

DE FORA PRA DENTRO, DE DENTRO PRA FORA: A DRAMATURGIA COMO MEMÓRIA PARTILHADA

Eliane de Almeida Vasconcelos¹

Resumo: O objeto do presente artigo consiste numa reflexão acerca da prática dramática desenvolvida pela coreógrafa e arte-educadora Lícia Moraes Sánchez a partir da sua experiência com o teatro-dança de Pina Bausch. A Dramaturgia da Memória de Sánchez é aqui analisada dentro do contexto social, tendo como ponto de partida o processo artístico de um grupo de teatro formado por moradores do bairro popular da Boca do Rio em Salvador (Bahia). O ato da criação é entendido como a busca da verdade no interior da memória individual e coletiva e das relações intersubjetivas e sociais que alimentam a singularidade e a existência do grupo. Assim sendo, a representação cênica é traduzida como um ato simbólico de atualização e partilha do passado da comunidade.

Palavras-chave: dramaturgia, memória, comunidade.

[...] para cada palavra que se diz – como “lobo”, “irmã”, “tesouro escondido”, “batalha”, “sarna”, “amantes” – os outros contam uma história de lobos, de irmãs, de tesouros, de sarna, de amantes, de batalhas. E sabem que na longa viagem de retorno, quando, pra permanecerem acordados bambaleando no camelo ou no junco, puserem-se a pensar nas próprias recordações, o lobo terá se transformado num outro lobo, a irmã numa irmã diferente, a batalha em outras batalhas, ao retornar de Eufêmia, a cidade em que se troca de memória em todos os solstícios e equinócios.

(Ítalo Calvino em As Cidades Invisíveis)

A DRAMATURGIA DA MEMÓRIA

A dramaturgia contemporânea põe em cheque o conceito de autor como sujeito subjetivo e autoridade da construção semiológica da narrativa. A multiplicidade de vozes dentro da criação – autores-intérpretes, artistas e técnicos criadores – assim como a ideia de *habitus* proposta por Bourdieu, o qual pode ser definido como “a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, permitem

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA.
eliane.vasc@hotmail.com



compreender a dramaturgia como um processo de construção e trocas simbólicas, mediado pelas figuras do dramaturgo, do ator, do encenador, dos demais integrantes da equipe e do público, que completa e modifica o sentido da obra.

O que Lehmann (1997) intitula *teatro pós-dramático* seria constituído dessa dramaturgia que rompe com o padrão aristotélico de sobriedade, hierarquia e lógica causal na narração das ações do texto e privilegia um tipo de arquitetura baseado não apenas na palavra, mas nos gestos, na plasticidade e na imagem. Refiro-me, portanto, a essa dramaturgia que procura seu lugar entre o texto e a visualidade, mas, sobretudo, que nasce da cena, do trabalho de um coletivo de artistas e rompe com a visão *textocentrista* de teatro.

Lícia Sánchez (2010) nos aponta uma saída para tentar compreender essa nova dramaturgia como processo de escrita corporal através da memória emotiva e da memória motora. A sua *Dramaturgia da Memória* remete-nos ao processo criativo de Pina Bausch e seu método de pergunta e resposta, como forma de provocar um mergulho dos *criadores-executantes* em suas próprias vivências, trazendo para o corpo a atitude mediada pela emoção verdadeira do sentido e não do imitado.

O arte-educador Eugênio Lima, ex-integrante e diretor de grupos artísticos do CRIA – Centro de Referência Integral de Adolescentes, enxergando a possibilidade de pesquisa da comunidade da Boca do Rio, formou o grupo Boca de Cena e sistematizou um projeto de “encenação da memória” para o espetáculo “O Encontro das Yabás”, no qual a participação dos moradores é de importância vital para a criação artística. Dentro dessa estrutura, os integrantes do grupo pesquisam sua própria comunidade, explorando as ações cênicas através da sua história e riqueza cultural, dos seus mestres e eventos populares.

Durante a construção dramatúrgica, vários temas associados à montagem foram debatidos, para que os jovens trouxessem suas visões de mundo e improvisassem as cenas do espetáculo. A pesquisa foi feita com base na literatura, filmes e depoimentos, e também com a ida a campo, para o (re) conhecimento de pessoas, costumes, modos de expressão e outros aspectos da realidade.

Renato Ortiz (2000) defende que a conservação da memória coletiva de um grupo social estaria respaldada pela atualização de fatos partilhados por todos, pelo ritual, que ajudaria a manter a sua coesão. Segundo ele: “Todo o empenho da memória

coletiva é lutar contra o esquecimento, vivificando as lembranças no momento da sua rememoração. Esquecer fragiliza a solidariedade sedimentada entre as pessoas, contribuindo para o esquecimento do grupo” (p.137). As religiões como o candomblé, por exemplo, estariam na base da reafirmação dessa memória coletiva.

Esta possibilidade de criação através da memória ativa os canais de identificação com o meio e ajuda a construir uma forma de expressão própria de grupo. A identificação aqui estaria respaldada na construção de imagens que pertencem a um determinado contexto social, histórico e cultural. São os próprios jovens da Boca do Rio que, através do seu “corpo pensante”, vêem a si próprios e aos outros como participantes de um mesmo sistema simbólico. Eles reconhecem os gestos sociais de uma comunidade da qual fazem parte, sendo eles próprios através de seu corpo sensível (registro vocal, lingüístico e corporal) também testemunhas da singularidade desse grupo, pois as convivências, os fazeres e saberes locais produzem maneiras próprias em cada comunidade.

Através dessa dramaturgia, esses jovens atores teriam a possibilidade de contar a sua história através da sua “verdade”, buscando em suas memórias individuais e coletivas a matéria bruta para a criação das cenas. Contudo, pode-se observar que efetivamente eles se expressam através de imagens codificadas, *mostrando*, mas do que *vivendo* a realidade que apresentam. Haveria como trabalhar com esses *criadores-executantes* de forma a dotá-los dessa capacidade criativa de que fala Sánchez? Dotá-los de uma maneira de “interpretar” suas ações físicas como provenientes de uma memória arquetípica, emotiva, seja ela experiência vivida ou imaginada?

O meio para atingir esse objetivo, Sánchez esclarece:

[...] na interação dinâmica de consciente e inconsciente, quando surgem os conteúdos de marcas escritas na memória, a intuição traz à tona símbolos, imagens de situações vividas ou imaginadas. No entanto, não se transformam aleatoriamente em ‘ações físicas externas’, tampouco obedecem a uma fórmula (p. 89).

Não será, portanto, através de uma *metodologia* engessada que se irá contribuir para que grupos comunitários possam encontrar uma forma de atuação que seja condizente com sua própria realidade, sua cultura, suas idiossincrasias. A Dramaturgia da Memória, proposta por Lícia Sánchez, parece uma alternativa possível ao modelo de reprodução de estereótipos e clichês impostos pela cultura através das tecnologias do

imaginário, que, pela acepção de Maffesoli (2001), correspondem a todas as formas técnicas de produção de imagens: televisão, internet, cinema, esculturas, etc.

Nos últimos quatro anos trabalhando no CRIA, percebi que embora a sua metodologia do “Quem sou eu? Quem somos nós?” inclua o exercício do desenvolvimento da perscrutação e projeção do ser individual e coletivo de adolescentes e jovens, o resultado artístico dos grupos que eles conduzem em suas comunidades quase sempre é uma reprodução das peças da instituição, o que demonstra uma falta de autonomia conceitual e poética desses grupos. Uma experiência que possibilite a investigação desse potencial criativo presente na memória (arquetípica, ancestral, individual, coletiva) poderá de alguma forma ajudá-los a descobrir novas formas de expressão artística?

DRAMATURGIA COMO PROCESSO DE TROCAS SIMBÓLICAS

Eu sou o outro na medida em que me formo a partir das trocas, nas interações mediatas e imediatas. Como falar de indivíduo sem ter presente a noção de *habitus* tão amplamente discutida nas ciências humanas? O indivíduo é o somatório das experiências, dos costumes e hábitos sociais, das trocas simbólicas que agem como mecanismos estruturantes da personalidade, dos desejos e dos impulsos. O território que Renato Ferracine (2010) chama de zona de turbulência, onde o ator trafega num espaço/tempo aiônico não seria também um entre-lugar das nossas experiências comuns? A memória não é antes de tudo uma zona de intermediação de imagens do mundo da experiência e da não experiência?

Maffesoli (2001), referindo-se à definição de Durand de imaginário como “relação entre as coerções sociais e a subjetividade”, afirma que “o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas sobretudo grupal, comunitário, tribal [...]” (p.80). O ser humano não está sozinho nem mesmo em silêncio. Seu pensamento e sua memória são um território partilhado.

O corpo obedece aos registros memoriais, mesmo que a fonte das nossas reações já não seja consciente: tremores, variações de intensidade, manifestação de medo são, segundo Suzy Sperber (2011), “microrreações”, reflexos involuntários, marcas conservadas pelo cérebro. A memória motora revela o corpo da experiência, mas não

revela a experiência do corpo, tornado um quase autômato pelo *habitus*, corpo sem ânima.

Sánchez acredita ser possível dar uma resposta criativa aos estímulos dentro do processo de criação artística. Segundo ela: “envolvida pelo ‘sopro poético’, a energia criativa transforma a memória motora e arranca-a ‘da bitola dos hábitos’” (2010, p. 97).

O corpo condicionado do *habitus* é retirado do seu automatismo cotidiano e do seu particularismo ingênuo quando se procede de maneira criativa à investigação da memória e com esse material se produz novas formas expressivas. Sánchez dá exemplos de sua experiência direta com Pina Bausch e de trabalhos realizados com estudantes de artes cênicas. Para a pergunta-estímulo “morte”, a experiência de vestir o pai morto de uma dançarina distanciou-se da mera representação de imagens memoriais: “Durante o processo criativo, no instante em que esse passado veio ‘à tona’ com imagens já prontas (e, portanto, conscientes), seu pensamento procurou organizá-las, buscando uma síntese poética dos fatos, operando no presente para servir à finalidade cênica” (SÁNCHEZ, 2010, p. 96).

A autora, a partir da sua experiência no Wuppertal Tanztheater, dá pistas de como um *criador-executante* deve proceder a uma Dramaturgia da Memória:

- a. **Ser você mesmo:** “mergulho que cada um deve fazer na sua memória ancestral, cultural, individual, coletiva...” (p. 61)
- b. **Não atuar:** “não fazer uso das máscaras de atuação” (p. 62). A autora prega a espontaneidade, a resposta orgânica e não técnica.
- c. **Ser justo ao tema, mas não ser óbvio:** “não ser óbvio está na capacidade de produzir ideias inusitadas, enxergando além da situação imediata.” (p. 62)
- d. **Não intelectualizar:** deixar a mente o mais aberta possível à espera de ideias. Pensar, mas não de forma enrijecida. Dar vazão ao caminho intuitivo.
- e. **Ser simples:** capacidade de síntese criativa na execução das ações. Tradução da essência das ideias em ações simples, mas interessantes.
- f. **Não banalizar:** sair do lugar comum.

g. **Não querer mostrar o que se quer dizer:** superar a necessidade de agradar o público, tornando as ações inteligíveis.

h. **Não ser abstrato:** capacidade de realizar ações concretas. Sánchez explica:

É materializarmos as ações de maneira real, sem recorrer ao ‘faz de conta’ [...] O princípio de não ser abstrato refere-se às ações concretas, representadas em cena. Isso não significa que a abstração não exista. Ela existe nas analogias que dão significado ao processo todo (p.64).

i. **Não caricaturar:** evitar os modelos superficiais, a ausência de sentido e humanidade nas interpretações. Como indica a autora:

Embora o artista extraia, para as suas criações, as ações, sentimentos e ações da vida real, não as deve tratar em sua mímica ou caricatura; essas criações devem configurar-se de maneira significativa, a partir de sua própria visão e imaginação (p. 64).

A Dramaturgia da Memória persegue o objetivo de dotar o ator da capacidade de ser ele mesmo em sua interpretação – aqui definida como forma de “entender determinado tema e expressar um ponto de vista” (SÁNCHEZ, 2010, p.96). Sánchez propõe a pesquisa histórica e questões geradoras aos seus alunos, estimulando neles a capacidade de mobilizar a memória ancestral e a energia arquetípica: “ativação essa que é percebida pela sensibilidade das vibrações de vozes, imagens, e sensações que são o próprio ritmo vital” (2010, p.112). A autora acredita que essa via prepara os *criadores-executantes* para o ato de *simbolizar*:

Quando o símbolo surge no esvaziamento da mente em razão do estímulo, ele é submetido a uma contemplação poética, gerando metáforas múltiplas. É como se essa representação quisesse derrubar o eixo paradigmático da própria metáfora, propondo, em cadeia, outros símbolos que, embora sejam metáforas, não parecem a substituição de algo, mas o rompimento de sentido pela falta deste que aparentemente demonstram (p.118-119).

E é pela via da simbolização que Sánchez julga atingir a recepção, provocando nos espectadores a empatia. Sperber (2011) chama a atenção para o fato de que os neurônios-espelho (localizados no lobo da ínsula, parte do cérebro responsável pelas emoções e pelo paladar) seriam responsáveis pela capacidade que temos em compreender as emoções alheias. Para esta autora, seria possível dizer que o mecanismo da recepção se dá pela observação das ações e pelo sentimento que estas despertam e não por meio do raciocínio conceitual. Sendo esta uma possibilidade válida para se compreender o mecanismo da empatia, para Sánchez, no entanto, o importante é a capacidade que Jung reconhece no artista em transcrever a imagem primordial, o arquétipo, para a linguagem do presente, dando ao espectador a possibilidade talvez única de acessar “às fontes mais profundas da vida” (apud SÁNCHEZ, 2010, p.108).

UMA EXPERIÊNCIA DE DRAMATURGIA COLABORATIVA NA COMUNIDADE

O teatro da Cia Na Boca de Cena não se relaciona diretamente com o expressionismo da dança teatro de Pina Bausch. Naquele teatro o objetivo é fazer com que o corpo fale, mas também é contar uma história, contrariando, portanto, as intenções de Bausch em recriar a cadeia significativa entre memórias, gestos e palavras, forçando, através da desconstrução lógica, novas relações semiológicas. Tomo, a efeito de ilustração, o exemplo dado por Ciane Fernandes:

Na peça *Ein Trauerspiel* (Um jogo de tristeza, 1993), Bausch perguntou por “uma coisa que lhe faz muito, muito alegre”, Ruth Amarante criou então uma improvisação na qual corria e pulava de cabeça num balde com água. Para Amarante, esta cena representa sua conexão com o mar, e quão bem ela costumava se sentir ao mergulhar. Amarante não teve que explicar este significado a Bausch. Ela apenas apresentou a cena, e a coreógrafa a selecionou para a peça final. [...] Bausch importou-se com o sentimento simbolicamente transformado. A experiência original (significado) é relevante apenas como uma memória esteticamente reconstruída (2007, p. 50).

O Boca de Cena não propõe desconstruções, fissuras na narrativa, quer antes “reconstruir”, narrar de forma clara e objetiva ao seu público, promovendo a comunicação através da rememoração e do conhecimento. Esse modelo de *encenação da memória* serviu para mim como provocação para pensar o teatro a partir dos princípios defendidos por Lícia Sánchez. Em março de 2012, teve início a realização do projeto “De fora para dentro, de dentro para fora”, realizado com cinco dos 18 integrantes do grupo e tendo como objetivo a realização de um experimento cênico a partir de práticas de mobilização da memória. Percebi que poderia partir das memórias de cada integrante e do coletivo, para obter deles uma resposta que ajudasse a reconstituir uma história verdadeira, entendendo-se aqui “verdade” como a componente individual que permite ao indivíduo dar testemunho da sua experiência de vida, através, portanto, da vivência, imaginação e interpretação dos fatos. Para Antonia Bezerra (2010), a narrativa parte de uma relação do homem não com a realidade em si, mas com a sua consciência da realidade: “ela [a consciência] amplia ou inventa realidades ao produzir significações”. A autora complementa: “contar uma história, na prática comum e cotidiana de cada um, é sempre integrar, estabelecer conexões, estabelecer elos no curso de uma vida entre o presente e o passado. [...] Contar uma história é ressignificar um estrato da existência (p. 21).

Um dos primeiros diretores a usar a experiência do indivíduo como material para a cena foi Stanislavski, mas em seu método a memória é apenas um estímulo para se chegar a um estado onde a imaginação pode agir e produzir o resultado criativo. A criação em Stanislavski é provocada por um estado de manipulação do inconsciente

através do consciente, mas não é a memória em si, ou seja, a experiência “verdadeira” que se transforma em cena. Esta é resultante da imaginação, do *se*, que para o ator significa um “faz de conta”, uma maneira de se colocar na pele de figuras imaginárias.

Na Dramaturgia da Memória que proponho ao grupo Na Boca de Cena, muito do que Bausch e Sánchez propuseram aos seus *criadores-executantes* aparece como elemento para se produzir uma cena em que a memória do ator é protagonista. Nada de textos a estudar, criação de papéis, falas decoradas. A ação e o texto surgem do estímulo à memória. O ator cria os elementos para a cena a partir de suas próprias vivências.

O papel do diretor-dramaturgista é criar procedimentos de intermediação, com o objetivo de estimular a memória coletiva, arquetípica, e o inconsciente pessoal que, para Jung, corresponde aos conteúdos mantidos abaixo do limiar da consciência: “a totalidade daqueles fenômenos psicológicos que, de per si, estariam capacitados a se tornarem conscientes” (JUNG, 2011, p. 81). De forma consciente ou inconsciente, o executante associa informações da memória que não estão intrinsecamente relacionadas, produzindo um quadro bastante subjetivo, que diz respeito a seu olhar sobre as motivações: um estímulo tátil, sonoro ou visual desencadeia uma lembrança, que na sequência é associada a uma canção, movimentos ou palavras, produzindo assim uma cadeia de associações que leva a uma criação individual.

O diretor-dramaturgista é responsável pela co-criação, porque interage com o resultado, de forma a provocar no executante uma busca de elementos do seu universo concreto, material, que possam lhe ajudar a transmitir suas impressões do passado no momento presente. Cabe também a ele conscientizar o executante da maneira como reconfigura a experiência, tentando extrair sua potência criativa, sua capacidade de simbolizar. Um punhado de conchas na mão de uma atriz transforma-se numa estante cheia de conchas e búzios que uma falecida amiga tinha em casa e com essas mesmas conchas e a mão ela desenha o movimento da onda que levou o nome da amiga escrito na areia. Experiência vivida, trazida à memória e recriada em cena por meio do mesmo estímulo. O diretor-dramaturgista recombina os elementos trazidos à cena, com a intenção de torná-los mais orgânicos no entrelaçamento de todas as ações executadas pelos intérpretes.

Usando essa forma colaborativa de atingir resultados cênicos a partir da memória, espera-se que os atores do grupo Na Boca de Cena se relacionem com a

criação de uma nova maneira, exercendo sua capacidade de reconstituição do passado com propriedade, sentindo o que estão criando, dando forma artística a seus sentimentos e impressões da realidade. E, como reforça Sánchez: “Não devemos particularizá-lo [o sentimento] tomando-o em um sentido pessoal” (2001, p.109). O objetivo da Dramaturgia da Memória é recriar o passado de forma tão presentemente verdadeira, que o efeito da emoção gerada na cena permita também ao espectador perceber suas emoções. Neste ponto, permito-me uma paráfrase do texto de Bezerra (2010): a dramaturgia é um lugar privilegiado que possibilita ao ser humano compreender o outro como parte da sua própria existência.

REFERÊNCIAS:

- BEZERRA, Antonia Pereira. **Alteridade, memória e narrativa**: construções dramáticas. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CALVINO, Ítalo. As Cidades e as trocas. In: **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- FERRACINE, Renato. O corpo-subjétil e as micropercepções - um espaço-tempo elementar. In: **Poéticas do corpo**. Publicado em 21.07.2010.
<http://poeticasdocorpo.wordpress.com/2010/07/21/o-corpo-subjetil-e-as-micropercepcoes-um-espaco-tempo-elementar/>. Acesso em: 11 nov.2011.
- JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. From logos to landscape: text in contemporary dramaturgy. In: **Performance research**. New York: Routledge, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In: **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n.15, p.74-82, ago.2001.
- MILET, Maria Eugenia Viveiros. **Uma tribo mais de mil**. O teatro do CRIA. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2002.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. **A Dramaturgia da Memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- STANILAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SPERBER, Suzi. O Corpo do Ator (memória, ação e movimento) e a recepção à luz da teoria dos neurônios-espelho. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 7, 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2011.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o habitus. **Educação & Linguagem**. Ano 10, n. 16, p. 63-71, jul-dez. 2007. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/viewArticle/126>>. Acesso em: 14 ago.2011.