobre o "eu" a partir das memórias individuais é evidenciado nos processos de criação **de um teatro** performativo, apontando para o tema central: dramaturgia da memória. Sob estes pressupostos e, tomando como objeto **um trabalho artístico de** relevância nesta temática e referência nas artes da cena, o objetivo é compreender como a dramaturgia da memória se constrói no processo de criação do espetáculo Kintsugi: 100 (sem) memórias (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como **os limites entre o "real" e** o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes, Leonardelli. Como resultado, constatamos que a 'memória criadora' aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação;

1 INTRODUÇÃO



Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Para realizá-las, partimos das relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução **a partir do** final do século XIX. Em uma relação sempre conflituosa, nos afastamos gradativamente da primazia **do texto dramático sobre a cena** e invertemos o caminho, chegando à concepções **em que o** termo se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas pelo teatrólogo italiano Eugênio Barba, por exemplo, 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 da cena.

Assim, **por meio da** evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator /atriz 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 para novos horizontes.

Tal centralidade do ator **nos modos de** criação cênica e dramaturgica é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística.

Desse modo, nossa intenção é justamente aproximar esses conceitos no âmbito específico dos estudos comparados, compreendendo este processo de construção dramaturgica (que advém do trabalho de pesquisa do ator/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 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).

Nessa direção, **apresenta-se como** tema central o que vamos denominar de dramaturgia da memória. Caminhando pelo viés autobiográfico/autoficcional, nosso objetivo é discutir os modos como a dramaturgia da memória se configura no espetáculo Kintsugi 100 memórias, sob quais perspectivas a memória é configurada na dramaturgia deste espetáculo e como são (ou não são) estabelecidos **os limites entre o real e** o ficcional, em uma tentativa de compreender por quais motivos esta forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das dramaturgias da memória. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes e Leonardelli.

2 MEMÓRIA: SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

É fato que a memória sempre esteve relacionada aos procedimentos criativos no teatro. Desde sua



concepção mais clássica, em que era imprescindível ao ator a habilidade em 'memorizar' um texto dramático para trazê-lo à cena, passando por experiências como as do teatro-laboratório de Grotowski, até alcançar elaborações artísticas contemporâneas, que unem memória, autoficção e performatividade em processos criativos os mais diversos possíveis.

Também é fato **que o conceito de** memória tem sido largamente estudado em diversas disciplinas e contextos. Contudo, a abordagem que aqui propomos, se liga **à ideia de** uma "memória criadora", cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Henri-Bergson, como veremos a seguir. Bergson, 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 esta afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto **com o passado** quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois, 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 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 com nossas experiências no aqui/agora.

Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson relaciona-a 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).

Neste 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 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 tornam-se 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 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).

Esta 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: "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).

Desta forma, **assim como o** corpo é lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto. Ou seja, isso muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido **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 ao 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 com as intenções que nascem destes 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, olfato, paladar, escuta e visão são base para o desenvolvimento do trabalho do ator/performer. **A partir do** avivamento destes 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, nesta 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, **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, 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 esta relação corpo/memória, Lopes 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 esta exposição, este doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, na medida **em que se** reencontra consigo mesmo.

Neste 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 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 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 destes termos, que se referem aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes:

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 auto defesa 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).

Nesta perspectiva, podemos considerar, portanto, que a própria memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas estas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua 'dramaturgia da memória', como isso **tudo pode ser** acionado? **A partir de** quais suportes?

O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos desta natureza são as propostas que se



utilizam de elementos, os quais Lopes nomeia como 'disparadores' ou Leite 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 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).

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

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

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

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, à 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. 7).

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 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 seus primórdios.

As reflexões **de Walter Benjamin** no texto O Narrador, é 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.

Devido à 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 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)

Este 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 nesta aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de informações que se perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' 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:

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 nesta busca por algo que está para além das aparências.

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

[...] lembrar 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 à 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 propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna 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 ideia de** autoficção para a composição **de uma 'dramaturgia** da memória', iremos abordar, na sequência, como estas concepções se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramática e cênica, tomando por base o último trabalho do grupo Lume Teatro, referência para os percursos que aqui se inscrevem.

3 KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: UMA APROXIMAÇÃO

Partindo desta premissa, na qual 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 Kintsugi 100 (sem) memórias, do Lume Teatro.



O espetáculo teatral Kintsugi: 100 memórias, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/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 30 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.

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. 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 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 memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. 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 pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo o restante do espaço cênico. O vaso que ressurgiu 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.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 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.

Nota-se **que há uma** necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhe 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.

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 virem 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.

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 seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência.

Como dissemos as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta 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.

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 este aspecto, teóricos diferenciam a narrativa natural e artificial, como explica Eco:

Isto coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa natural e artificial. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. (ECO, 1994, p. 125-126).

O espetáculo mistura as narrativas natural e artificial. 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 impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) 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 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 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 esta questão mais profundamente, Hilman 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).



Será a partir destas elaborações, 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.

Também, em diversos momentos do espetáculo, **a questão do** esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. 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 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 abrilhantada 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, s/n).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos que podem fazer ressurgir novas percepções e novas 'verdades' **de uma história** habilmente construída.

4 NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

Ao retornar aos questionamentos iniciais propostos, sobre os modos como a memória é aqui apresentada, e sobre **os limites entre** realidade e ficção, perceberemos 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 diversos) e que são impulsos para o processo de criação dos atores.

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:

[...] 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, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para um processo de criação dramaturgicamente compartilhado, 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, como na **relação com os** demais integrantes do coletivo **que compõem a** obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece **com os espectadores**, incitando-os a encontrar nas memórias dos atores e do próprio grupo, elementos de resignificação 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.

Referências



- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ 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.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HILLMAN, James. Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LEONARDELLI, Patricia. 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.
- 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



=====
Arquivo 1: [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#) (6974 termos)
Arquivo 2: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0721432_2012_cap_2.pdf (25064 termos)
Termos comuns: 189
Similaridade: 0,59%
O texto abaixo é o conteúdo do documento [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#). **Os termos em vermelho foram encontrados no documento**
http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0721432_2012_cap_2.pdf
=====

DRAMATURGIA DA MEMÓRIA EM KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

Lysiane Cassia Baldo (PPGL/UNIOESTE)

[1: Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva. E-mail: baldolysiane@gmail.com.]

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

[2: Prof. Dr. do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: acirdias@yahoo.com.br]

Resumo: O **ponto de partida** se dá pelo diálogo entre um alargamento do conceito de 'dramaturgia' exigido pelas experimentações cênicas contemporâneas, colocado **em relação a** espetáculos que têm como mote a investigação da memória do ator/performer em uma perspectiva autoficcional. O trabalho sobre o "eu" **a partir das** memórias individuais é evidenciado nos processos de criação de um teatro performativo, apontando **para o tema** central: dramaturgia da memória. Sob estes pressupostos e, tomando como objeto um trabalho artístico de relevância nesta temática e referência nas artes da cena, **o objetivo é** compreender como a dramaturgia da memória se constrói **no processo de** criação do espetáculo Kintsugi: 100 (sem) memórias (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como os limites entre o "real" e o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas **ao processo de** composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes, Leonardelli. Como resultado, constatamos que a 'memória criadora' aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação;

1 INTRODUÇÃO



Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Para realizá-las, partimos das relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução a partir do final do século XIX. Em uma relação sempre conflituosa, nos afastamos gradativamente da primazia do texto dramático sobre a cena e invertemos o caminho, chegando às concepções em que o termo se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas pelo teatrólogo italiano Eugênio Barba, por exemplo, 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 da cena.

Assim, por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator/atriz 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 para novos horizontes.

Tal centralidade do ator nos modos de criação cênica e dramaturgica é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística.

Desse modo, nossa intenção é justamente aproximar esses conceitos no âmbito específico dos estudos comparados, compreendendo este processo de construção dramaturgica (que advém do trabalho de pesquisa do ator/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 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).

Nessa direção, apresenta-se como tema central o que vamos denominar de dramaturgia da memória. Caminhando pelo viés autobiográfico/autoficcional, nosso objetivo é discutir os modos como a dramaturgia da memória se configura no espetáculo Kintsugi 100 memórias, sob quais perspectivas a memória é configurada na dramaturgia deste espetáculo e como são (ou não são) estabelecidos os limites entre o real e o ficcional, em uma tentativa de compreender por quais motivos esta forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das dramaturgias da memória. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes e Leonardelli.

2 MEMÓRIA: SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

É fato que a memória sempre esteve relacionada aos procedimentos criativos no teatro. Desde sua



concepção mais clássica, em que era imprescindível ao ator a habilidade em 'memorizar' um texto dramático para trazê-lo à cena, passando por experiências como as do teatro-laboratório de Grotowski, até alcançar elaborações artísticas contemporâneas, que unem memória, autoficção e performatividade em processos criativos os mais diversos possíveis.

Também é fato que o conceito de memória tem sido largamente estudado em diversas disciplinas e contextos. Contudo, a abordagem que aqui propomos, se liga à ideia de uma "memória criadora", cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Henri-Bergson, como veremos a seguir. Bergson, 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 esta afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto com o passado quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois, 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 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 com nossas experiências no aqui/agora.

Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson relaciona-a 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).

Neste 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 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 tornam-se 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 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).

Esta 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: "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).

Desta forma, assim como **o corpo é** lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto. Ou seja, isso muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido **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 ao 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 com** as intenções que nascem destes 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, olfato, paladar, escuta e visão são base para o desenvolvimento do trabalho do ator/performer. **A partir do** avivamento destes 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, nesta 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, 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, 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 esta relação corpo/memória, Lopes 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 esta exposição, este doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, **na medida em que se** reencontra consigo mesmo.

Neste 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 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 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 destes termos, **que se referem** aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes:

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 auto defesa 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).

Nesta perspectiva, podemos considerar, portanto, **que a própria** memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas estas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua 'dramaturgia da memória', como isso tudo pode ser acionado? **A partir de** quais suportes?

O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos desta natureza são as propostas que se



utilizam de elementos, os quais Lopes nomeia como 'disparadores' ou Leite 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 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).

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

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

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

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**, à 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. 7).

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 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 seus primórdios.

As reflexões de Walter Benjamin no texto O Narrador, é 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.

Devido à 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 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)

Este 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 nesta aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de informações que se perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' 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:

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 nesta busca por algo que está para além das aparências.

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

[...] lembrar 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 à 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 propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna 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 ideia de** autoficção para a composição de uma 'dramaturgia da memória', iremos abordar, na sequência, como estas concepções se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramática e cênica, tomando por base o último trabalho do grupo Lume Teatro, referência para os percursos que aqui se inscrevem.

3 KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: UMA APROXIMAÇÃO

Partindo desta premissa, na qual 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 Kintsugi 100 (sem) memórias, do Lume Teatro.



O espetáculo teatral Kintsugi: 100 memórias, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/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 30 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.

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. 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 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 memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. 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 pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo o restante do espaço cênico. O vaso que ressurgiu 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.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 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.

Nota-se **que há uma necessidade de** fazer emergir as memórias, dando-lhe 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.

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 virem 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.

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 seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência.

Como dissemos as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta 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.

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 este aspecto, teóricos diferenciam a narrativa natural e artificial, como explica Eco: Isto coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa natural e artificial. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer **a verdade sobre** o universo real ou afirma dizer **a verdade sobre** um universo ficcional. (ECO, 1994, p. 125-126).

O espetáculo mistura as narrativas natural e artificial. 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 impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) 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 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 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 esta questão mais profundamente, Hilman 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).



Será a partir destas elaborações, 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.

Também, **em diversos momentos** do espetáculo, a questão do esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. 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 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 abrilhantada 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, s/n).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos **que podem fazer** ressurgir novas percepções e novas 'verdades' de uma história habilmente construída.

4 NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

Ao retornar aos questionamentos iniciais propostos, sobre os modos como a memória é aqui apresentada, **e sobre os** limites entre realidade e ficção, perceberemos 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 diversos) **e que são** impulsos para **o processo de** criação dos atores.

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:

[...] 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, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para **um processo de** criação dramaturgicamente compartilhado, 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, como na relação com os demais integrantes do coletivo que compõem a obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrar 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.

Referências



- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ 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.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HILLMAN, James. Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LEONARDELLI, Patricia. 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.
- 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



=====
Arquivo 1: [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#) (6974 termos)

Arquivo 2: https://adm.catalao.ufg.br/up/567/o/Manual_de_metodologia_cientifica_-_Prof_Maxwell.pdf
(16759 termos)

Termos comuns: 113

Similaridade: 0,47%

O texto abaixo é o conteúdo do documento [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#). **Os termos em vermelho foram encontrados no documento**

https://adm.catalao.ufg.br/up/567/o/Manual_de_metodologia_cientifica_-_Prof_Maxwell.pdf
=====

DRAMATURGIA DA MEMÓRIA EM KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

Lysiane Cassia Baldo (PPGL/UNIOESTE)

[1: Mestranda do Programa **de Pós-graduação** em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva. E-mail: baldolysiane@gmail.com.]

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

[2: Prof. Dr. do Programa **de Pós-graduação** em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: acirdias@yahoo.com.br]

Resumo: **O ponto de** partida se dá pelo diálogo entre um alargamento **do conceito de** 'dramaturgia' exigido pelas experimentações cênicas contemporâneas, colocado **em relação a** espetáculos que têm como mote a investigação da memória do ator/performer em uma perspectiva autoficcional. O trabalho sobre o "eu" a partir das memórias individuais é evidenciado nos processos de criação de um teatro performativo, apontando para o tema central: dramaturgia da memória. Sob estes pressupostos e, tomando como objeto um trabalho artístico de relevância nesta temática e referência nas artes da cena, **o objetivo é** compreender como a dramaturgia da memória se constrói **no processo de** criação do espetáculo Kintsugi: 100 (sem) memórias (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como **os limites entre o** "real" e o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes, Leonardelli. Como resultado, constatamos que a 'memória criadora' aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação;



1 INTRODUÇÃO

Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Para realizá-las, partimos das relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução a partir do final do século XIX. Em uma relação sempre conflituosa, nos afastamos gradativamente da primazia do texto dramático sobre a cena e invertemos o caminho, chegando à concepções em que o termo se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas pelo teatrólogo italiano Eugênio Barba, por exemplo, 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 da cena.

Assim, por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator/atriz 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 para novos horizontes.

Tal centralidade do ator nos modos de criação cênica e dramatúrgica é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística.

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/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 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).

Nessa direção, apresenta-se como tema central o que vamos denominar de dramaturgia da memória. Caminhando pelo viés autobiográfico/autoficcional, nosso objetivo é discutir os modos como a dramaturgia da memória se configura no espetáculo Kintsugi 100 memórias, sob quais perspectivas a memória é configurada na dramaturgia deste espetáculo e como são (ou não são) estabelecidos os limites entre o real e o ficcional, em uma tentativa de compreender por quais motivos esta forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das dramaturgias da memória. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes e Leonardelli.

2 MEMÓRIA: SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO



É fato que a memória sempre esteve relacionada aos procedimentos criativos no teatro. Desde sua concepção mais clássica, em que era imprescindível ao ator a habilidade em 'memorizar' um texto dramático para trazê-lo à cena, passando por experiências como as do teatro-laboratório de Grotowski, até alcançar elaborações artísticas contemporâneas, que unem memória, autoficção e performatividade em processos criativos os mais diversos possíveis.

Também é fato que o conceito de memória tem sido largamente estudado em diversas disciplinas e contextos. Contudo, a abordagem que aqui propomos, se liga à ideia de uma "memória criadora", cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Henri-Bergson, como veremos a seguir. Bergson, 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 tréguas. (BERGSON, 2006, p. 47).

Bergson, ao fazer esta afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto com o passado quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois, 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 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 com nossas experiências no aqui/agora.

Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson relaciona-a 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).

Neste 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 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 tornam-se 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 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).

Esta 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 e 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: "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).

Desta forma, **assim como** o corpo é lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto. Ou seja, isso muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido **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 ao 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 com as intenções que nascem destes 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, olfato, paladar, escuta e visão são base **para o desenvolvimento** do trabalho do ator/performer. **A partir do** avivamento destes 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, nesta 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, 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, 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 esta relação corpo/memória, Lopes 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 esta exposição, este doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, na medida **em que se** reencontra consigo mesmo.

Neste 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 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 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 destes termos, que se referem aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes:

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 auto defesa 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).

Nesta perspectiva, podemos considerar, portanto, **que a própria** memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas estas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua 'dramaturgia da memória', como isso tudo pode ser acionado? **A partir de** quais suportes?



O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos desta natureza são as propostas que se utilizam de elementos, os quais Lopes nomeia como 'disparadores' ou Leite 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 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).

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

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

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

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, à 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. 7).

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 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 seus primórdios.

As reflexões de Walter Benjamin no texto O Narrador, é 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.

Devido à 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 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)

Este 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 nesta aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de **informações que se** perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' 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:

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 nesta busca por algo que está para além das aparências.

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

[...] lembrar 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 à 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 propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna 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 ideia de autoficção para a composição de uma 'dramaturgia da memória', iremos abordar, na sequência, como estas concepções se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramaturgic e cênica, tomando por base o último trabalho do grupo Lume Teatro, referência para os percursos que aqui se inscrevem.

3 KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: UMA APROXIMAÇÃO

Partindo desta premissa, **na qual 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 Kintsugi 100 (sem) memórias, do Lume Teatro.

O espetáculo teatral Kintsugi: 100 memórias, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/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 30 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.

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. É interessante que, muito embora o foco dramaturgicamente 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 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 memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. 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 pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo **o restante do** espaço cênico. O vaso que ressurgiu 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.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 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.

Nota-se **que há uma** necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhe 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.

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 virem 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.

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 seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência.

Como dissemos as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta 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 visitar o passado, sem linearidade e fragmentada.

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 este aspecto, teóricos diferenciam a narrativa natural e artificial, como explica Eco:

Isto coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa natural e artificial. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. (ECO, 1994, p. 125-126).

O espetáculo mistura as narrativas natural e artificial. 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 instrospectivas, 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 impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) 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 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 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 esta questão mais profundamente, Hilmann 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).



Será a partir destas elaborações, 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.

Também, em diversos momentos do espetáculo, a questão do esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. 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 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 abrilhantada 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, s/n).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos que podem fazer ressurgir novas percepções e novas 'verdades' de uma história habilmente construída.

4 NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

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 diversos) e que são impulsos **para o processo de** criação dos atores.

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:

[...] 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, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para **um processo de** criação dramática compartilhado, 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, como na relação com os demais integrantes do coletivo **que compõem a** obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrar 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.



Referências

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ 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.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HILLMAN, James. Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LEONARDELLI, Patricia. 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.
- 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



=====

Arquivo 1: [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#) (6974 termos)

Arquivo 2: <https://medium.com/teoria-juridica/marco-teórico-um-guia-não-convencional-para-escolher-o-seu-48555169c476> (2128 termos)

Termos comuns: 23

Similaridade: 0,25%

O texto abaixo é o conteúdo do documento [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#). **Os termos em vermelho foram encontrados no documento**

<https://medium.com/teoria-juridica/marco-teórico-um-guia-não-convencional-para-escolher-o-seu-48555169c476>

=====

DRAMATURGIA DA MEMÓRIA EM KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

Lysiane Cassia Baldo (PPGL/UNIOESTE)

[1: Mestranda do Programa **de Pós-graduação** em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva. E-mail: baldolysiane@gmail.com.]

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

[2: Prof. Dr. do Programa **de Pós-graduação** em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: acirdias@yahoo.com.br]

Resumo: O **ponto de partida** se dá pelo diálogo entre um alargamento **do conceito de** 'dramaturgia' exigido pelas experimentações cênicas contemporâneas, colocado em relação a espetáculos que têm como mote a investigação da memória do ator/performer em uma perspectiva autoficcional. O trabalho sobre o "eu" a partir das memórias individuais é evidenciado nos processos de criação de um teatro performativo, apontando para o tema central: dramaturgia da memória. Sob estes pressupostos e, tomando como objeto um trabalho artístico de relevância nesta temática e referência nas artes da cena, **o objetivo é** compreender como a dramaturgia da memória se constrói **no processo de** criação do espetáculo Kintsugi: 100 (sem) memórias (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como os limites entre o "real" e o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes, Leonardelli. Como resultado, constatamos que a 'memória criadora' aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação;



1 INTRODUÇÃO

Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Para realizá-las, partimos das relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução a partir do final do século XIX. Em uma relação sempre conflituosa, nos afastamos gradativamente da primazia do texto dramático sobre a cena e invertemos o caminho, chegando às concepções em que o termo se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas pelo teatrólogo italiano Eugênio Barba, por exemplo, 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 da cena.

Assim, por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator/atriz 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 para novos horizontes.

Tal centralidade do ator nos modos de criação cênica e dramaturgica é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística.

Desse modo, nossa intenção é justamente aproximar esses conceitos no âmbito específico dos estudos comparados, compreendendo este processo de construção dramaturgica (que advém do trabalho de pesquisa do ator/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 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).

Nessa direção, apresenta-se como tema central o que vamos denominar de dramaturgia da memória. Caminhando pelo viés autobiográfico/autoficcional, nosso objetivo é discutir os modos como a dramaturgia da memória se configura no espetáculo Kintsugi 100 memórias, sob quais perspectivas a memória é configurada na dramaturgia deste espetáculo e como são (ou não são) estabelecidos os limites entre o real e o ficcional, em uma tentativa de compreender por quais motivos esta forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das dramaturgias da memória. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes e Leonardelli.

2 MEMÓRIA: SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO



É fato que a memória sempre esteve relacionada aos procedimentos criativos no teatro. Desde sua concepção mais clássica, em que era imprescindível ao ator a habilidade em 'memorizar' um texto dramático para trazê-lo à cena, passando por experiências como as do teatro-laboratório de Grotowski, até alcançar elaborações artísticas contemporâneas, que unem memória, autoficção e performatividade em processos criativos os mais diversos possíveis.

Também é fato **que o conceito de** memória tem sido largamente estudado em diversas disciplinas e contextos. Contudo, a abordagem que aqui propomos, se liga à ideia de uma "memória criadora", cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Henri-Bergson, como veremos a seguir. Bergson, 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 esta afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto com o passado quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois, 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 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 com nossas experiências no aqui/agora.

Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson relaciona-a 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).

Neste 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 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 tornam-se 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 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).

Esta 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: "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).

Desta forma, assim como o corpo é lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto. Ou seja, isso muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido **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 ao 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 com as intenções que nascem destes 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, olfato, paladar, escuta e visão são base para o desenvolvimento do trabalho do ator/performer. A partir do avivamento destes 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, nesta 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, 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, 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 esta relação corpo/memória, Lopes 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 esta exposição, este doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, **na medida em que** se reencontra consigo mesmo.

Neste 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 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 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 destes termos, que se referem aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes:

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 auto defesa 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).

Nesta perspectiva, podemos considerar, portanto, que a própria memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas estas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua



'dramaturgia da memória', como isso tudo pode ser acionado? **A partir de** quais suportes? O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos desta natureza são as propostas que se utilizam de elementos, os quais Lopes nomeia como 'disparadores' ou Leite 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 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).

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

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

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

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, à 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. 7).

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 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 seus primórdios.

As reflexões de Walter Benjamin no texto O Narrador, é 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.

Devido à 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 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)

Este 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 nesta aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de informações que se perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' 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:

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 nesta busca por algo que está para além das aparências.

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

[...] lembrar 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 à 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 propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna 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 ideia de autoficção para a composição de uma 'dramaturgia da memória', iremos abordar, na sequência, como estas concepções se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramática e cênica, tomando por base o último trabalho do grupo Lume Teatro, referência para os percursos que aqui se inscrevem.

3 KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: UMA APROXIMAÇÃO

Partindo desta premissa, na qual 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 Kintsugi 100 (sem) memórias, do Lume Teatro.

O espetáculo teatral Kintsugi: 100 memórias, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/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 30 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.

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. 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 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 memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. 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 pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

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.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 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.

Nota-se que há uma necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhe 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 resignificação.

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 virem 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.

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 seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência.

Como dissemos as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta 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 visitar o passado, sem linearidade e fragmentada.

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 este aspecto, teóricos diferenciam a narrativa natural e artificial, como explica Eco: Isto coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa natural e artificial. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. (ECO, 1994, p. 125-126).

O espetáculo mistura as narrativas natural e artificial. 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 impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) 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 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 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 esta questão mais profundamente, Hilmann 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).

Será a partir destas elaborações, 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.

Também, em diversos momentos do espetáculo, a questão do esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. 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 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 abrilhantada 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, s/n).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos que podem fazer ressurgir novas percepções e novas 'verdades' de uma história habilmente construída.

4 NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

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 diversos) e que são impulsos para o processo de criação dos atores.

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:

[...] 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, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para um processo de criação dramática compartilhado, 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, como na relação com os demais integrantes do coletivo que compõem a obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrar 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.



Referências

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ 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.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HILLMAN, James. Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LEONARDELLI, Patricia. 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.
- 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



=====
Arquivo 1: [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#) (6974 termos)

Arquivo 2: <https://www.infoescola.com/teatro/teatro-contemporaneo> (1404 termos)

Termos comuns: 16

Similaridade: 0,19%

O texto abaixo é o conteúdo do documento [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#). **Os termos em vermelho foram encontrados no documento** <https://www.infoescola.com/teatro/teatro-contemporaneo>

=====

DRAMATURGIA DA MEMÓRIA EM KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

Lysiane Cassia Baldo (PPGL/UNIOESTE)

[1: Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva. E-mail: baldolysiane@gmail.com.]

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

[2: Prof. Dr. do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: acirdias@yahoo.com.br]

Resumo: O ponto de partida se dá pelo diálogo entre um alargamento do conceito de 'dramaturgia' exigido pelas experimentações cênicas contemporâneas, colocado em relação a espetáculos que têm como mote a investigação da memória do ator/performer em uma perspectiva autoficcional. O trabalho sobre o "eu" a partir das memórias individuais é evidenciado nos processos de **criação de um teatro** performativo, apontando para o tema central: dramaturgia da memória. Sob estes pressupostos e, tomando como objeto um trabalho artístico de relevância nesta temática e referência nas artes da cena, o objetivo é compreender como a dramaturgia da memória se constrói no processo de criação do espetáculo Kintsugi: 100 (sem) memórias (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como os limites entre o "real" e o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes, Leonardelli. Como resultado, constatamos que a 'memória criadora' aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação;

1 INTRODUÇÃO



Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Para realizá-las, partimos das relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução a partir do **final do século XIX**. Em uma relação sempre conflituosa, nos afastamos gradativamente da primazia do texto dramático sobre a cena e invertemos o caminho, chegando às concepções em que o termo se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas pelo teatrólogo italiano Eugênio Barba, por exemplo, 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 da cena.

Assim, por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator/atriz 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 para novos horizontes.

Tal centralidade do ator nos modos de criação cênica e dramaturgical é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística.

Desse modo, nossa intenção é justamente aproximar esses conceitos no âmbito específico dos estudos comparados, compreendendo este processo de construção dramaturgical (que advém do trabalho de pesquisa do ator/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 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).

Nessa direção, apresenta-se como tema central o que vamos denominar de dramaturgia da memória. Caminhando pelo viés autobiográfico/autoficcional, nosso objetivo é discutir os modos como a dramaturgia da memória se configura no espetáculo *Kintsugi 100 memórias*, sob quais perspectivas a memória é configurada na dramaturgia deste espetáculo e como são (ou não são) estabelecidos os limites entre o real e o ficcional, em uma tentativa de compreender por quais motivos esta forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das dramaturgias da memória. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes e Leonardelli.

2 MEMÓRIA: SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

É fato que a memória sempre esteve relacionada aos procedimentos criativos no teatro. Desde sua



concepção mais clássica, em que era imprescindível ao ator a habilidade em 'memorizar' um texto dramático para trazê-lo à cena, passando por experiências como as do teatro-laboratório de Grotowski, até alcançar elaborações artísticas contemporâneas, que unem memória, autoficção e performatividade em processos criativos os mais diversos possíveis.

Também é fato que o conceito de memória tem sido largamente estudado em diversas disciplinas e contextos. Contudo, a abordagem que aqui propomos, se liga à ideia de uma "memória criadora", cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Henri-Bergson, como veremos a seguir. Bergson, 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 esta afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto com o passado quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois, 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 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 com nossas experiências no aqui/agora.

Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson relaciona-a 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).

Neste 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 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 tornam-se 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 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).

Esta 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: "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).

Desta forma, assim como o corpo é lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto. Ou seja, isso muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido 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 ao 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 com as intenções que nascem destes 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, olfato, paladar, escuta e visão são base para o desenvolvimento do trabalho do ator/performer. A partir do avivamento destes 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, nesta 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, 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, 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 esta relação corpo/memória, Lopes 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 esta exposição, este doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, na medida em que se reencontra consigo mesmo.

Neste 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 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 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 destes termos, que se referem aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes:

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 auto defesa 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).

Nesta perspectiva, podemos considerar, portanto, que a própria memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas estas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua 'dramaturgia da memória', como isso tudo pode ser acionado? A partir de quais suportes?

O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos desta natureza são as propostas que se



utilizam de elementos, os quais Lopes nomeia como 'disparadores' ou Leite 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 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).

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

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

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

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, à 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. 7).

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 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 seus primórdios.

As reflexões de Walter Benjamin no texto O Narrador, é 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.

Devido à 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 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)

Este 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 nesta aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de informações que se perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' 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:

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 nesta busca por algo que está para além das aparências.

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

[...] lembrar 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 à 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 propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna 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 ideia de autoficção para a composição de uma 'dramaturgia da memória', iremos abordar, na sequência, como estas concepções se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramática e cênica, tomando por base o último trabalho do grupo Lume Teatro, referência para os percursos que aqui se inscrevem.

3 KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: UMA APROXIMAÇÃO

Partindo desta premissa, na qual 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 Kintsugi 100 (sem) memórias, do Lume Teatro.



O espetáculo teatral Kintsugi: 100 memórias, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/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 30 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.

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. 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 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 memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. 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 pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo o restante do espaço cênico. O vaso que ressurgiu 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.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 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.

Nota-se que há uma necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhe 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.

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 virem 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.

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 seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência.

Como dissemos as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta 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.

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 este aspecto, teóricos diferenciam a narrativa natural e artificial, como explica Eco: Isto coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa natural e artificial. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. (ECO, 1994, p. 125-126).

O espetáculo mistura as narrativas natural e artificial. 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 impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) 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 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 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 esta questão mais profundamente, Hillmann 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).



Será a partir destas elaborações, 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.

Também, em diversos momentos do espetáculo, a questão do esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. 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 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 abrilhantada 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, s/n).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos que podem fazer ressurgir novas percepções e novas 'verdades' de uma história habilmente construída.

4 NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

Ao retornar aos questionamentos iniciais propostos, sobre os modos como a memória é aqui apresentada, e sobre os limites entre realidade e ficção, perceberemos 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 diversos) e que são impulsos para o processo de criação dos atores.

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:

[...] 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, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para um processo de criação dramaturgicamente compartilhado, 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, como na relação com os demais integrantes do coletivo que compõem a obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrar 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.

Referências



- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ 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.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HILLMAN, James. Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LEONARDELLI, Patricia. 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.
- 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



=====
Arquivo 1: [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#) (6974 termos)

Arquivo 2: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/163336> (566 termos)

Termos comuns: 10

Similaridade: 0,13%

O texto abaixo é o conteúdo do documento [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#). **Os termos em vermelho foram encontrados no documento**

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/163336>
=====

DRAMATURGIA DA MEMÓRIA EM KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

Lysiane Cassia Baldo (PPGL/UNIOESTE)

[1: Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva. E-mail: baldolysiane@gmail.com.]

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

[2: Prof. Dr. do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: acirdias@yahoo.com.br]

Resumo: O ponto de partida se dá pelo diálogo entre um alargamento do conceito de 'dramaturgia' exigido pelas experimentações cênicas contemporâneas, colocado em relação a espetáculos que têm como mote a investigação da memória do ator/performer em uma perspectiva autoficcional. O trabalho sobre o "eu" a partir das memórias individuais é evidenciado nos processos de criação de um teatro performativo, apontando para o tema central: dramaturgia da memória. Sob estes pressupostos e, tomando como objeto um trabalho artístico de relevância nesta temática e referência nas artes da cena, o objetivo é compreender como a dramaturgia da memória se constrói no processo de criação do espetáculo Kintsugi: 100 (sem) memórias (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como os limites entre o "real" e o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes, Leonardelli. Como resultado, constatamos que a 'memória criadora' aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação;

1 INTRODUÇÃO



Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Para realizá-las, partimos das relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução a partir do final do século XIX. Em uma relação sempre conflituosa, nos afastamos gradativamente da primazia do texto dramático sobre a cena e invertemos o caminho, chegando às concepções em que o termo se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas pelo teatrólogo italiano Eugênio Barba, por exemplo, 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 da cena.

Assim, por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator/atriz 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 para novos horizontes.

Tal centralidade do ator nos modos de criação cênica e dramaturgica é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística.

Desse modo, nossa intenção é justamente aproximar esses conceitos no âmbito específico dos estudos comparados, compreendendo este processo de construção dramaturgica (que advém do trabalho de pesquisa do ator/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 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).

Nessa direção, apresenta-se como tema central o que vamos denominar de dramaturgia da memória. Caminhando pelo viés autobiográfico/autoficcional, nosso objetivo é discutir os modos como a dramaturgia da memória se configura no espetáculo *Kintsugi 100 memórias*, sob quais perspectivas a memória é configurada na dramaturgia deste espetáculo e como são (ou não são) estabelecidos os limites entre o real e o ficcional, em uma tentativa de compreender por quais motivos esta forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das dramaturgias da memória. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes e Leonardelli.

2 MEMÓRIA: SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

É fato que a memória sempre esteve relacionada aos procedimentos criativos no teatro. Desde sua



concepção mais clássica, em que era imprescindível ao ator a habilidade em 'memorizar' um texto dramático para trazê-lo à cena, passando por experiências como as do teatro-laboratório de Grotowski, até alcançar elaborações artísticas contemporâneas, que unem memória, autoficção e performatividade em processos criativos os mais diversos possíveis.

Também é fato que o conceito de memória tem sido largamente estudado em diversas disciplinas e contextos. Contudo, a abordagem que aqui propomos, se liga à ideia de uma "memória criadora", cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Henri-Bergson, como veremos a seguir. Bergson, 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 esta afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto com o passado quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois, 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 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 com nossas experiências no aqui/agora.

Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson relaciona-a 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).

Neste 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 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 tornam-se 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 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).

Esta 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: "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).

Desta forma, assim como o corpo é lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto. Ou seja, isso muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido 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 ao 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 com as intenções que nascem destes 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, olfato, paladar, escuta e visão são base para o desenvolvimento do trabalho do ator/performer. A partir do avivamento destes 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, nesta 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, 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, 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 esta relação corpo/memória, Lopes 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 esta exposição, este doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, na medida em que se reencontra consigo mesmo.

Neste 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 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 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 destes termos, que se referem aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes:

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 auto defesa 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).

Nesta perspectiva, podemos considerar, portanto, que a própria memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas estas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua 'dramaturgia da memória', como isso tudo pode ser acionado? A partir de quais suportes?

O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos desta natureza são as propostas que se



utilizam de elementos, os quais Lopes nomeia como 'disparadores' ou Leite 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 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).

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

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

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

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, à 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. 7).

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 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 seus primórdios.

As reflexões de Walter Benjamin no texto O Narrador, é 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.

Devido à 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 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)

Este 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 nesta aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de informações que se perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' 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:

O depoimento pessoal, agora, exige a autoridade e responsabilidade sobre toda a criação, já que os textos e os demais enunciadorees 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 nesta busca por algo que está para além das aparências.

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

[...] lembrar 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 à 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 propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna 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 ideia de autoficção para a composição de uma 'dramaturgia da memória', iremos abordar, na sequência, como estas concepções se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramática e cênica, tomando por base o último trabalho do grupo Lume Teatro, referência para os percursos que aqui se inscrevem.

3 KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: UMA APROXIMAÇÃO

Partindo desta premissa, na qual 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 Kintsugi 100 (sem) memórias, do Lume Teatro.



O espetáculo teatral Kintsugi: 100 memórias, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/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 30 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.

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. 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 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 memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. 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 pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo o restante do espaço cênico. O vaso que ressurgiu 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.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 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.

Nota-se que há uma necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhe 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.

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 virem 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.

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 seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência.

Como dissemos as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta 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.

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 este aspecto, teóricos diferenciam a narrativa natural e artificial, como explica Eco:

Isto coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa natural e artificial. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. (ECO, 1994, p. 125-126).

O espetáculo mistura as narrativas natural e artificial. 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 impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) 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 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 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 esta questão mais profundamente, Hillmann 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).



Será a partir destas elaborações, 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.

Também, em diversos momentos do espetáculo, a questão do esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. 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 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 abrilhantada 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, s/n).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos que podem fazer ressurgir novas percepções e novas 'verdades' de uma história habilmente construída.

4 NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

Ao retornar aos questionamentos iniciais propostos, sobre os modos como a memória é aqui apresentada, e sobre os limites entre realidade e ficção, perceberemos 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 diversos) e que são impulsos para o processo de criação dos atores.

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:

[...] 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, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para um processo de criação dramaturgicamente compartilhado, 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, como na relação com os demais integrantes do coletivo que compõem a obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrar 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.

Referências



- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ 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.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HILLMAN, James. Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LEONARDELLI, Patricia. 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.
- 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



=====
Arquivo 1: [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#) (6974 termos)

Arquivo 2: <https://www.revistas.usp.br/salapreta> (302 termos)

Termos comuns: 9

Similaridade: 0,12%

O texto abaixo é o conteúdo do documento [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#). **Os termos em vermelho foram encontrados no documento**
<https://www.revistas.usp.br/salapreta>

=====

DRAMATURGIA DA MEMÓRIA EM KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

Lysiane Cassia Baldo (PPGL/UNIOESTE)

[1: Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva. E-mail: baldolysiane@gmail.com.]

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

[2: Prof. Dr. do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: acirdias@yahoo.com.br]

Resumo: O ponto de partida se dá pelo diálogo entre um alargamento do conceito de 'dramaturgia' exigido pelas experimentações cênicas contemporâneas, colocado em relação a espetáculos que têm como mote a investigação da memória do ator/performer em uma perspectiva autoficcional. O trabalho sobre o "eu" a partir das memórias individuais é evidenciado nos processos de criação de um teatro performativo, apontando para o tema central: dramaturgia da memória. Sob estes pressupostos e, tomando como objeto um trabalho artístico de relevância nesta temática e referência nas artes da cena, o objetivo é compreender como a dramaturgia da memória se constrói no processo de criação do espetáculo Kintsugi: 100 (sem) memórias (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como os limites entre o "real" e o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes, Leonardelli. Como resultado, constatamos que a 'memória criadora' aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação;

1 INTRODUÇÃO



Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Para realizá-las, partimos das relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução a partir do final do século XIX. Em uma relação sempre conflituosa, nos afastamos gradativamente da primazia do texto dramático sobre a cena e invertemos o caminho, chegando às concepções em que o termo se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas pelo teatrólogo italiano Eugênio Barba, por exemplo, 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 da cena.

Assim, por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator/atriz 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 para novos horizontes.

Tal centralidade do ator nos modos de criação cênica e dramaturgica é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística.

Desse modo, nossa intenção é justamente aproximar esses conceitos no âmbito específico dos estudos comparados, compreendendo este processo de construção dramaturgica (que advém do trabalho de pesquisa do ator/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 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).

Nessa direção, apresenta-se como tema central o que vamos denominar de dramaturgia da memória. Caminhando pelo viés autobiográfico/autoficcional, nosso objetivo é discutir os modos como a dramaturgia da memória se configura no espetáculo *Kintsugi 100 memórias*, sob quais perspectivas a memória é configurada na dramaturgia deste espetáculo e como são (ou não são) estabelecidos os limites entre o real e o ficcional, em uma tentativa de compreender por quais motivos esta forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das dramaturgias da memória. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes e Leonardelli.

2 MEMÓRIA: SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

É fato que a memória sempre esteve relacionada aos procedimentos criativos no teatro. Desde sua



concepção mais clássica, em que era imprescindível ao ator a habilidade em 'memorizar' um texto dramático para trazê-lo à cena, passando por experiências como as do teatro-laboratório de Grotowski, até alcançar elaborações artísticas contemporâneas, que unem memória, autoficção e performatividade em processos criativos os mais diversos possíveis.

Também é fato que o conceito de memória tem sido largamente estudado em diversas disciplinas e contextos. Contudo, a abordagem que aqui propomos, se liga à ideia de uma "memória criadora", cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Henri-Bergson, como veremos a seguir. Bergson, 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 esta afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto com o passado quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois, 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 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 renuncia 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 com nossas experiências no aqui/agora.

Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson relaciona-a 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).

Neste 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 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 tornam-se 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 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).

Esta 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: "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).

Desta forma, assim como o corpo é lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto. Ou seja, isso muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido 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 ao 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 com as intenções que nascem destes 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, olfato, paladar, escuta e visão são base para o desenvolvimento do trabalho do ator/performer. A partir do avivamento destes 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, nesta 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, 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, 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 esta relação corpo/memória, Lopes 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 esta exposição, este doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, na medida em que se reencontra consigo mesmo.

Neste 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 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 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 destes termos, que se referem aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes:

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 auto defesa 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).

Nesta perspectiva, podemos considerar, portanto, que a própria memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas estas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua 'dramaturgia da memória', como isso tudo pode ser acionado? A partir de quais suportes?

O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos desta natureza são as propostas que se



utilizam de elementos, os quais Lopes nomeia como 'disparadores' ou Leite 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 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).

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

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

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

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, à 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. 7).

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 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 seus primórdios.

As reflexões de Walter Benjamin no texto O Narrador, é 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.

Devido à 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 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)

Este 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 nesta aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de informações que se perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' 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:

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 nesta busca por algo que está para além das aparências.

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

[...] lembrar 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 à 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 propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna 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 ideia de autoficção para a composição de uma 'dramaturgia da memória', iremos abordar, na sequência, como estas concepções se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramática e cênica, tomando por base o último trabalho do grupo Lume Teatro, referência para os percursos que aqui se inscrevem.

3 KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: UMA APROXIMAÇÃO

Partindo desta premissa, na qual 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 Kintsugi 100 (sem) memórias, do Lume Teatro.



O espetáculo teatral Kintsugi: 100 memórias, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/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 30 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.

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. 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 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 memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. 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 pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo o restante do espaço cênico. O vaso que ressurgiu 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.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 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.

Nota-se que há uma necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhe 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.

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 virem 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.

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 seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência.

Como dissemos as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta 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.

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 este aspecto, teóricos diferenciam a narrativa natural e artificial, como explica Eco: Isto coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa natural e artificial. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. (ECO, 1994, p. 125-126).

O espetáculo mistura as narrativas natural e artificial. 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 impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) 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 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 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 esta questão mais profundamente, Hillmann 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).



Será a partir destas elaborações, 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.

Também, em diversos momentos do espetáculo, a questão do esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. 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 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 abrilhantada 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, s/n).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos que podem fazer ressurgir novas percepções e novas 'verdades' de uma história habilmente construída.

4 NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

Ao retornar aos questionamentos iniciais propostos, sobre os modos como a memória é aqui apresentada, e sobre os limites entre realidade e ficção, perceberemos 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 diversos) e que são impulsos para o processo de criação dos atores.

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:

[...] 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, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para um processo de criação dramaturgicamente compartilhado, 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, como na relação com os demais integrantes do coletivo que compõem a obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrar 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.

Referências



- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ 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.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HILLMAN, James. Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LEONARDELLI, Patricia. 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.
- 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



=====
Arquivo 1: [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#) (6974 termos)

Arquivo 2: <https://pandora.sc.usp.br> (30 termos)

Termos comuns: 2

Similaridade: 0,02%

O texto abaixo é o conteúdo do documento [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#). **Os termos em vermelho foram encontrados no documento**

<https://pandora.sc.usp.br>

=====
DRAMATURGIA DA MEMÓRIA EM KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

Lysiane Cassia Baldo (PPGL/UNIOESTE)

[1: Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva. E-mail: baldolysiane@gmail.com.]

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

[2: Prof. Dr. do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: acirdias@yahoo.com.br]

Resumo: O ponto de partida se dá pelo diálogo entre um alargamento do conceito de 'dramaturgia' exigido pelas experimentações cênicas contemporâneas, colocado em relação a espetáculos que têm como mote a investigação da memória do ator/performer em uma perspectiva autoficcional. O trabalho sobre o "eu" a partir das memórias individuais é evidenciado nos processos de criação de um teatro performativo, apontando para o tema central: dramaturgia da memória. Sob estes pressupostos e, tomando como objeto um trabalho artístico de relevância nesta temática e referência nas artes da cena, o objetivo é compreender como a dramaturgia da memória se constrói no processo de criação do espetáculo Kintsugi: 100 (sem) memórias (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como os limites entre o "real" e o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes, Leonardelli. Como resultado, constatamos que a 'memória criadora' aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação;

1 INTRODUÇÃO



Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Para realizá-las, partimos das relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução a partir do final do século XIX. Em uma relação sempre conflituosa, nos afastamos gradativamente da primazia do texto dramático sobre a cena e invertemos o caminho, chegando à concepções em que o termo se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas pelo teatrólogo italiano Eugênio Barba, por exemplo, 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 da cena.

Assim, por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator/atriz 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 para novos horizontes.

Tal centralidade do ator nos modos de criação cênica e dramaturgica é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística.

Desse modo, nossa intenção é justamente aproximar esses conceitos no âmbito específico dos estudos comparados, compreendendo este processo de construção dramaturgica (que advém do trabalho de pesquisa do ator/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 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).

Nessa direção, apresenta-se como tema central o que vamos denominar de dramaturgia da memória. Caminhando pelo viés autobiográfico/autoficcional, nosso objetivo é discutir os modos como a dramaturgia da memória se configura no espetáculo *Kintsugi 100 memórias*, sob quais perspectivas a memória é configurada na dramaturgia deste espetáculo e como são (ou não são) estabelecidos os limites entre o real e o ficcional, em uma tentativa de compreender por quais motivos esta forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das dramaturgias da memória. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes e Leonardelli.

2 MEMÓRIA: SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

É fato que a memória sempre esteve relacionada aos procedimentos criativos no teatro. Desde sua



concepção mais clássica, em que era imprescindível ao ator a habilidade em 'memorizar' um texto dramático para trazê-lo à cena, passando por experiências como as do teatro-laboratório de Grotowski, até alcançar elaborações artísticas contemporâneas, que unem memória, autoficção e performatividade em processos criativos os mais diversos possíveis.

Também é fato que o conceito de memória tem sido largamente estudado em diversas disciplinas e contextos. Contudo, a abordagem que aqui propomos, se liga à ideia de uma "memória criadora", cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Henri-Bergson, como veremos a seguir. Bergson, 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 esta afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto com o passado quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois, 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 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 renuncia 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 com nossas experiências no aqui/agora.

Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson relaciona-a 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).

Neste 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 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 tornam-se 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 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).

Esta 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: "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).

Desta forma, assim como o corpo é lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto. Ou seja, isso muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido 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 ao 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 com as intenções que nascem destes 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, olfato, paladar, escuta e visão são base para o desenvolvimento do trabalho do ator/performer. A partir do avivamento destes 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, nesta 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, 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, 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 esta relação corpo/memória, Lopes 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 esta exposição, este doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, na medida em que se reencontra consigo mesmo.

Neste 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 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 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 destes termos, que se referem aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes:

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 auto defesa 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).

Nesta perspectiva, podemos considerar, portanto, que a própria memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas estas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua 'dramaturgia da memória', como isso tudo pode ser acionado? A partir de quais suportes?

O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos desta natureza são as propostas que se



utilizam de elementos, os quais Lopes nomeia como 'disparadores' ou Leite 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 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).

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

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

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

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, à 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. 7).

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 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 seus primórdios.

As reflexões de Walter Benjamin no texto O Narrador, é 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.

Devido à 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 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)

Este 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 nesta aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de informações que se perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' 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:

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 nesta busca por algo que está para além das aparências.

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

[...] lembrar 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 à 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 propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna 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 ideia de autoficção para a composição de uma 'dramaturgia da memória', iremos abordar, na sequência, como estas concepções se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramática e cênica, tomando por base o último trabalho do grupo Lume Teatro, referência para os percursos que aqui se inscrevem.

3 KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: UMA APROXIMAÇÃO

Partindo desta premissa, na qual 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 Kintsugi 100 (sem) memórias, do Lume Teatro.



O espetáculo teatral Kintsugi: 100 memórias, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/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 30 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.

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. 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 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 memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. 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 pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo o restante do espaço cênico. O vaso que ressurgiu 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.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 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.

Nota-se que há uma necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhe 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.

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 virem 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.

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 seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência.

Como dissemos as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta 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.

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 este aspecto, teóricos diferenciam a narrativa natural e artificial, como explica Eco:

Isto coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa natural e artificial. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. (ECO, 1994, p. 125-126).

O espetáculo mistura as narrativas natural e artificial. 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 impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) 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 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 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 esta questão mais profundamente, Hillmann 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).



Será a partir destas elaborações, 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.

Também, em diversos momentos do espetáculo, a questão do esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. 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 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 abrilhantada 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, s/n).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos que podem fazer ressurgir novas percepções e novas 'verdades' de uma história habilmente construída.

4 NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

Ao retornar aos questionamentos iniciais propostos, sobre os modos como a memória é aqui apresentada, e sobre os limites entre realidade e ficção, perceberemos 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 diversos) e que são impulsos para o processo de criação dos atores.

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:

[...] 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, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para um processo de criação dramaturgicamente compartilhado, 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, como na relação com os demais integrantes do coletivo que compõem a obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrar 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.

Referências



- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ 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.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HILLMAN, James. Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LEONARDELLI, Patricia. 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.
- 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



=====
Arquivo 1: [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#) (6974 termos)

Arquivo 2: <https://pt.scribd.com/document/449503048/anai-gt-2019> (283 termos)

Termos comuns: 1

Similaridade: 0,01%

O texto abaixo é o conteúdo do documento [Dramaturgia da memória em Kintsugi 100 memórias - artigo travessias.docx](#). **Os termos em vermelho foram encontrados no documento**

<https://pt.scribd.com/document/449503048/anai-gt-2019>
=====

DRAMATURGIA DA MEMÓRIA EM KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

Lysiane Cassia Baldo (PPGL/UNIOESTE)

[1: Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva. E-mail: baldolysiane@gmail.com.]

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

[2: Prof. Dr. do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: acirdias@yahoo.com.br]

Resumo: O ponto de partida se dá pelo diálogo entre um alargamento do conceito de 'dramaturgia' exigido pelas experimentações cênicas contemporâneas, colocado em relação a espetáculos que têm como mote a investigação da memória do ator/performer em uma perspectiva autoficcional. O trabalho sobre o "eu" a partir das memórias individuais é evidenciado nos processos de criação de um teatro performativo, apontando para o tema central: dramaturgia da memória. Sob estes pressupostos e, tomando como objeto um trabalho artístico de relevância nesta temática e referência nas artes da cena, o objetivo é compreender como a dramaturgia da memória se constrói no processo de criação do espetáculo Kintsugi: 100 (sem) memórias (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como os limites entre o "real" e o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes, Leonardelli. Como resultado, constatamos que a 'memória criadora' aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

Palavras-chave: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação;

1 INTRODUÇÃO



Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Para realizá-las, partimos das relações estabelecidas entre texto e cena, considerando sua evolução a partir do final do século XIX. Em uma relação sempre conflituosa, nos afastamos gradativamente da primazia do texto dramático sobre a cena e invertemos o caminho, chegando às concepções em que o termo se amplia e adquire novas configurações. As dramaturgias propostas pelo teatrólogo italiano Eugênio Barba, por exemplo, 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 da cena.

Assim, por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator/atriz 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 para novos horizontes.

Tal centralidade do ator nos modos de criação cênica e dramaturgica é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística.

Desse modo, nossa intenção é justamente aproximar esses conceitos no âmbito específico dos estudos comparados, compreendendo este processo de construção dramaturgica (que advém do trabalho de pesquisa do ator/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 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).

Nessa direção, apresenta-se como tema central o que vamos denominar de dramaturgia da memória. Caminhando pelo viés autobiográfico/autoficcional, nosso objetivo é discutir os modos como a dramaturgia da memória se configura no espetáculo *Kintsugi 100 memórias*, sob quais perspectivas a memória é configurada na dramaturgia deste espetáculo e como são (ou não são) estabelecidos os limites entre o real e o ficcional, em uma tentativa de compreender por quais motivos esta forma de criação está ganhando espaço no trabalho de artistas contemporâneos.

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das dramaturgias da memória. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Bergson, Eco, Borriaud, e também pesquisadores que se debruçam sob este entrelaçamento como Lima, Lopes e Leonardelli.

2 MEMÓRIA: SUBSTÂNCIA PARA OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

É fato que a memória sempre esteve relacionada aos procedimentos criativos no teatro. Desde sua



concepção mais clássica, em que era imprescindível ao ator a habilidade em 'memorizar' um texto dramático para trazê-lo à cena, passando por experiências como as do teatro-laboratório de Grotowski, até alcançar elaborações artísticas contemporâneas, que unem memória, autoficção e performatividade em processos criativos os mais diversos possíveis.

Também é fato que o conceito de memória tem sido largamente estudado em diversas disciplinas e contextos. Contudo, a abordagem que aqui propomos, se liga à ideia de uma "memória criadora", cujos princípios estão fortemente vinculados aos pensamentos de Henri-Bergson, como veremos a seguir. Bergson, 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 esta afirmação, nos coloca sem intermediários em confronto com o passado quase como um fantasma, que cresce sobre nós. Pois, 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 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 renuncia 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 com nossas experiências no aqui/agora.

Ao explicar sobre a natureza de uma lembrança, Bergson relaciona-a 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).

Neste 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 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 tornam-se 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 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).

Esta 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: "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).

Desta forma, assim como o corpo é lugar da memória, a memória se faz corpo, num fluxo ininterrupto. Ou seja, isso muito tem a ver com o trabalho do ator/performer, compreendido 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 ao 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 com as intenções que nascem destes 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, olfato, paladar, escuta e visão são base para o desenvolvimento do trabalho do ator/performer. A partir do avivamento destes 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, nesta 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, 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, 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 esta relação corpo/memória, Lopes 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 esta exposição, este doar-se, para assim promover o encontro com o espectador, na medida em que se reencontra consigo mesmo.

Neste 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 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 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 destes termos, que se referem aos próprios procedimentos da memória. Para melhor esclarecer este tópico, tomamos novamente as palavras de Lopes:

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 auto defesa 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).

Nesta perspectiva, podemos considerar, portanto, que a própria memória é autoficcional. No entanto, ao pensar todas estas reflexões na prática cênica, na forma como o ator/performer elabora e compõe sua 'dramaturgia da memória', como isso tudo pode ser acionado? A partir de quais suportes?

O que podemos perceber como recorrente em trabalhos artísticos desta natureza são as propostas que se



utilizam de elementos, os quais Lopes nomeia como 'disparadores' ou Leite 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 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).

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

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

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

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, à 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. 7).

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 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 seus primórdios.

As reflexões de Walter Benjamin no texto O Narrador, é 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.

Devido à 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 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)

Este 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 nesta aceleração a que nos colocamos, nesta multiplicidade de informações que se perdem no vazio. Benjamin explica este estado de 'distensão' 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:

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 nesta busca por algo que está para além das aparências.

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

[...] lembrar 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 à 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 propõe:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer torna 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 ideia de autoficção para a composição de uma 'dramaturgia da memória', iremos abordar, na sequência, como estas concepções se fazem presentes e se desenvolvem na prática dramática e cênica, tomando por base o último trabalho do grupo Lume Teatro, referência para os percursos que aqui se inscrevem.

3 KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: UMA APROXIMAÇÃO

Partindo desta premissa, na qual 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 Kintsugi 100 (sem) memórias, do Lume Teatro.



O espetáculo teatral Kintsugi: 100 memórias, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/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 30 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.

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. É interessante que, muito embora o foco dramaturgico 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 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 memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. 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 pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo o restante do espaço cênico. O vaso que ressurgiu 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.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 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.

Nota-se que há uma necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhe 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.

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 virem 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.

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 seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência.

Como dissemos as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta 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.

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 este aspecto, teóricos diferenciam a narrativa natural e artificial, como explica Eco: Isto coloca em discussão uma distinção que muitos teóricos têm proposto – a saber, entre narrativa natural e artificial. A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. (ECO, 1994, p. 125-126).

O espetáculo mistura as narrativas natural e artificial. 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 impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) 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 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 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 esta questão mais profundamente, Hillmann 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).



Será a partir destas elaborações, 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.

Também, em diversos momentos do espetáculo, a questão do esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. 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 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 abrilhantada 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, s/n).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos que podem fazer ressurgir novas percepções e novas 'verdades' de uma história habilmente construída.

4 NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

Ao retornar aos questionamentos iniciais propostos, sobre os modos como a memória é aqui apresentada, e sobre os limites entre realidade e ficção, perceberemos 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 diversos) e que são impulsos para o processo de criação dos atores.

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:

[...] 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, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para um processo de criação dramaturgicamente compartilhado, 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, como na relação com os demais integrantes do coletivo que compõem a obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrar 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.

Referências



- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ 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.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HILLMAN, James. Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LEONARDELLI, Patricia. 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.
- 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