

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

Daniely Peinado

***MALU – FRAGMENTOS PARA PREENCHER LACUNAS: O PROCESSO CRIATIVO
DOCUMENTAL E A PRÁTICA DE SI NAS ARTES DA CENA***

Manaus
2015

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

Daniely Peinado

***MALU – FRAGMENTOS PARA PREENCHER LACUNAS: O PROCESSO CRIATIVO
DOCUMENTAL E A PRÁTICA DE SI NAS ARTES DA CENA***

Dissertação submetida à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes, sob orientação do Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa. Área de concentração: Representação e Interpretação. Linha de Pesquisa: Representação e Interpretação Artística.

Manaus
2015

FICHA CATALOGRÁFICA

CATALOGAÇÃO NA FONTE: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA

P377m Peinado, Daniely.

Malu – Fragmentos para Preencher Lacunas : o processo criativo documental e a prática de si nas artes da cena / Daniely Peinado. – Manaus : UEA, 2015.

107 f. : il. ; 30 cm + CD.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes. Área de concentração: Representação e Interpretação. Linha de Pesquisa: Representação e Interpretação Artística.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa.

1. Teatro – Processo criativo. 2. Performance. 3. Memória.
4. Crítica de processos criativos. I. Páscoa, Márcio Leonel Farias Reis.
II. Título.

CDU 792.08

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

Rua Leonardo Malcher,1728 - Praça 14 de Janeiro

Cep: 69020-070 - Fone: (092) 3878-4415

Manaus-AM

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE LETRAS E ARTES**

TERMO DE APROVAÇÃO

Daniely Peinado

***MALU – FRAGMENTOS PARA PREENCHER LACUNAS: O PROCESSO CRIATIVO
DOCUMENTAL E A PRÁTICA DE SI NAS ARTES DA CENA***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Área de Concentração Representação e Interpretação, Linha de Pesquisa Representação e Interpretação Artística, perante à Banca Examinadora:

Manaus, 19 de maio de 2015.

Presidente: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas
PPGLA

Membro: Prof. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas
PPGLA

Membro: Prof. Dra. Eneila Almeida dos Santos
Universidade do Estado do Amazonas
Curso de Teatro

Para Marlucia, saudosa companhia.

AGRADECIMENTOS

Um olhar de gratidão a todos aqueles que colaboraram para a compreensão traduzida nestas páginas, memória que me levará a outros horizontes:

Marly, Raimundo, Marlucia (em memória), Neimar, Ana Clara, e toda a família, pelas histórias nossas. Cristiane, Marielza e Rosa especialmente pela participação no trabalho.

Amigos de todos os lugares e tempos, aqueles que não vejo há muito e aqueles com quem agora compartilho a vida.

Artistas que fomentam transformação, fluxos e recriação, em especial aos parceiros de *Malu – Fragmentos para preencher lacunas*, Denni, Dimas, Jhon, Fabiano, Nonato, Daniel, Vicente, Efrain, Técio, Ediel, Jade e, sobretudo a Vanja (para além de artista, docente e pesquisadora de teatro, amiga) pela presença neste processo.

Ao Sesc-Amazonas e ao Espaço das Cias, por terem abrigado o espetáculo nas apresentações.

Aos companheiros do Tesc, pelo apoio.

Professores, todos com os quais pude ampliar horizontes. Professor Márcio Páscoa por toda contribuição na jornada do mestrado e pela orientação. Professoras Luciane e Eneila pela participação na banca de qualificação e pelos apontamentos feitos. Professora Juciane Cavalheiro pelo apoio em etapas anteriores deste processo.

Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes e Universidade do Estado do Amazonas.

FAPEAM pelo auxílio concedido.

RESUMO

A presente pesquisa tem o propósito de investigar a relação entre memória e criação no processo cênico *Malu – Fragmentos para preencher lacunas*, por meio de uma dinâmica em curso contínuo, fragmentada e flexível, a partir da crítica de processos criativos (SALLES, 2004, 2006, 2008) e do paradigma hermenêutico (GADAMER, 2010; PALMER, 2006). O ponto de partida para a criação é um acontecimento trágico: a morte de minha irmã, Marlúcia, em maio de 2014. Este fato impulsiona a investigação cênica em torno da exploração de memórias pessoais para a representação artística, fomentando o encontro com minha história e minha reconstrução como sujeito após o trauma. O caminho de aproximação entre vida e arte, constitui a poética geradora do espetáculo solo, fundamentada nas noções de teatro documentário (BASKERVILLE, 2012; GIORDANO, 2013; LEITE, 2012, 2014; SOLER, 2008), performance (BERNSTEIN, 2001; COHEN, 2006; DIÉGUEZ, 2008; LOPES, 2009) e teatro físico (CALLERY, 2001; MALDONADO, 2005; ROMANO, 2005). O estudo é desenvolvido de forma qualitativa, articulando pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo. Diante de um pensamento processual e relacional, busca-se desvelar como são atribuídos novos significados à experiência vivida (LARROSA, 2002) por meio de experimentações artísticas. A narrativa da sistematização de tais procedimentos relaciona-se com a transformação da memória em cena e em escrita acadêmica, tornando plural uma experiência singular, compartilhando a possibilidade de construção de conhecimento a partir do vivido.

Palavras-chave: Teatro; Performance; Memória; Crítica de processos criativos.

ABSTRACT

This research aims to investigate the relationship between memory and creation in *Malu – Fragmentos para preencher lacunas*, through a continuous, fragmented and flexible dynamic, from the criticism of creative processes (SALLES, 2004, 2006, 2008) and the hermeneutic paradigm (GADAMER, 2010; PALMER, 2006). The starting point for creating is a tragic event: the death of my sister, Marlucia, in May 2014. This fact drives the scenic research into the use of personal memories for artistic representation, promoting the meeting with my story and self reconstruction after the trauma. The path of approachment between life and art, constitutes the poetic construct of the performance, based on documentary theater notions (BASKERVILLE, 2012; GIORDANO, 2013; LEITE, 2012, 2014; SOLER, 2008), performance art (BERNSTEIN, 2001; COHEN, 2006; DIÉGUEZ, 2008; LOPES, 2009) and physical theater (CALLERY, 2001; MALDONADO, 2005; ROMANO, 2005). The study is developed in a qualitative way, combining literature and field research. Facing a procedural and relational thinking, we seek to reveal how are assigned new meanings to life experience (LARROSA, 2002) through artistic experimentation. The narrative of systematization of such procedures is related to the transformation of memory into scene and in academic writing: making plural a single experience, sharing the possibilities of building knowledge from the experienced.

Keywords: Theater; Performance art; Memory; Creative processes Criticism.

ÍNDICE DE IMAGENS

Capa do Capítulo 1 – Foto da cena <i>O bolo</i> – 06 de março de 2015	
Capa do Capítulo 2 – Foto da cena <i>Do hospital</i> – 06 de dezembro de 2014.....	
Imagem 1 – Foto de escritos sobre o processo criativo	63
Imagem 2 – Foto da cena <i>Do hospital</i>	65
Imagem 3 – Foto do primeiro esboço do cenário	67
Imagem 4 – Foto do segundo esboço do cenário.....	67
Imagem 5 – Foto do cenário na cena.....	67
Imagem 6 – Foto de escritos sobre o que o cenário representa	69
Imagem 7 – Foto da apresentação no Sesc sem as telas brancas.....	70
Imagem 8 – Foto com projeções no chão	70
Imagem 9 – Foto do baú usado na cena.....	71
Imagem 10 – Foto dos espectadores com balões.....	71
Imagem 11 – Foto das minhas irmãs Marlucia e Alice	72
Imagem 12 – Foto do documento que registra a falta de leitos na UTI	73
Imagem 13 – Captura da notícia sobre a falta de ambulâncias	73
Imagem 14– Foto do meu primeiro bolo	74
Imagem 15 – Foto do registro de quando o bolo é agregado à cena	75
Imagem 16 – Foto do uso de balões brancos na cena.....	75
Imagem 17 – Foto do uso de balões coloridos na cena	76
Imagem 18– Foto de unhas vermelhas que inspiraram a maquiagem.....	76
Imagem 19 – Escaneamento do roteiro com uso de projeção na cena <i>Do hospital</i>	80
Imagem 20 – Foto da cena <i>Do hospital</i> com leitura.....	80
Imagem 21 – Foto das notas sobre a decisão do dia 06 para apresentação	81
Imagem 22 – Escaneamento do roteiro com uso de documentos oficiais	81
Imagem 23 – Imagem do cartaz utilizado	81
Imagem 24 – Foto do aniversário de 15 anos da minha irmã.....	82
Imagem 25 – Foto da celebração religiosa do nascimento da minha sobrinha	82
Imagem 26 – Foto do vestido que influencia a escolha do figurino.....	82
Imagem 27 – Foto de cena que mostra o figurino usado.....	82

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO A – Roteiro do espetáculo	94
ANEXO B – Dvd com o registro da última apresentação	
ANEXO C – Imagem do cartaz utilizado.....	105
ANEXO D – Imagem do programa elaborado	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. INFLUÊNCIAS NO PROCESSO CRIATIVO	16
1.1 Arte na Pós-Modernidade.....	16
1.1.1 Teatro Contemporâneo	20
1.1.1.1 Teatro físico.....	28
1.1.1.2 Teatro documentário.....	31
1.1.1.3 O ator-performer e a dramaturgia do eu	35
1.2 O modelo hermenêutico para o processual humano.....	43
2. TEATRO E MEMÓRIA	53
2.1 Intenções com o trabalho de memória transformada em cena.....	53
2.2 Crítica de processos: uma análise que reelabora o processo para interpretar a obra	60
2.3 Documentos do processo e temporada experimental	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	89
ANEXOS	93

INTRODUÇÃO

Inicialmente o título *Malu – Fragmentos para preencher lacunas: o processo criativo documental e a prática de si nas artes da cena* não revela a relação que mantém com aspectos fora da subjetividade, muito menos que o movimento gerador da obra artística pertencente a ele iniciou antes desta pesquisa e continuará após ela. Tal fato deve ser compreendido, no entanto, a partir da consideração das particularidades da pesquisa em Artes, do olhar hermenêutico para as obras artísticas e da cena como um espaço crítico de reelaboração das experiências vividas, a partir das noções de teatro documentário e performance.

Inserida na linha de pesquisa Representação e Interpretação Artística do PPGLA-UEA, a pesquisa revelou-se fragmentada e complexa. Este fato deve-se a especificidade do objeto de estudo, no qual atuo como performer e pesquisadora¹. Busquei investigar a relação entre memória e criação em um processo cênico, tentando compreender como a memória se transforma em cena. Para atingir o objetivo traçado, a investigação se desdobrou no território da prática artística (processo e obra) e da crítica do processo criativo (dissertação), explicitados a seguir:

a) a prática artística: no início o processo contava com a participação de três atores, selecionados pela disponibilidade à pesquisa, os quais junto a mim participariam de exercícios baseados nos princípios do teatro físico e em suas inquietações poéticas. Esta participação aberta dos envolvidos vislumbrava a interferência dos atores na dramaturgia da cena², agregando-os como coautores do fazer teatral. Ao mesmo tempo, este interesse se relacionava à minha experiência em dança e teatro, como uma possibilidade de aprofundamento e ampliação de conhecimentos adquiridos na universidade e no grupo em que atuo.

No entanto, ao sofrer uma perda familiar que abalou minha estrutura emocional e meus planos de vida, esta pesquisa também foi alterada. Precisei acolher a experiência da dor como potência para meu trabalho artístico. Ao deflagrar uma insatisfação, a morte gerou a

¹ A identificação não é atrelada a uma segmentação, nem a um distanciamento para melhor apreensão, fala apenas sobre a sistematização da experiência da pesquisa em Artes. Foi uma descoberta produtiva a consciência de questões relacionadas ao meu **projeto poético**, minha existência e presença no mundo.

² Considerando que, “não existe mais *uma* dramaturgia (textual, corporal, etc.) a ser seguida, mas o processo se dá por opções dramaturgias, ou seja, a poética cênica se constrói por camadas sobrepostas e em relação de retroalimentação e fluxo contínuo dos agenciamentos dramaturgicos singulares, sejam eles corpóreos, textuais, imagéticos, espaciais etc (FERRACINI, 2013, p. 65)”, a dramaturgia da cena contempla toda a composição posta.

necessidade de expressão pela arte a partir do enfrentamento das memórias em um espetáculo solo. Mesmo abalada, não fazia sentido naquele momento que outro ator além de mim o fizesse. Comecei então um processo de imersão na minha experiência de ser no mundo.

As lembranças mais antigas: brincadeiras com meus irmãos Marlúcia e Neimar e com nosso primeiro animal de estimação, a cachorra Pluma; o afeto pelos animais herdado da nossa mãe Marly, que gostava de fazer pão para o lanche da tarde — período do dia que papai costumava chegar do trabalho. O que ficou da infância com irmãos? Regras de convivência, partilha e negociação de opiniões e vontades, para uma relação que não depreciasse o outro. Como irmã do meio, alternava entre momentos: carros, bolas, pipas, petecas e videogames com meu irmão; bonecas, casinhas, danças, elástico, filmes e novelas no quarto com minha irmã. Contudo também brincávamos juntos de manja, queimada, brincadeiras inventadas (como a dos fantasmas, que tinha até uma música), em peças da igreja e de bicicleta (a primeira foi compartilhada entre os três).

Com o passar dos anos, a autonomia nos permitiu escolhas pessoais que, embora não rompessem o núcleo comum, nos encaminharam para uma trajetória própria. Diante da existência de trinta e um anos, muitas experiências compõem o que sou agora. Mesmo aquelas que não habitam minha memória, como as lembranças da convivência da família com minha irmã Alice. Aquelas que esqueço intencionalmente, como os momentos difíceis, e as vivências difusas, que parecem distantes e custosas de acessar.

A investigação trata do que sou agora: pesquisadora, mestranda e objeto desta pesquisa. Abarca meu projeto poético, minhas criações em teatro e em dança, minha atuação como docente e minha dor:

— Marlúcia, sou muitas. Penso e quero tantas coisas, mas no momento lembro sempre de ti (todos os dias) e não quero esquecer. Quero que seja lembrada. Na companhia da Cacá, sua filha e minha sobrinha, fiz *Malu – Fragmentos para preencher lacunas* e escrevi esta dissertação pensando em você.

Cecília Salles (2004, p. 34) afirma que “aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas – admite-se que outras obras teriam sido possíveis”. Assim, aceitei o encontro com o acaso inesperado, agregando-o ao processo de construção da pesquisa artística e acadêmica. A partir deste momento, ela tem como matriz

geradora³ a convivência com minha irmã, adquirido forma documental⁴. Com possibilidades artísticas diversas deixadas para trás, resolvi expressar na cena minha interpretação⁵ do ocorrido. Para tal, transformei a proposta inicial de investigar as inquietações do coletivo de atores para a criação da dramaturgia da cena, em um projeto solo de reconstrução de si por meio da arte.

Com a investigação em curso, a ideia de parceria com os atores que participariam diretamente na cena, se desdobra na criação conjunta do **Núcleo Zero**⁶ para o diálogo de propostas artísticas. No decorrer do processo criativo, eles passam a colaborar apenas de forma indireta na produção do espetáculo que vem a ser o objeto desta pesquisa: *Malu – Fragmentos para preencher lacunas*.

O percurso de experimentos e a estruturação da dramaturgia do espetáculo aconteceu de junho a novembro de 2014 em sala de ensaio. Ansiosa e imbuída pelo desejo simbólico de que o discurso e a lembrança não ficassem distantes do presente, abri o processo ao público em dezembro do mesmo ano. A princípio, o compartilhamento do processo seria sempre no dia seis de cada mês⁷, ritualizando os aniversários de falecimento de minha irmã. Esta decisão poderia colocar em risco a finalização do trabalho, caso eu o considerasse como um produto acabado. Porém, fundamentada na noção do inacabamento⁸ da obra de arte, tinha urgência de colocá-lo em cena.

A obra continuou sofrendo ajustes e transformações ao longo dos seis meses em que foi apresentada, assim como eu. A troca com o público nesta temporada experimental do

³ A matriz geradora promove “interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer da de sua obra (a tendência específica da obra em construção)” (SALLES, 2006, p. 125).

⁴ A intenção de documentar uma lembrança edificando-a em um espetáculo, como em um monumento, traz para a cena a evocação da imagem de minha irmã e depoimentos meus transpostos pela estética do teatro documentário.

⁵ Não a interpretação teatral, a qual trabalha a partir de um texto e de uma clássica criação psicológica (FERRACINI, 2013), mas aquela que significa expressar, explicar e traduzir (PALMER, 2006) na cena o ocorrido. Quando for me referir à minha ação na cena usarei o termo atuação, considerando atuar “como um disparador de processos, compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio” (FERRACINI, 2013, p. 71).

⁶ Dimas Mendonça, Denni Sales e eu criamos um núcleo de parceria artística para experimentações de linguagens cênicas, que tem na troca de experiências uma possibilidade de estruturação de nossas propostas. Em 2014 acordamos três processos artísticos em parceria, dentre eles o *Malu* (APÊNDICE C).

⁷ Apresentações de *Malu* antes da defesa da dissertação: seis de dezembro de 2014, seis de janeiro de 2015, seis de fevereiro de 2015, seis de março de 2015, seis de abril de 2015 e 01 de maio de 2015 (meu aniversário e data em que minha irmã teve uma parada cardíaca no ano anterior).

⁸ “Trata-se de uma visão que põe em questão o conceito de obra acabada, isto é, a obra como uma forma final e definitiva. Isto nos permite falar, sob o ponto de vista do artista, em uma estética em criação (SALLES, 2004, p. 26)”.

trabalho foi fundamental para minha preparação (emocional, artística e acadêmica) para o dia primeiro de maio⁹ de 2015, último dia de apresentação do espetáculo antes da defesa.

b) a crítica do processo criativo: a opção por uma prática que se deu a partir de minhas inquietações, fez-me perceber a interação entre as dimensões particulares e coletivas na obra de arte. Deste modo, a pesquisa visou desdobrar a experiência do mundo¹⁰ no trabalho do ator, analisando as etapas e procedimentos da construção cênica. A atenção dada ao processo criativo se deu de forma sistematizada, acompanhando e percebendo suas formas temporárias, por meio de olhar voltado para a mobilidade do pensamento, e suas constantes revisões e interrupções no fluxo artístico para a introdução de ideias novas.

Mesmo com a alteração no percurso, segui acreditando no ator como sujeito principal da experiência teatral. As motivações impulsionaram à concretização do projeto poético na nova obra. Graças à minha vivência em dança¹¹, a intenção de considerar o teatro físico como ponto de partida para a criação colaborou para o meu envolvimento no processo, levando-me à percepção de minhas limitações, e dando-me perspectivas de como fui transformada pelo desejo artístico e acadêmico de perpetuar uma lembrança.

Para a apreensão da relação entre sujeito e objeto presente no processo de *Malu*¹² — foco desta pesquisa —, a perspectiva qualitativa foi adotada para a abordagem hermenêutica e crítica da obra. O modelo hermenêutico esteve presente no ato de interpretação de *Malu*, considerando seu significado histórico de explicar e mediar, a partir de um esforço interpretativo para evitar incompreensões (GADAMER, 2010). Neste sentido, ele é articulado com a proposta de crítica de processos (SALLES, 2004, 2006, 2008), que no acompanhamento do pensamento em criação possibilita a compreensão sobre o processo criativo exposto, oferecem uma forma de aproximação com a obra.

Assim, a complexa relação entre procedimentos tradicionais de pesquisa e procedimentos artísticos são articuladas a partir do arcabouço teórico e metodologia escolhidos. Por meio de pesquisa bibliográfica, a revisão acerca dos estudos e aspectos históricos sobre teatro documentário e performance colaborou para a elucidação da prática

⁹ Dia que minha irmã sofreu uma parada cardiorrespiratória e foi internada no ano anterior.

¹⁰ Na visão gadameriana “a linguagem cria a possibilidade de o homem ter um mundo”, o mundo portanto, não é o ambiente, mas “um espaço diante de nós”, é uma construção compartilhada na e pela linguagem (PALMER, 2006, p. 207).

¹¹ Iniciada com participação em danças populares e continuada em cursos livres, participação no grupo Balé na Rua, graduação, docência e criação coreográfica.

¹² Forma abreviada do título do espetáculo em foco. A partir deste momento ao me referir ao trabalho usarei esta forma.

apresentada. A pesquisa de campo, realizada a partir de observação participante no processo criativo, teve como fonte diversos documentos de processo¹³, tais como notas do processo, fotos de família que compuseram o ambiente criativo, fotos de ensaios, documentos oficiais de posse da família, jornais do período de criação do trabalho, peças de divulgação do trabalho, vídeos das apresentações com público, além dos roteiros.

Tanto na prática cênica quanto na dissertação, minhas memórias¹⁴ tornaram-se protagonistas da criação, considerando que a memória, como capacidade de recuperação e conservação de informações, possibilita ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas (LE GOFF, 1990). Deste modo, o encontro consigo foi transformado em acontecimento cênico e a cada apresentação, a partir da dinamicidade da memória, novos significados eram criados e portanto, novas formas dadas à experiência de ser no mundo da arte. O processo tornou-me consciente da minha história e situou-me em um contexto de mundo, a partir do qual pude produzir construtos baseados na minha experiência até o momento (alterável quando em outro horizonte).

Segundo Larrosa (2002), o sentido dado à experiência se faz um processo de conhecimento que revela ao homem sua própria existência, pois é atribuído a partir do que nos acontece. O sentido é portanto, finito, parcial e contingente. Desta maneira, na experiência da vida, a qual tudo está em movimento, nada é permanente, a atribuição de sentido pode ser o próprio modo de compreendê-la, na medida em que contempla a vicissitude do existir. Assim, sistematizo e compartilho os desdobramentos da vivência da experimentação artística nesta dissertação, recriando os acontecimentos, tornando-os acessíveis para outros e, de alguma forma, compartilhando com estes.

A apresentação da estrutura que narra esta experiência é composta por dois capítulos e pela dramaturgia do espetáculo. O primeiro capítulo contextualiza as influências que fomentaram o processo criativo, abrangendo a historicidade que fez culminar a obra, entre outros aspectos do paradigma hermenêutico, que dão sentido à pesquisa como um todo. O segundo capítulo visa a compreender e refazer o movimento criativo responsável pela

¹³ Os documentos de processo são os instrumentos de análise da crítica de processos. Isto inclui todos os tipos de registros do processo criativo utilizados para armazenamento e experimentação pelo artista (SALLES, 2004, 2006, 2008).

¹⁴ Considerando a ideia de memória adúltera que parte do poder imaginativo – criação – da memória. Nesta perspectiva, lembrar não é reviver, mas reelaborar o vivido. Quando acessamos nossas memórias o fazemos com “imagens de hoje” (SALLES, 2004, p. 100), portanto a criação no processo de *Malu* operou sustentada pela memória, que na reelaboração do vivido, ressignificou a experiência pelo que se queria lembrado.

concepção de *Malu* por meio da crítica de processos criativos: a partir dos documentos referentes ao percurso de criação, percebemos o caminho das transformações da obra e do sujeito criador. Ademais, apresentaremos como as linhas de pesquisa cênica: o teatro documentário, a performance e o teatro físico são articulados no espetáculo.

A pesquisa foi fundamentada na historicidade¹⁵ do sujeito, em uma experiência de existência transformada em cena, e posteriormente recriada nesta dissertação. O estudo assim, considerou a dependência “a uma interpretação constante do passado”, a qual possibilita o conhecimento de si, “em termos de interpretação de uma herança e de um mundo partilhados que o passado lhe transmite, uma herança constantemente presente e activante em todas as” ações e decisões do homem (PALMER, 2006, p. 123). Neste sentido, a investigação revisita não apenas memórias do vivido, como também memórias compartilhadas historicamente (outros estudos), estabelecendo conexões com tempos diversos e alternando entre o particular e o coletivo.

¹⁵Termo que se refere à relação do passado e do futuro no tempo histórico do homem. Trata-se não apenas da “dependência do homem relativamente à história pelo autoconhecimento e pela auto-interpretação, pela sua finitude criativa na determinação histórica da própria essência, mas também à inevitabilidade da história e à temporalidade intrínseca de toda a compreensão (PALMER, 2006, p. 123)”.

1. INFLUÊNCIAS NO PROCESSO CRIATIVO



1. INFLUÊNCIAS NO PROCESSO CRIATIVO

Para a melhor compreensão da proposta desta pesquisa, apresentaremos aqui um resumo das tendências artísticas que fomentaram a poética do espetáculo *Malu – Fragmentos para preencher lacunas*. Assim, o capítulo aborda aspectos das artes da cena na pós-modernidade: descrevendo em primeiro lugar, o contexto pós-moderno e, em segundo lugar, as rupturas nas práticas teatrais ocorridas ao longo dos séculos XX e XXI. Ademais, trataremos de questões referentes ao paradigma hermenêutico que colaboram para a análise do processo criativo como um todo.

1.1 Arte na Pós-Modernidade¹⁶

Refletir acerca da criação artística nos dias de hoje implica entender o processo de mudança de pensamento advindo da desconstrução da modernidade para dar lugar à pós-modernidade. Dentre os pensadores que figuram na discussão sobre o pós-moderno, Gianni Vattimo e Boaventura Souza Santos foram escolhidos devido seus apontamentos esclarecedores acerca da constatação da falência do projeto moderno. Este pretendia estabelecer uma teoria geral para dar conta da realidade.

Vattimo (1992) disserta sobre a pós-modernidade como momento de superação do pensamento moderno – que valorizava o avanço na linha progressiva do tempo histórico para a emancipação do homem. Ou seja, o autor aponta que a modernidade dava maior importância a fatos cronologicamente recentes e, por consequência, acreditava na história como processo progressista, constituído de forma linear e unitária.

Na transição deste paradigma de pensamento para entrar no espaço plural da pós-modernidade, foi fundamental nossa constituição como “sociedade dos *mass media*¹⁷”. A partir do desgaste do “princípio de realidade”, os meios de comunicação de massa se tornam fatores determinantes para o rompimento de pontos de vistas totalitários, fazendo emergir

¹⁶ Visão de mundo posterior à modernidade (século XV ao XIX) vigente na contemporaneidade.

¹⁷ O termo define a condição de comunicação generalizada do tempo atual, possível pela distribuição indiscriminada de informação.

experiências múltiplas de humanidade, muito embora não tenham contemplado uma sociedade mais consciente de si¹⁸:

Mas a libertação das muitas culturas e das muitas *Weltanschauungen* [sic] tornada possível pelos *mass media* desmentiu precisamente o ideal de uma sociedade transparente: que sentido teria a liberdade de informação, ou mesmo apenas a existência de vários canais de rádio e de televisão, num mundo em que a norma fosse a reprodução exacta da realidade, a perfeita objectividade, a total identificação do mapa com o território? De facto, a intensificação das possibilidades de informação sobre a realidade nos seus mais variados aspectos torna cada vez menos concebível a própria ideia de uma realidade. [...] Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da contaminação (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os *media* distribuem (VATTIMO, 1992, p. 12-13).

A emancipação do ser se dá em decorrência do desenraizamento de suas crenças e valores, definindo-se por meio da libertação de singularidades, da aceitação de possíveis, de efemeridades e dialetos¹⁹. Este processo nos torna capazes de reconhecer outros sistemas de pensamento e, por consequência, de sermos reconhecidos no nosso (VATTIMO, 1992).

Na perspectiva da oscilação, nossa liberdade estaria justamente no movimento constante de pertencimento e desenraizamento, e no encontro com múltiplas vozes, compartilhando interpretações da realidade sem formas fechadas. A definição de emancipação proposta se dá a partir da libertação das minorias reprimidas, de modo a provocar um desenraizamento global que produza a consciência da oscilação mencionada.

Filósofos niilistas como Nietzsche e Heidegger (mas também pragmatistas como Dewey ou Wittgenstein), ao mostrarem que o ser não coincide necessariamente com aquilo que é estável, fixo, permanente, mas tem antes a ver com o acontecimento, o consenso, o diálogo, a interpretação, esforçam-se por nos tornar capazes de alcançar esta experiência de oscilação do mundo pós-moderno como chance de um novo modo de ser (talvez: finalmente) humanos (VATTIMO, 1992, p. 17).

¹⁸ Os *mass media*, que teoricamente tornam possível uma informação “em tempo real” sobre tudo aquilo que acontece no mundo, poderiam com efeito parecer uma espécie de realização concreta do Espírito Absoluto de Hegel, isto é, de uma perfeita autoconsciência de toda a humanidade, a coincidência entre aquilo que acontece, a história e a consciência do homem. Vendo bem, críticos de inspiração hegeliana e marxista como Adorno raciocinam pensando neste modelo, e baseiam o seu pessimismo no facto dele (por culpa do mercado, afinal) não se realizar como poderia, ou realizar-se de maneira perversa e caricatural (como no mundo homologado, e talvez também “feliz” por meio da manipulação dos desejos, dominado pelo “Grande Irmão”) (VATTIMO, 1992, p. 12).

¹⁹ Diferenças, elementos locais (VATTIMO, 1992, p. 14).

O niilismo presente na cultura ocidental é provocado pela desestabilização dos valores que se creditavam no futuro e que pareciam seguros. Estamos agora na cultura dos simulacros, momento em que não há mais certezas nem garantias. Neste contexto, Vattimo apresenta a ideia de *pensiero debole* (pensamento fraco)²⁰, que discute o caráter transitório e frágil das leituras da realidade, característica fundamental da pós-modernidade (TEIXEIRA, 2006).

Na concepção do autor, a pós-modernidade renuncia a concepção de verdade como algo fixo. Neste sentido, a compreensão da realidade se dá a partir do transitório, tratando-se sempre de interpretações dos sujeitos. Deste modo, a interpretação passa a ser o paradigma basilar do pós-moderno.

Em outra perspectiva de pós-modernidade, Santos (2010) agrega sua crítica ao sentido do termo, propondo uma desconstrução da modernidade a partir dela própria, ou seja, a partir das concepções de modernidade marginalizadas pelas percepções de modernidade dominantes: o que foi suprimido na execução do projeto de emancipação moderno. Para ele, esta fase de transição de pensamento é propícia para a reconstrução de paradigmas de emancipação social. Sua proposta parte da libertação da periferia da modernidade ocidental, o Sul, denominação utilizada por ele para se referir à parcela de países marginalizados pelo capitalismo. Sua crítica se assenta especialmente na desconstrução da razão indolente, que fez da modernidade ocidental uma verdade imposta a custos de violência. Sua proposta se vale de uma racionalidade pluralista que, pretendendo o não desperdício das experiências contidas no presente, não credita tanto valor ao futuro²¹.

Ao categorizar a indolência da razão em quatro modos²² de ação, Santos (2010) descreve como esta forma de pensar dominou os debates filosóficos e epistemológicos dos últimos séculos, desqualificando e silenciando a diversidade na experiência social. Em contrapartida, o autor lança uma proposta de mudança de racionalidade, pautada na sociologia das ausências, na sociologia das emergências e na tradução cultural.

²⁰ No sentido oposto do pensamento que disseminava as estruturas modernas e “fortes”.

²¹ A compreensão eurocêntrica de mundo tendia a considerar o presente um “instante fugidio” asfixiado pelo passado e pelo futuro. E a racionalidade que considerava a história de forma linear e ampliava o futuro, tempo que continha todas as expectativas de progresso (SANTOS, 2010).

²² Sobre razão impotente, razão arrogante, razão metonímica e razão proleptica ver: SANTOS, Boaventura Souza. A Gramática do tempo Boaventura. Cortez: São Paulo, 2010.

Assim, a sociologia das ausências nega a subtração das experiências em curso no mundo, convertendo-as em existência, ou seja, expandindo o presente em todas as partes, e não concentrando-o em fragmentos. A sociologia das emergências, a partir de alternativas admitidas pelo presente, estabelece expectativas possíveis de ser concretizadas, equilibrando a relação entre experiência e esperança, contraindo desta forma o futuro e reforçando as ações do presente. E a tradução cultural – complementar às anteriores –, estabelece o diálogo entre experiências e saberes, sem apagar o que há de característico em cada um.

Em suma, Santos (2010) discute a emancipação social a partir da impossibilidade de uma teoria geral que sufoque a multiplicidade de experiências sociais. Ao contrário, reflete acerca da incompletude dos saberes, em um movimento contra a razão indolente e em favor de um pensamento que contemple a diversidade do mundo.

No entanto, a situação declarada por Vattimo e Santos não efetua um estado de mudança. Mesmo com manifestos acerca do câmbio de paradigmas de humanidade do mundo pós-moderno, outras racionalidades encontram dificuldades em operar transformações devido às tradições da lógica hegemônica. Ainda assim, devemos depositar expectativas em alternativas de resistência: desta necessidade surge o interesse de expressão pela arte.

A criação artística contrapõe-se à razão indolente tão arraigada em nossa sociedade, valorizando experiências. As inquietações do artista relacionam-se com a experiência de ser no mundo, estabelecendo construções de conhecimento que buscam “a emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições dominantes” (MARCUSE, 2007, p. 17). A experiência estética se dá na equalização de expedientes internos e externos, tanto na produção da arte, quanto na fruição, estabelecendo um desenraizamento²³ semelhante ao discutido por Vattimo, de aproximação com a existência humana.

A obra de arte não se deixa reportar a uma ordem de significados preestabelecida, pelo menos no sentido em que não é dela deduzível como sua consequência lógica; e também no sentido em que não se insere simplesmente no interior do mundo como é, mas pretende lançar sobre ele uma nova luz (VATTIMO, 1992, p. 56).

Deste modo, a obra artística não gera conforto, e sim a percepção de diferentes realidades. Vattimo – à luz de Heidegger e Benjamin –, pensa a experiência estética como

²³ Percepção de diferenças, elementos locais, de outras racionalidades que levam a consciência da incompletude e limitação dos dialetos (VATTIMO, 1992).

questionamento de valores e desenraizamento, que se dá a partir de uma sensação de quase morte.

Por meio destes pressupostos teóricos, considerando o fato de muitas experiências cênicas romperem com aspectos tradicionais de criação teatral, nos debruçaremos sobre algumas práticas selecionadas. Estas foram escolhidas devido suas relações com o processo criativo desta pesquisa, e não serão estabelecidas de modo cronológico.

1.1.1. Teatro Contemporâneo

A partir de um olhar retrospectivo para as práticas das artes da cena nos séculos XX e XXI, podemos entender o contexto das transformações que proporcionaram as experimentações artísticas da atualidade. Assim, analisaremos as rupturas na tradição teatral ocidental moderna, dissertando sobre fundamentos de transformação do papel do ator, do texto e do espectador na cena, que reconfiguraram o modo de pensar, fazer e fruir teatro.

O posicionamento de Antonin Artaud²⁴ que, inspirado no Teatro de Bali, questiona a racionalidade clássica sobre o texto dramático, é um fator muito influente na cena da atualidade. A ideia da obra não partir de um texto pronto discute uma proposta de criação na qual o teatro constrói a dramaturgia de forma concomitante à criação da cena. Este procedimento relativiza a função da palavra e anuncia seu valor hermenêutico, pois além do sentido semântico da fala, o silêncio, o ruído, o gesto, e a expressão corporal do ator são valorizados.

Neste teatro, toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens numa impulsão psíquica secreta que é a Fala anterior às palavras. É um teatro que elimina o autor em proveito daquilo que em nosso jargão ocidental do teatro chamaríamos de diretor, encenador; mas aqui o encenador é uma espécie de ordenador mágico, um mestre de cerimônias sagradas (ARTAUD, 1984, p. 79).

Para além de discutir o valor do texto como única matriz geradora da cena, Artaud evoca a participação de uma linguagem viva e complexa no discurso da cena que, além da

²⁴ Antonin Artaud (1896-1948) Ator, diretor, dramaturgo, adepto do surrealismo, é como teórico, ao apresentar as ideias que constituem o teatro da crueldade, que Artaud se faz referência nas práticas teatrais do século XX. Sua discussão evidencia a potência do homem e sua expressividade e relativiza a palavra no fenômeno teatral.

palavra, pensa outros expedientes do espetáculo: o ator e seu corpo, as sonoridades da música e da voz, o figurino e o espaço.

Cada um desses meios tem uma poesia própria, intrínseca, e também uma espécie de poesia irônica que provém do modo pelo qual se combina com os outros meios de expressão; e é fácil perceber as consequências dessas combinações, das reações desses meios e de suas recíprocas destruições (ARTAUD, 1984, p. 53).

Samuel Beckett²⁵ nos indica um novo direcionamento para a cena teatral, propondo a articulação da palavra falada com corpo que a enuncia. Ele rompe com a composição da cena clássica – que supervalorizava o texto – e explora aspectos da condição humana, trazendo o corpo do ator à cena. Na fase final de sua obra, as nuances criadas pela exploração de movimentos bruscos e pela imobilidade, combinadas com o mínimo de texto, provocavam novas formas de fruição da cena.

Outra perspectiva que reconfigura o acontecimento da dramaturgia em cena, diz respeito à relação com o espectador proposta por Bertolt Brecht²⁶. O encenador alemão, desconstrói o personagem na frente do espectador, rompendo com a ilusão da quarta parede²⁷ e estimulando seu exercício crítico. Por meio de narrações do ator, o efeito de distanciamento²⁸ teatral ou estranhamento, chama o público à reflexão, ampliando as relações entre ator e personagem, ator e espectador e também entre ficção e realidade no teatro.

Outro destaque deste período, que precisa ser ressaltado, é Constantin Stanislavski²⁹, ele revela em seus estudos a busca por princípios que estruturassem o trabalho criativo do

²⁵ Samuel Beckett (1906-1989) Dramaturgo e posteriormente encenador de suas próprias peças, articula no texto e na cena uma poética diferente das convenções de representação, a exemplo da rejeição à unidade de tempo, espaço e ação, e da construção antirrealista na qual figurava o corpo humano e os silêncios, elementos tomados pelo contexto pós-guerra.

²⁶ Bertolt Brecht (1898-1956) Dramaturgo e encenador criticava os efeitos do capitalismo nas relações humanas através do seu teatro épico. Pensando no sentido social do teatro seus trabalhos de caráter narrativos objetivavam uma conscientização política para a emancipação social. Neste sentido, o estranhamento e o *gestus* colaborariam para a transformação social do espectador.

²⁷ Expressão que faz menção a “uma parede imaginária que separa palco da platéia”, a qual coloca o espectador como *voyer* da cena (PAVIS, 1999, p. 315-316).

²⁸ “Procedimento de tomada de distância da realidade representada” (PAVIS, 1999, p. 106) por meio de quebra na representação. “Para BRECHT, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito do estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica (*Verfremdung*, remete a *Entfremdung*, alienação social: cf. BLOCH, 1973) O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte (PAVIS, 1999, p. 106).

²⁹ Constantin Stanislavski (1863-1938) Ator, diretor, pedagogo e escritor de teatro, criador do Teatro de Arte de Moscou em parceria com Nemirovitch Dantchenko, local que experimentou procedimentos de preparação do

ator. Sua pesquisa artística se desenvolveu em duas fases principais: a linha de Forças Motivas e o método das Ações Físicas. A primeira é baseada nos processos interiores de criação ator que, motivados por sentimento, mente e vontade, refletem uma forma psicológica de interpretação do texto dramático.

O primeiro e mais importante dos mestres é o sentimento, que infelizmente não é manipulável. Como vocês não podem iniciar o seu trabalho antes que os seus sentimentos sejam espontaneamente motivados, é preciso que recorram a um outro mestre. Quem é esse segundo mestre? É a mente. Sua mente pode ser uma força motiva em seu processo de criação. Haverá um terceiro? Se o aparato criador de vocês pudesse ser estimulado e espiritualmente dirigido pelos anseios, teríamos encontrado um terceiro mestre - a vontade (STANISLAVSKI, 1989, p. 75).

Posteriormente, Stanislavski chega à conclusão de que a ação física estimula os processos interiores de criação. Para isso, ao executar a ação da personagem, o ator evocaria as motivações subjetivas para tal ato. Neste sentido, a ação física é externa e facilita o processo interno do ator, catalisando ações psicológicas, estando assim diretamente relacionada à memória das emoções.

Assim, a prática de Stanislavski é contrária à divisão dualista entre corpo e mente presente na cultura ocidental, pensando o ator como sujeito que deve agir sobre si. Deste modo, a cena estimula a capacidade criativa a partir da subjetividade (memória, emoções, vontade, etc.) e da fisicalidade, levando em conta as particularidades de cada coletivo artístico. Dessa forma, ao tornar pública sua metodologia de trabalho, Stanislavski possibilita tanto o conhecimento de sua pesquisa, quanto o diálogo com outras propostas a partir de pontos em comum e pontos divergentes.

Nosso método nos serve porque somos russos [...] Aprendemos por experiências, mudanças, tomando qualquer conceito de realidade gasto e substituindo-o por alguma coisa nova, algo cada vez mais próximo da verdade. Vocês devem fazer o mesmo. Mas ao seu modo e não ao nosso. O método que usamos em 1898 quando foi fundado o Teatro de Arte de Moscou já foi modificado mil vezes. Alunos meus, ou atores de nossa companhia se impacientaram e romperam conosco. Formaram outras companhias e hoje acham o Teatro de Moscou antiquado, fora de moda [...] Os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas [...] Terão de usá-las [suas particularidades] para criar seu próprio método e ele poderá ser tão verdadeiro e tão grande quanto qualquer método que já se descobriu (STANISLAVSKI, 2006, p. 16-17).

ator e formalizou o Sistema Stanislavski de interpretação, cunhando propostas em torno da análise ativa, memória emotiva e ações físicas.

Vsevolod Meyerhold³⁰, aluno de Stanislavski, rompe com o mestre ao rever a tradição naturalista experimentada no Teatro de Arte de Moscou, criando o conceito de biomecânica. Esta técnica visa dar suporte à criação do ator, treinando sua fisicalidade para que ele responda com movimentos precisos a estímulos variados. Meyerhold buscava em outras estéticas teatrais (*Commedia dell'arte*, Kabuki, Ópera de Pequim, Teatro Elizabetano, entre outras práticas populares) e extra teatrais (música, pintura, escultura...) modos de estruturação para a construção de sua prática cênica.

Meyerhold, negando o naturalismo experimentado no Teatro de Arte de Moscou para buscar construir uma identidade estética específica para o teatro, reconhece na “inverossimilhança convencional” [...] um caminho seguro para o resgate de tal identidade, ou seja, da teatralidade (BONFITTO, 2009, p. 40).

Também pensando a respeito das relações do trabalho do ator com o corpo, Jerzy Grotowski³¹ aprofunda o estudo stanislavskiano acerca da ação física. O artista entende o ator como performer e desvincula-o do modelo de interpretação tradicional³². Enquanto que o ator faz o papel de outro, representando um personagem, o performer atua a partir de seu próprio eu, falando e agindo como artista e pessoa (PAVIS, 1999). Deste modo, ao propor o trabalho do ator sobre si mesmo, Grotowski estabelece a prática cênica como transformação pessoal, pois fomenta um processo de autoanálise e autoexposição, com o objetivo de encontrar o que existe de oculto por detrás de nossas máscaras cotidianas.

Sua discussão apresenta a ideia do teatro pobre, fundada na relação do ator com o espectador. O artista argumenta que o teatro pode acontecer sem maquiagem, figurino, iluminação, texto dramático, diretor e produtor, mas não sem o ator e sem o espectador. Assim, “para que o espectador possa ser estimulado à auto-análise quando confrontado com o ator, é preciso que haja algum terreno comum já existente entre ambos, algo que eles possam recusar em um gesto ou cultivar juntos (GROTOWSKI, 2011, p. 33)”.

³⁰ Vsevolod Meyerhold (1874-1940) Ator, ao se afastar de Stanislavski contrapõe-se à estética naturalista e cria a biomecânica, um experimento que estimula o movimento treinado (e convida o ator ao processo criativo da cena) e não as emoções, concebendo-o como meio basilar da representação teatral e a dramaturgia literária como pretexto para a ocupação do espaço.

³¹ Jerzy Grotowski (1933-1999) Ator, diretor e criador do Teatro Laboratório, redimensiona o papel do ator a partir de princípios que envolvem disciplina e espontaneidade. O artista discute o envolvimento do ator no processo criativo em um nível profundo, íntimo, para a descoberta de si, a partir de um treinamento metódico que libera impulsos psicofísicos e os estrutura em ações físicas expressando o que há de interno em nós.

³²

A pesquisa de Grotowski sugere um treinamento de ator a partir das práticas de si, proporcionando um nível de consciência e percepção que não bloqueie os impulsos internos, através da via negativa. Esta contribui para eliminar quaisquer obstáculos (físicos ou psicológicos) da preparação para seu encontro com o espectador. Este processo de revelação pessoal explora mitologias e crenças, a partir do caráter ritualístico da cena, tal qual uma tradição compartilhada com o espectador. Por meio do rito teatral, existe a possibilidade de transformação mútua entre artista e fruidor.

Em outra perspectiva de representação, o mímico Etienne Decroux³³, contrário à dramaturgia escrita antes da concepção do espetáculo, propõe a ideia do ator dilatado, na qual a coluna é o núcleo expressivo do corpo, proporcionando uma técnica codificada em conceitos como impulso, esforço, equilíbrio e resistência, que exigem um treinamento longo para que se chegue a um nível de expressão textual através do corpo. Decroux pensava o corpo cênico como a articulação entre processos interiores e formas expressivas distantes do cotidiano que, juntas, construíam a presença dilatada do artista.

O domínio da emoção? Quando o ator afronta a empreitada de se exprimir segundo as linhas de uma escrupulosa geometria, arriscando seu equilíbrio, sentindo na pele, e isto dito sem sentido metafórico, ele está obrigado a reter sua emoção, a se comportar como artista; artista do desenho (DECROUX apud BURNIER, 2009, p. 81).

Jacques Lecoq³⁴, preocupado com o estudo do movimento e seu desdobramento no trabalho do ator, postula um treinamento baseado na revisão de tradições teatrais como a *Commedia dell'arte* e a tragédia grega, criando uma escola que buscava a pedagogia da criação teatral:

Na verdade, sempre quis e gostei de ensinar, mas ensinar, sobretudo, para conhecer. É ensinando que posso continuar minha busca, no sentido de conhecer o movimento.

³³ Etienne Decroux (1898-1991) Ator e mímico criou uma técnica corporal de representação, a Mímica Corporal Dramática, resultante de uma busca pela articulação de processos interiores e formas expressivas, que evitava o movimento natural e buscava a presença dilatada do ator. Sua prática se desenvolveu a partir de sua inquietação com a forma estabelecida de teatro de considerar o texto antes de a cena estar concebida, quando ele primava pela corporeidade do ator e os processos de construção de metáforas, fato este que promove o rompimento com a mímica clássica que antes só descrevia acontecimentos.

³⁴ Jacques Lecoq (1921-1999) Ator, mímico, professor de arte dramática, fundou a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, foi anteriormente ginasta, esportista e professor de educação física, experiência que lhe encaminhou no estudo do movimento e na investigação de formas de treinar o corpo para diversos personagens e propostas cênicas.

É ensinando que compreendo melhor como tudo se movimenta. É ensinando que descobri que o corpo sabe de coisas que a cabeça ainda não sabe! Essa pesquisa me fascina e, ainda hoje, desejo compartilhá-la (LECOQ, 2010, p. 35).

Aluno de Decroux e filiado à comédia italiana, Lecoq estabelece em sua escola uma pedagogia fundamentada no trabalho da mímica, na qual o último ano visa o aprofundamento da presença do ator a partir de um processo criativo corporal:

O fundamental [...] está na ampliação da função do ator, convertido em criador do espetáculo e não apenas intérprete de um papel: quando a autoria da obra é democratizada, o ator-intérprete é substituído pelo ator-criador, um ator consciente de suas ferramentas expressivas, treinado na linguagem do teatro corporal e maduro para capitanear o processo criativo. O corpo do ator-criador, recriando-se na relação espaço, espelha as estruturas do drama, a construção arquitetônica do fenômeno teatral que ele faz efetivar (ROMANO, 2013, p. 60).

Outro artista que se destaca por sua proposta para o trabalho do ator é Eugenio Barba³⁵, que discute sobre o domínio pré-expressivo do corpo cênico, fundamentando-se em práticas comuns ao teatro e a dança. Sua pesquisa sobre a antropologia teatral se inicia a partir da observação das práticas artísticas de seu grupo, o Odin Teatre. Estas, relacionadas a técnicas diversas da cena europeia e asiática, fizeram-no acreditar em princípios comuns do trabalho do artista da cena em múltiplas linguagens, explorados através de treinamentos que colaborariam para a construção de um corpo extra-cotidiano.

A antropologia teatral é o estudo do comportamento pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra ator, dever-se-á entender ator e bailarino, seja homem ou mulher; e ao ler teatro, dever-se-á entender teatro e dança (BARBA, 1996, p. 21).

Também podemos encontrar rupturas na tradição das artes da cena a partir das práticas da dança³⁶, evidenciando um ponto em comum com o teatro: a reconfiguração do uso do corpo. Como exemplo, podemos citar Rudolf Laban³⁷ e sua dança expressionista que, junto a

³⁵ Eugênio Barba (1936) Diretor, pesquisador e escritor de teatro, criador do grupo Odin Theatre e Theatrum Mundi Ensemble e da ISTA – *International school of theatre anthropology*, se dedica a trabalhar a partir do conceito de Antropologia Teatral, voltado para o estudo do corpo em situação de representação.

³⁶ O Teatro Físico, presente na pesquisa, tem vertente no teatro e na dança.

³⁷ Rudolf von Laban (1879-1958) Bailarino, coreógrafo, artista plástico, arquiteto, sistematizou um sistema de análise do movimento e redimensionou o uso do movimento cotidiano e do homem comum como criador, revolucionando o modo formalista de pensar a dança estabelecido pelo Ballet Clássico.

outros representantes³⁸, participou do movimento que proporcionou à dança basear-se em uma narrativa autônoma da estrutura textual que antecede a cena. Seu estudo sobre as bases do movimento e sobre as possibilidades de exteriorizar o ritmo interno do artista – princípio inspirado em Kandinsky³⁹ – pensa uma prática que resulta na escuta do ritmo do corpo e, por consequência, em outra relação da dança com a música.

As pesquisas de Laban fomentam uma dança liberta de uma narrativa linear (baseada em uma história escrita), passando a expressar obras autorais e utilizar tanto as linguagens da cena, como a própria música, de outras formas. Essa tendência é potencializada nas experiências da dança-teatro, da dança moderna e da dança pós-moderna, revelando o desenvolvimento de pulsões interiores motivadoras do movimento, instituindo a dança com arte autônoma (LABAN, 1978).

Se, por um lado, a vanguarda teatral se apoiava em uma prática que buscava no corpo caminhos para a teatralidade – tentando superar a noção que entendia dramaturgia apenas como palavra dita e escrita, esquecendo as outras linguagens da cena –, por outro lado, a dança, paralelamente, rompe com o paradigma do balé clássico e a estrutura por ele estabelecida, reconfigurando o papel do corpo em seus processos criativos. Assim, vemos emergir já na primeira metade do século XX, novas formas de teatro e de dança, repensadas de acordo com as necessidades de seus fazedores.

Os desdobramentos desse encontro ideológico entre teatro e dança se dão por meio da assimilação prática de procedimentos de um pelo outro. Assim, sem o abandono das características fundamentais de cada uma das linguagens da cena, as vanguardas resultam em experiências transdisciplinares, definidas pelas formas diversas como cada uma se apropria da outra, por exemplo: o teatro físico⁴⁰ se desenvolveu em vertentes da dança e do teatro; a dança-teatro apresenta a ideia das duas formas de expressão combinadas.

Vale ressaltar que estas experiências refletiram não apenas em formas de fazer das artes da cena, como também em suas formas de reflexão e fruição, relacionando-as a outras áreas de conhecimento e também abrindo caminho para práticas artísticas de fronteira. Estas

³⁸ Mary Wigman, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis e Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey, artistas que junto à Laban compuseram o movimento da dança moderna que se opunha à Dança Clássica.

³⁹ Wassily Kandinsky (1866-1944) Artista plástico, pioneiro da arte abstrata nas artes visuais, se volta para práticas artísticas que expressavam o interior, pressupondo a ressonância espiritual da cor sobre a alma. Ver: KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁴⁰ Abaixo a explanação sobre a configuração do teatro físico é descrita a partir de escritos no campo do teatro.

reverberam expressões cênicas em práticas híbridas, tais como performance, *happening* e vídeo-dança.

Essa aproximação natural, provinda de uma forma de pensar pós-moderna, tem possibilitado processos artísticos com liberdade de apropriação de procedimentos e informações diversos, reorganizados em função da necessidade presente. Neste espaço aberto para a diversidade, reformulações podem emergir a partir do conhecimento e do valor que se atribui a experiências passadas e correntes. Notadamente, as práticas acima destacadas, influenciaram um pensamento voltado para a presença⁴¹ do ator no processo criativo em teatro, do mesmo modo que estas rupturas abriram espaço para a ampliação do conceito de dramaturgia.

Se antes a dramaturgia era entendida a partir da ideia de um texto elaborado de forma isolada pelo dramaturgo, a dissolução do limite rígido entre texto e encenação provoca o surgimento de práticas com criação coletiva⁴² e colaborativa⁴³, baseadas em um diálogo entre texto e cena, e entre os envolvidos no processo criativo. “A dramaturgia não só se refere ao texto como também as estratégias, aos procedimentos e aos processos de criação do texto (REWALD, 2010, p. 284)”.

A partir desta argumentação, baseada nas transformações das artes cênicas ao longo do último século – que permitiram mudanças nos modos de pensar, fazer e fruir teatro, com destaque para a relativização do uso do texto, a reconfiguração do papel do ator e do corpo no fenômeno teatral, o desenvolvimento de práticas formativas para o ator e o surgimento de expressões artísticas híbridas e/ou de fronteira –, localiza-se o contexto no qual se encontram as três referências de inspiração para a linguagem do processo criativo de *Malu*: o teatro físico e o teatro documentário e a performance, categorizações filiadas ao processo de revolução estética das artes da cena.

A partir da utilização da memória da intérprete no processo criativo, que se pautou na proposta do teatro físico para a exploração dos recursos expressivos do corpo, do teatro-documentário para a construção do discurso da memória e da performance para o estabelecimento da presença da atriz como performer de si, veremos a seguir com mais detalhes a caracterização de cada uma das três influências.

⁴¹No sentido de uma participação ativa do ator e também da exploração da narrativa através do corpo.

⁴² Processo em que todos elaboram a criação sem distribuição de funções.

⁴³ Processo em que há definição de funções no sistema de criação, embora todos possam colaborar com ideias.

1.1.1.1 Teatro físico

O termo teatro físico surge por volta do início do século XX. É também relacionado à mímica, servindo para designar a vertente desenvolvida tanto dança como no teatro. Historicamente, esta prática cênica é um conjunto de experiências artísticas que alocaram o corpo do ator como base do acontecimento teatral. Caracterizado por ter o corpo como principal suporte da encenação, sem anular as outras linguagens expressivas da cena, o teatro físico tem como proposta transformar as ideias em materiais de expressão do corpo. “O Teatro Físico quer enfatizar a materialidade do evento; *physical*⁴⁴ poderia ser traduzido como “conectado ou relativo ao corpo”, [...] que não existe apenas numa dimensão espiritual ou mental (ROMANO, 2013, p. 16)”.

De forma mais simples, o teatro físico é o teatro onde o principal meio de criação se dá por meio do corpo ao invés de através da mente. Em outros termos, o impulso somático é privilegiado sobre o processo racional. Isto é verdade se o produto é uma peça original ou uma interpretação baseada num texto escrito. Isso não significa que as demandas intelectuais da ideia ou roteiro sejam excluídos. O intelectual é apreendido através do envolvimento físico do corpo, pois, como Lecoq coloca, “o corpo sabe coisas as quais a mente ignora” (Tradução nossa⁴⁵).

O teatro físico, portanto, traz à cena a requalificação do corpo do ator, no sentido deste ser o “principal meio de comunicação e expressão do texto cênico (MOTA, 2006, p. 75)”. A dimensão do teatro físico corresponde a um investimento que dá forma as ideias de modo a corporificar o pensamento, tornando-o concreto e, além disso, comunicando e explorando recursos da corporeidade.

O Teatro Físico realiza-se na prática teatral, mas alcança um estatuto maior do que ser mais um “modo de fazer”. São mudanças técnicas que geram transformações

⁴⁴ O termo teatro físico é uma tradução de *Physical Theatre* - Inglaterra, lugar onde se acredita que este foi usado pela primeira vez para designar um trabalho que teve o corpo como suporte basilar de enunciação de ideias cênicas.

⁴⁵ *At its simplest, physical theatre is the theatre where the primary means of creation occurs through the body rather than through the mind. In other words, the somatic impulse is privileged over the cerebral and making process. This is true whether the product is an original devised piece or an interpretation of a scripted text. This does not mean that the intellectual demands of the idea or script are jettisoned. The intellectual is grasped through the physical engagement of the body because, as Lecoq puts it, the body knows things about which the mind is ignorant* (Callery, 2001, p. 4).

poéticas e, pode-se dizer, estéticas [...] Transformação dos fundamentos “estéticos” e processos de trabalho de um teatro convencional de texto, historicamente dominante no ocidente – pautado numa espetacularidade dramática -, para um novo teatro corporal, em que a espetacularidade surge da cena, construída sobre o corpo do ator (ROMANO, 2013, p. 237-238).

Segundo Callery (2001), podemos eleger algumas características do teatro físico, dentre as quais: a evidência do ator como criador da cena, o processo colaborativo⁴⁶ na criação, a prática que se pauta no corpo, a relação aberta com o espectador e a ênfase na materialidade da atuação.

No mundo teatral anglófono, fala-se de *physical theatre* (teatro físico) para designar um tipo de espetáculo fundado mais no corpo do ator do que em seu texto e seu espírito. *Teatro do Gesto*, o título do livro organizado por Jacques Lecoq, seria uma tradução possível, embora aproximativa, dessa fórmula, porém refere-se, sobretudo, como nesta obra, ao mimo e seus derivados. “Teatro do corpo” estaria mais próximo dessa prática, mas a expressão soa mal aos ouvidos franceses. Seja qual for a designação, o *teatro físico* é um gênero que encontramos sob muitas formas experimentais ocidentais. O mimo e aluno de Decroux, Thomas Leabhardt, define-o como “um teatro híbrido não tradicional, que insiste na virtuosidade física, mas que não é exclusivamente da dança e, se bem que utilizado muitas vezes as palavras, não começa com um texto escrito (PAVIS, 2010, p. 233).

A partir destas colocações, entende-se como teatro físico o tipo de trabalho que considera, sobretudo, as potencialidades da dramaturgia do corpo. Maldonado (2005) investiga a partir de sua prática⁴⁷, a relação indissociável entre corpo e pensamento a partir do termo corpo-pensante. Para o artista, há uma valorização da “escuta” de imagens no processo de criação em teatro físico, no qual o entendimento do corpo ultrapassa a ideia do cérebro como comandante do ator. Deste modo, rompemos com a tradição objetivista que direcionava a cena para a interpretação literal de um discurso, que eliminava ou deixava para segundo plano o que “não estava contido nas palavras”.

⁴⁶ Processo contemporâneo de criação teatral, com raízes na criação coletiva, teve também clara influência da chamada “década dos encenadores” no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia preestabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra (GUINSBURG et. al., 2009, p. 279).

⁴⁷ Em espaço sediado em São Paulo - Estúdio Luís Louis, que leva seu nome artístico - o pesquisador difunde uma prática influenciada por Desmond Jones e outras referências do teatro físico, oferecendo cursos, produzindo espetáculos e assessorando trabalhos artísticos de alunos de sua escola a partir de sua proposta intitulada Mímica Total que “enxerga a mímica como um ato total, que afirma a potência da vida no pensamento, corpo e voz integrados na figura do ator-criador. [...] O ato total é artístico, científico e filosófico ao mesmo tempo. [...] É mímica porque é corporificação, é afirmação de um acontecimento, é criação, é vida (MALDONADO, s.d.)”.

De acordo com Greiner,

se a dramaturgia é uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação (GREINER, 2008, p. 73).

Deste modo, o teatro físico parte da exploração da corporeidade sem anular o uso da linguagem verbal, potencializando a teatralidade antes concentrada na perspectiva da dramaturgia literária. Outro exemplo brasileiro deste tipo de prática é o trabalho de Denise Stoklos:

Stoklos atua em diversas áreas criativas – ela cria, dirige e interpreta seus próprios textos, compõe canções, escreve livros sobre teatro e publica suas poesias e romances; sua posição ética e ideológica sedimenta a construção de um percurso que se identifica com a pesquisa e é bem sucedido, apesar de manter-se afastado da indústria cultural; alia a prática artística ao discurso crítico e estético, na construção de um estilo de teatro pessoal chamado por ela de Teatro Essencial (ROMANO, 2013, p. 144).

O essencial discutido por Stoklos refere-se à presença do ator. Este, reflete em sua prática acerca de algo contemporâneo a ele, construindo corporalmente imagens e dramaturgias com auxílio da técnica. A artista acredita que a técnica a artista é responsável pela qualidade da relação do performer com o público:

O mímico pede que a gente colabore com a cena lendo a ilusão criada. O *clown* precisa que o público ria de sua infinita insuficiência. O *juggler* necessita que a atenção da plateia magneticamente mantenha os malabares na rota e ritmo atirados. O artista do arame, sem a tensão do público que segura com seus olhos o equilíbrio, não existe (STOKLOS apud ROMANO, 2013, p. 149).

O grupo de teatro Lume⁴⁸ é também um representante do teatro físico brasileiro. Seus atores foram formados por Luís Otávio Burnier⁴⁹ e seus mestres e, ao longo de uma trajetória de trinta anos, seguem desenvolvendo pesquisas sobre o corpo do ator e suas potencialidades expressivas, investigando os seguintes pilares:

⁴⁸ Grupo sediado em Campinas – SP, inicialmente um núcleo de pesquisas teatrais criado por Luís Otávio Burnier, Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti, que se dedica a pesquisar métodos de elaboração e codificação de uma técnica pessoal para a arte do ator (FERRACINI, 2003).

⁴⁹ Ator, mímico, clown, fundador do grupo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – em 1985 na Universidade Estadual de Campinas, foi discípulo e assistente de Ethienne Decroux em Paris.

É, portanto, uma força e não um elemento concreto, inteligível, visível, sintetizado pela consciência, mas um elemento afetivo, relacional, invisível que altera o estado dos corpos e somente é detectado por seu efeito nele [...] O corpo passa então a ser uma espécie de âncora de experiências e composição de vivências práticas e como conjunto de práticas que intensifica essa força ao compor a invisibilidade (imane a ele mesmo) com sua própria atualidade [...] O corpo somente pode se intensificar e se potencializar em experiências de limites [...] de fronteira dele mesmo [...] e, a partir desse território outro, reterritorializar-se de forma potente [...] chamamos essas formas de força de *matrizes* [...] essas matrizes somente podem se compor com outras forças [...] tempo, espaço, palco, outro ator, público (FERRACINI, 2013, p. 28-30).

No sentido discutido pelos exemplos citados, trabalhar o corpo artisticamente por meio do teatro físico possibilita ao ator um papel fundamental no processo criativo da cena. Assim, podemos ressignificar, ou mesmo recuperar o sentido etimológico da palavra grega *drama*, que está relacionado à ação. Podemos entender este significado para além do texto dramático, rompendo o paradigma estabelecido pelo pensamento logocêntrico⁵⁰.

Especialmente para a compreensão da construção da dramaturgia do espetáculo *Malu* – cuja estrutura partiu do corpo do ator como fonte e meio do discurso transformador de memória em cena –, investigaremos no tópico seguinte como a narrativa da memória (experiência vivida) é posta cenicamente. Para tanto, a descrição do que vem sendo chamado de teatro documentário é fundamental para a discussão da relação cênica entre realidade e ficção.

1.1.1.2 Teatro documentário

A relação direta da cena documental com o gênero cinematográfico que utiliza documentos e fontes reais no processo criativo⁵¹ é fundamental para o entendimento desta forma de teatro. Nela, o trânsito entre realidade e ficção é um fator determinante para a estética do espetáculo, que usa documentos e fontes autênticas em função do projeto poético do criador (PAVIS, 1999).

⁵⁰ Logos – palavra, razão. Que baseia o racionalismo como princípio supremo (FERRACINI, 2013). É relacionado à valorização da palavra dita no teatro – textocentrismo.

⁵¹ Nos procedimentos do teatro documental os documentos, usualmente, são levados à cena, reunindo aos elementos cênicos tradicionais esta comprovação da inspiração da dramaturgia.

Embora tenhamos registro de práticas anteriores que utilizavam registros do real como ponto de partida⁵² da cena, foi no início do século XX que o teatro documentário começa a apresentar formas como hoje conhecemos. Por meio das práticas de Erwin Piscator e do drama *agit prop*, o teatro passa a utilizar fontes documentais primárias, fatos reais representados, comprovação dos dados em cena e atuação objetiva⁵³ (GIORDANO, 2013, s.p). Marcelo Soler (2008) relaciona práticas das peças de *agit prop*⁵⁴ com as experiências do *Living Newspaper*, que se davam a partir de notícias de jornais, mobilizando o público com representações da realidade. Nos anos cinquenta e sessenta, o docudrama é apresentado por Peter Weiss na peça *O interrogatório*, criada a partir de depoimentos sobre Auschwitz, e por Peter Brook com *US*, peça que discutia o conflito ideológico da Guerra do Vietnã. Estas práticas já sinalizavam um diálogo possível do teatro documental com questionamentos políticos correntes, refletindo situações que traziam um sentido compartilhado com seus contemporâneos.

Assim, é proposta do teatro documental apresentar o ator dividindo com o espectador um pacto de verdade da representação. Deste modo, desde o início da obra são apresentadas evidências de que esta se baseia em uma situação real, pensa uma questão de seu tempo, e estabelece um sentido comum no encontro com o fruidor. A utilização de diferentes registros documentais – tais como vídeos, fotos, lembranças, imagens, etc. –, ressaltam a abertura do processo histórico para outras vozes distantes da corrente hegemônica, que não são representadas pela narrativa da história oficial, o que possibilita que grupos sociais diversos revelem suas leituras da realidade por meio da arte.

Como possível leitura da realidade, vale ressaltar que a cena documental parte do real e articula-se com a criação, pressupondo-se a seleção e reinvenção dos fatos pelo artista. Deste modo, podemos considerar que o teatro documentário apresenta uma forma de posicionamento, expondo uma forma de interpretar a realidade em um determinado tempo.

⁵² Georg Büchner (1813-1837) dramaturgo alemão que inspirado em fatos reais escreveu peças que analisavam e denunciavam situações correntes e Émile Zola (1840-1902) com suas propostas naturalistas (GIORDANO, 2012).

⁵³ Uso de narrações e comprovação documental em cena propondo uma quebra no sistema de atuação emocional como em Stanislavski.

⁵⁴ Contração de agitação e propaganda – manifestação criada para disseminar as ideologias do movimento que o criou, que influenciou práticas de teatro mais focadas em ideologias políticas.

Sobre o sentido de documento como registro de um acontecimento/experiência podemos entender que,

ao fixarmos materialmente o registro, dispondo-o de maneira que se possa consultá-lo para algum fim, estamos transformando-o em um “documento” e, assim, tornando-o fonte de informações que não contam simplesmente o que aconteceu, mas que requerem interpretação, análise e comparação. Inclusive, a maioria dessas informações não foi desenvolvida com a intenção de registrar, para a posterioridade, como era a vida em determinada época e, quando esse objetivo se faz presente, refere-se diretamente aos interesses do indivíduo ou grupo que o produziu (SOLER, 2008, p. 16-17).

Assim, no processo criativo de teatro documental, os documentos podem ser fotos, gravações em áudio e vídeo, documentação escrita de instituições oficiais, textos escritos por fontes não oficiais, depoimentos, ou mesmo objetos que fizeram parte da existência documentada. Soler propõe ainda uma nova perspectiva de documento artístico, criada distante da imparcialidade e geralmente atribuída ao sentido de documento, ou seja, o próprio processo criativo resultado em obra também se faz um documento, criado a partir da perspectiva do seu autor.

Como experiências brasileiras de teatro baseadas em situações reais, podemos citar as práticas artísticas de Augusto Boal que propunham uma representação fundada na história⁵⁵, e uma das experiências do Teatro do Oprimido, o Teatro Jornal. Nele, produções são baseadas em notícias dos jornais, apresentando o que era publicado e o que era suprimido na notícia. Merece destaque também o projeto *Marias do Brasil* (1998) desenvolvido com não atores⁵⁶, e a partir do qual foram criadas quatro obras de Teatro-Fórum⁵⁷ baseadas nas perspectivas das empregadas domésticas sobre si, revelando a potência da cena documental no depoimento de uma das Marias, que ao fim de uma apresentação afirmou se ver como mulher capaz de dizer, ser ouvida e vista: “Eles me viram como eu sou e me ouviram dizendo o que penso” (BOAL, 2009, p. 13).

Outro exemplo brasileiro desta linguagem é o espetáculo *Luís Antônio-Gabriela* (2011) da Cia. Mungunzá de Teatro. Este foi criado a partir da decisão do diretor da peça,

⁵⁵ *Arena conta Bolívar* e *Arena conta Zumbi*.

⁵⁶ Empregadas domésticas de várias partes do Brasil que se chamavam Maria.

⁵⁷ Encenação que mostra oprimido e opressor em um confronto no qual o primeiro fracassa. Através do elemento Curinga, que media a cena, o espectador é estimulado a assumir o personagem e propor uma solução para o confeito apresentado.

Nelson Baskerville, de contar sua história, narrando sua experiência com o irmão Luís Antônio. Este se transformou na transexual Gabriela, migrou para a Espanha e ali viveu até 53 anos (2006). A encenação criada a partir de depoimentos de Baskerville, de sua irmã, de sua madrasta e de um amigo do irmão, traz gravações do grupo em reunião para a montagem, imagens de arquivo pessoal e representações de situações vivenciadas, misturando ficção e realidade em uma proposta que parte do núcleo familiar e propõe uma discussão que vai muito além.

Há uma cena de abuso feita debaixo da arquibancada do teatro [...] Eles gemem. Bolinho chora. Depois, Bolinho volta com uma luz de led branca que ilumina só o rosto da atriz. Prepara uma bacia com uma bolsa de soro fisiológico em cima. Mas a bolsa está cheia de leite. Ela abre o controlador de fluxo da bolsa e diz um texto que ela mesma escreveu:

-Boa noite, meu nome é Bolinho. “Bo” vem de verbo “bordar” e “linho” é diminutivo de “coelhinho”. Então, Bolinho significa “Coelhinho Bordado”. Eu tenho sete anos e olhos da cor da blusa que a minha mãe me deu: verdes. Eu tenho um defeito no meu olho direito: no lugar da menina dos olhos, eu tenho um coelhinho. O pelo do coelhinho cresceu tanto que entupiu meu canal lacrimal, então, eu não consigo chorar com esse olho. Deve ser por isso que tudo que eu enxergo tem dois lados. As coisas que eu vivo vão cada uma para um olho diferente. Eu posso escolher com qual olho enxergo as coisas. As coisas que vão para o olho do coelhinho não doem. O pelo não deixa. Deve ser por isso que minha mãe me deu um cardigã: para eu lembrar de pedir um coelhinho para enxergar macio ⁵⁸ (BASKERVILLE, 2012, p. 26-27).

Janaína Leite, atriz e pesquisadora sobre o tema, pensa o alcance e os procedimentos do teatro documentário a partir das práticas *Festa de separação: um documentário cênico*⁵⁹ (2008) e *Conversas com meu pai*⁶⁰ (2014), refletindo sobre a linguagem:

Na maioria dos casos [...], muito mais que um desejo e projeto de autorrepresentação (como acontece na literatura e performance autobiográficas), nestes casos do chamado teatro documentário, as biografias são “enquadradas” dentro de um projeto temático do encenador figurando como “casos”, “narrativas” que contribuem para a construção do sentido total. Muito mais comumente, o autobiográfico é associado ao

⁵⁸ Durante o processo de criação do espetáculo, a atriz, conhecedora da história do menino que interpreta, funde dois momentos distintos de sua vida: a separação dos coelhos que tinha em casa e o abuso sofrido, apresentando uma situação baseada no real, mas distinta.

⁵⁹ Peça que a própria Janaína e Felipe, com quem tinha um relacionamento, falam sobre o amor e as expectativas individuais depositadas no outro. Utiliza a documentação de *happenings* (festas) criados e executados pelos performers junto a seus convidados e também outros arquivos do ex-casal. O trabalho fez uso de procedimentos do documentário cinematográfico como: personagem real, material de arquivo, entrevistas que em diálogo com os próprios criadores em cena, levantavam questões sobre os efeitos desses recursos no teatro (LEITE, 2012; 2014).

⁶⁰ A partir de bilhetes do seu pai, impossibilitado de falar após uma traqueostomia, ela conta a história desse homem a partir dos fragmentos (de sua fala) que revelam um mundo (LEITE, 2012; 2014).

campo da *Performance Art* e se manifesta na maioria das vezes no eu afirmado do performer que se coloca em experiência através de uma ação ou situação real (LEITE, 2012, p. 24).

Assim, a dramaturgia do teatro documentário apresenta um fato ocorrido no passado, por meio do qual a performance é trazida para o presente na perspectiva do seu criador. A obra expõe, assim, sua forma de ver o mundo e reafirma a relatividade das interpretações sobre a realidade, possibilitando várias formas⁶¹ de realização da cena documental, que traz em comum a presença da memória, arquivos, depoimento pessoal e autorrepresentação (LEITE, 2014).

1.1.1.3 O ator-performer e a dramaturgia do eu

É importante enfatizar o papel de radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público, nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte (COHEN, 2006, p. 45).

A *Performance Art* pensa de outra maneira a presença do artista, desvinculando-a da noção de personagem (GOLDBERG, 2010). Esta forma de arte estimula a reinvenção do teatro, contestando suas convenções e abrindo-o para o mundo, por meio de incertezas e questionamentos sobre o mesmo. A liberdade mencionada por Cohen pode ser interpretada não somente pela estrutura da performance ter se desenvolvido distanciada⁶² de uma dramaturgia linear, mas também por esta responder aos desejos de exploração pessoal do performer em sua relação com o tempo, o espaço, o corpo, o outro e com ele mesmo (FABIÃO, 2009).

As práticas performativas vêm sendo desenvolvidas com o olhar crítico para o diálogo da arte com o meio em que está inserida. Motivados pelos desafios postos na cena

⁶¹ Algumas mais vinculadas à performance como as práticas do coletivo alemão Rimini Protokoll (que trabalha com a perspectiva de questionar a noção de realidade pondo em destaque não-atores, conhecedores de situações específicas, especialistas comuns, e que tem algo a contar), e outras que lidam com a transposição representacional das experiências vividas para a cena, como na proposta de Biodrama (que busca a teatralidade nas histórias de vida), desenvolvida por Vivi Tellas na Argentina.

⁶² Surgida nas artes visuais a performance se desenvolveu em ações que tinham grande apelo à visualidade, se expandindo e agregando narrativas em parte de suas práticas.

contemporânea, como a desconstrução de cânones e a reinvenção do papel do artista na atualidade, muitos atores se apropriam da linguagem, ampliando seu discurso para além dos palcos, vinculando-o a uma prática política, ética e existencial.

Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contrapêlo. Trata-se de buscar maneiras de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p. 237).

Em um ambiente diferente da representação convencional, o ator transforma-se em performer de si mesmo. Distante da noção de personagem, o ator-performer busca em uma ação autoral que pode ou não dialogar com a ficção, discutir demandas atuais (BERNSTEIN, 2001), na qual,

o corpo torna-se então o ponto de mediação entre uma série de relações binárias de oposição, tais como o interior e o exterior, sujeito e mundo, público e privado, subjetividade e objetividade. O corpo é o lugar em que essas contradições ocorrem (BERNSTEIN, 2001, p. 92).

Neste sentido, o corpo como suporte de experiências é fonte e meio da concretização de processos cênicos, nos quais a presença do performer é potencializada pela memória, criando territórios poéticos. As lembranças atuam sobre o corpo provocando sensações que revelam as marcas dos afetos (LOPES, 2009) mobilizando o eixo da arte da atuação⁶³ a partir de sua organicidade e teatralidade.

Ao fundir as funções de autor e *persona*, atuando com seu corpo (corporeidade) e a partir de questões também autobiográficas, o performer apresenta suas leituras de mundo segundo um projeto poético pessoal, articulando procedimentos artísticos que lhes ofereçam a forma ideal (no momento da criação) para sua obra. A flexibilidade estrutural, possibilitou que a performance influenciasse artistas da cena em suas investigações acerca da dramaturgia do eu, consolidando novas formas de apresentação da obra artística e reconfigurando o sentido do corpo, da cena, da dramaturgia e da linguagem.

⁶³ Atuar é um fluxo de sentidos-sensações contínuas e dinâmicas que criam dramaturgias corpóreas orgânicas (FERRACINI, 2013, p. 74).

Depois dos anos 70, tendo superado a questão da ruptura com o passado, o artista constrói uma arte combinatória, operada através de apropriações de procedimentos artísticos anteriores. A apropriação de um signo do passado recente, fecundando a arte atual, possibilita a permanência desse passado em novas condições: é uma forma de preservá-lo transformando-o. Assim, a performance dos anos 60/70 foi integrada à estética e à prática do teatro contemporâneo: o performer apresenta uma ação corporal (gesto, voz, movimento) com ou sem representação, com ou sem jogo de ilusão, estruturada pela imagem ou pelo texto, utilizando tecnologias inovadoras ou tradicionais (LOPES, 2009, p. 140).

A cena performativa se dá a partir das tensões entre arte e vida, representação e acontecimento, naturalismo e teatralidade. Nela, a presença do artista é alimentada pela memória que libera impulsos, os quais geram impacto no corpo em performance (LOPES, 2009). Sob outro aspecto, a memória pessoal produz o valor autobiográfico da performance, dimensionando a experiência de existir no mundo, as relações com o meio, consigo e com o outro. Estas, quando postas em cena, interagem com construções sociais, como a memória coletiva.

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 um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural. [...] De qualquer modo a questão está sempre associada ao mesmo desejo: a produção de uma arte viva, uma arte da presença e do presente (mesmo quando a tônica é o passado) (LOPES, 2009, p. 135).

Bastante presente na literatura e no cinema no século XX como resposta de grupos socialmente negligenciados por discursos oficiais no período pós-guerra, a autobiografia como ponto de partida para a criação da obra, é novamente evidenciada na atualidade em processos contemporâneos, como forma de contra discurso (LEAL, 2011). Semelhante a esta opinião, Diéguez (2008) analisa esses processos cênicos como liminares, em zonas que oscilam entre presença e representação:

O liminar como situação, [é] como maneira de estar, simultaneamente na vida e na arte, como espaço em que se misturam a condição humana e a social, o indivíduo e seu entorno; como lugar de travessia em nós mesmos e em direção aos outros; como ação da presença num meio de práticas representacionais (DIÉGUEZ, 2008, p. 29).

Para dar vazão à aproximação entre arte e vida presente na performance (COHEN, 1989), a investigação de *Malu* busca agregar a narração de fatos à atuação, articulando cenas de representação com ações simbólicas da performer. Deste modo, apresenta quebras nas

quais a atriz/performer articula os atos de ser e fazer no discurso cênico, revelando sua leitura de mundo. Nos termos de Salles:

Relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho germina. Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico.

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção (SALLES, 2004, p. 38).

Neste sentido, as escolhas pelo teatro físico e teatro documental reforçam o discurso da performer sobre o seu tempo. Estas desvelam o projeto poético da artista pela demanda de expressão pessoal tanto nos procedimentos de criação e na apresentação da cena, quanto na crítica de processo (capítulo 2) apresentada, que potencializam a construção da dramaturgia do eu.

O grande projeto vai se mostrando, [...] como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no “conteúdo” das ações do artista: suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto (SALLES, 2004, p. 38).

A proposta de *Malu* busca o jogo entre narração e representação, imagem e palavra. Expõe seu discurso por meio de uma construção cênica que parte da memória, dando concretude a um projeto poético. Entendendo que a criação de experimentos pautados no teatro físico fomentam o envolvimento corporal da performer, estabeleceu-se um laboratório criativo para explorar ações do corpo para a descoberta de metáforas da realidade – material que foi em parte utilizado na posterior estruturação da dramaturgia da cena.

Na etimologia da palavra metáfora, nascida do grego, o significado primeiro já é o de “transferência ou transporte”. [...] A metáfora tem sido entendida sempre como uma questão que diz respeito à característica da linguagem, uma matéria de palavras ao invés de pensamento e ação. No entanto, [...] a metáfora é mais do que isso. Nosso sistema conceitual é metafórico por natureza: um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra. Quando conceituamos, há um transporte de informações e este é sempre, e inevitavelmente, de natureza metafórica (GREINER, 2008, p. 44).

No começo da pesquisa, o direcionamento do trabalho perpassava o aprofundamento acerca do teatro físico, considerando uma dramaturgia voltada para o corpo do ator, que

buscava uma prática pautada em metáforas da experiência e do pensamento-ação, sem um texto escrito. Posteriormente, o processo de investigação levou ao entendimento do teatro físico como resposta ao textocentrismo e às práticas que reduziavam a participação e autonomia do ator em cena. Conseqüentemente, o processo encontrou na palavra as atribuições de sentido para a reconstrução do vivido. Assim, o uso do teatro físico em *Malu* se estabeleceu na teatralidade⁶⁴ e na corporeidade da performer.

O processo se fez a partir da investigação das memórias da atriz e da exposição poética destas através do corpo em cena. A linguagem documental por sua vez, comunicava ao espectador que se tratava de uma experiência vivida pela performer. Em seguida, a revisitação deste processo para a escrita da dissertação evidencia para a pesquisadora (e performer) seu projeto poético calcado na dramaturgia do eu.

Assim, a construção de metáforas para as experiências vividas possibilitaria a ressignificação das memórias em performance. Compreensão que parte do estudo apresentado por Leal (2011), na qual ela declara que o conceito de performance,

colabora para pensar práticas artísticas que, pelas suas características de produção, muitas vezes estão nas bordas, nas margens das práticas estabelecidas, e se constituem, pelo seu caráter liminar, como um espaço de negociação, de experimentação e de autorreflexão pessoal e cultural (LEAL, 2011, p. 2).

A artista e pesquisadora considera que a cena seja um lugar privilegiado de ressignificação de experiências, e que o trabalho artístico que usa a memória como material de composição proporciona reflexão. Neste sentido, a representação cênica de histórias autobiográficas requer a intenção deliberada de questionamento de valores estabelecidos, gerando visibilidade às narrativas silenciadas pelo discurso dominante, fomentando a transformação pessoal para além da cena. Isto se daria porque na construção artística da memória pessoal podem-se discutir assuntos muitas vezes silenciados no contexto da memória coletiva (LEAL, 2011).

Entro em uma bacia de alumínio com água trajando um roupão de banho. Retiro o roupão e me ajoelho dentro da bacia. Em volta da bacia há copos de vidro, o

⁶⁴ É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (BARTHES apud PAVIS, 1999, 372).

modelo americano usado na casa de meus pais e avós, contendo diferentes pigmentos. As ações que executo são muito simples: ao falar de cada prima, ao relacioná-la com alguma cor, pego o copo com o pigmento correspondente que já estava disposto em volta da bacia e passo sobre o meu corpo. *Enquanto toco meu rosto*: “Na minha certidão de nascimento, na de meus pais, tios e avós consta como cor: branca”. *Nesse momento toco meu rosto como quem se vê num espelho (Entro na bacia, tiro o roupão, abro os braços, olho para as pessoas e digo o texto, depois me ajoelho)*. *Pego o copo com o amido de milho (branco) e passo pelo rosto e corpo*: “Branca é a cor da neve quando cai, do leite, é a cor do dente. Diz-se que uma pessoa é branca quando a pele dela tem pouca pigmentação. Diz-se também que uma pessoa é branca quando o sangue dela não foi misturado com o de pessoas de outras cores: amarelos, vermelhos, pardos e negros”. *Ao terminar de passar a cor branca, paro e olho para a câmera (os espectadores)*: “Mas essa não é a cor da minha família” [...] (LEAL, 2011, p. 43-44).

Bernstein (2001) comenta que as performances autobiográficas solo são estratégias de dar voz às minorias silenciadas pelo discurso dominante. Na performance *Qual é a minha cor?*, o preconceito em relação à cor da pele negra é problematizado por Leal, que tinha a intenção de revelar uma categorização construída socialmente para diferenciar e desqualificar o diferente em relação a um padrão estabelecido (LEAL, 2011).

Outro exemplo que traz a dramaturgia do eu, porém encenada de forma coletiva, é a obra citada anteriormente *Luís Antônio-Gabriela*. Seu discurso reivindica a existência de um grupo social em detrimento de sua invisibilidade pública e familiar:

Eu sabia que deveria mexer em coisas e pessoas que me eram caras. Rever posições. Voltar a lugares recônditos dentro de mim. Conversar com os envolvidos, que talvez não estivessem dispostos a mexer naquilo, como eu estava, Mas, aos poucos, o projeto foi se tornando imprescindível, urgente. Eu tinha que fazer [...] Luís Antônio era, para mim, aquele irmão, 8 anos mais velho, que sempre manteve na sombra [...] Luís Antônio chamava-se Gabriela. Havia sido uma estrela das noites de Bilbao [...] – Você não foi nem ao enterro? – Não. Fiz esse espetáculo. (BASKERVILLE, 2012, p. 29-30).

Neste sentido, as narrativas pessoais passam a interessar à coletividade, pois podem ser formas de resistir a opressões de discursos hegemônicos e constituir presença. Em sua relação com o meio, questionam verdades estabelecidas coletivamente e abrem caminhos para a transformação das mesmas. O ato de lembrar evoca da memória pessoal construções resultantes das interações de uma existência, envolvendo processos da relação com o coletivo e revelando como o performer compreende o contexto ao seu redor (LOPES, 2009).

Sua expressão [do performer] se constitui não só em um traço sensível do seu processo fisiológico e psicológico mais íntimo, mas também é a expressão individual resultante de um conjunto de relações sociais sobre a qual pesam as tensões e os dilemas de sua época (LOPES, 2009, p. 138).

Este tipo de dramaturgia não lida com personagens e narrativas ficcionais, estabelecendo outro modo de relação entre ficção e realidade. Sua constituição parte de uma forma de estruturação próxima aos princípios da *Commedia dell'arte*, na qual os atores desenvolviam o roteiro em cena por improvisação. Forma que pode ser encontrada também na dramaturgia simultânea⁶⁵ do Teatro Fórum de Augusto Boal com outro uso: a dramaturgia é finalizada com intervenção criativa do público, fazendo com que a dramaturgia se estabeleça junto à encenação.

A utilização da memória individual para a criação da cena é recorrente na história das artes da cena. Encontra referência no trabalho de Stanislavski, que investe na memória emotiva do ator para a construção de seu sistema de atuação. Grotowski com a proposta de uma análise profunda de si através da arte, partindo das memórias pessoais do performer para o encontro com o outro. Em Barba, o estudo sobre a memória coletiva influencia na construção corporal do ator/bailarino e colabora para a criação de um corpo extra cotidiano. De tal modo, a performance contemporânea é também uma arte combinatória, que se apropria e reinventa procedimentos estabelecidos.

Diante do exposto, justifica-se a estruturação da dramaturgia de *Malu*. Esta se dá a partir da experiência vivida em sala de ensaio, em um percurso de experimentação artística com a memória que tenho de minha irmã Marlúcia. A estratégia utilizada foi a apropriação de estímulos suscitados intencionalmente pelas imagens da memória e também de fotos e objetos selecionados para compor o que Salles (2004) chama de ambiente sensível, responsável por alimentar o crescimento da obra.

A dramaturgia foi estruturada com o auxílio de um dramaturgista⁶⁶ que acompanhou o processo criativo. A partir da proposta da performer, este atuou como uma forma evoluída do

⁶⁵ Acontece a partir de proposições alternativas da plateia para o problema a ser resolvido na cena, estabelecendo um diálogo entre espetáculo e espectador. A cena que começa a partir da improvisação sobre um tema, se estrutura até o momento do conflito e depois os atores experimentam as ideias da plateia até que ela se sinta satisfeita com o final da peça (SANCTUM, 2012).

⁶⁶ Diante da recente utilização do termo, trago a definição dos apontamentos de SAADI, F. Dramaturgias: estudo sobre a função do dramaturgista. *Questão de Crítica*. São Paulo. 2º Encontro Questão de Crítica, Mar. 2013. ISSN 1983-0300. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/Artigo>. Acesso em: 30 out 2014. Saadi (2013) descreve a atividade desenvolvida pelo dramaturgista como um “colaborador artístico” que atua no “delineamento do projeto artístico”. No processo *Malu* o dramaturgista Denni Sales* estruturou esboços de cenas após conhecer as pretensões que eu tinha com o trabalho e as histórias vivenciadas. Posteriormente estas adquiriram outras formas com minhas intervenções. Assim, sem um limite rígido de participação de um e de outro, assinamos juntos dramaturgia e encenação. *Denni é ator, diretor,

espectador particular⁶⁷, tendo sua opinião acolhida no processo de dramaturgia do espetáculo. Esta estratégia de criação da dramaturgia ao longo do processo criativo possibilitou a parceria autoral da atriz – diferentemente da em relação à escrita tradicional realizada de forma isolada pelo dramaturgo – em seu processo, pois a escrita da cena se dá partir da prática da sala de ensaio. Ademais, a obra levada a público é a concretização de um discurso pessoal, uma vez esclarecida como a experiência documental se processa no teatro.

Por fim, a inspiração encontrada no teatro físico, no teatro documental e na performance, resultou em uma poética. A estetização da memória ressignifica a experiência vivida e possibilita uma presença potencializada tanto na cena como no mundo. O processo cênico movido pelo autoconhecimento promove a exploração de sensações que nos inquietam, geradas pela percepção do mundo e que interagem com nossa experiência, reelaborando-a. Neste sentido, o contato com as verdades que nos constituem como sujeito, nos desvela, nos expurga e nos transforma (RICHARDS, 2012).

Para a compreensão da poética constituída no processo de construção de *Malu*, refletiremos agora sobre o emprego do paradigma hermenêutico:

1.2 O modelo hermenêutico para o processual humano

Historicamente, a teoria hermenêutica se desenvolveu em diversas vertentes, sendo que o que se reivindica nesta discussão, é justamente o que se manteve como foco desde os primeiros usos do termo até o momento contemporâneo: compreensão de uma obra e por consequência, a compreensão de um modo geral.

A dimensão hermenêutica dada à pesquisa considera principalmente aspectos da hermenêutica gadameriana por sua contribuição dialética ao campo hermenêutico.

A compreensão, diz Gadamer, é sempre um evento histórico, dialético, linguístico – nas ciências, nas ciências humanas, na cozinha. A hermenêutica é a ontologia e a fenomenologia da compreensão. A compreensão não é concebida de modo tradicional como um acto da subjetividade humana mas como o modo essencial que o *Dasein* tem de estar no mundo. As chaves para a compreensão não são a

dramaturgo, com experiência também em produções audiovisuais, é também participante da elaboração do Núcleo Zero.

⁶⁷ Salles (2004) fala de leitor, espectador, “pré-ouvinte” particular, pessoas que em uma relação de confiança e respeito fazem comentários e sugestões que podem ter influência no processo em construção.

manipulação e o controle, mas sim a participação e a abertura, não é o conhecimento mas sim a experiência, não é a metodologia mas sim a dialética (PALMER, 2006, p. 216).

Segundo Gadamer (2010), o diálogo é fundamental para o ato de compreender humano. Os parceiros precisam estar abertos à transformação resultante de um diálogo, só há diálogo na troca de horizontes e não se compreende algo sem dar ouvidos ao que foi dito.

A propensão à interpretação descreve Palmer (2006), é um ato essencialmente humano, ela define o modo o qual existimos. Neste sentido, somos a partir do que compreendemos. No encontro com outras visões de mundo, somos o que permanece na continuidade da tradição e o que é renovado na dinâmica constante das interpretações. A compreensão contempla o modo de ser humano que ocorre na história, sendo portanto ontológica e epistemológica.

Como teoria da compreensão, a hermenêutica se faz assim revelação ontológica, pois a experiência de existir é em si mesma um processo de revelação ontológica (HEIDEGGER apud PALMER, 2006). O que somos reflete nossa compreensão de mundo, que é dada ao longo de nossa existência.

Antes de falar sobre mundo, consideremos o entendimento de linguagem proposto por Gadamer. Segundo ele, a linguagem facilita a compreensão através da função hermenêutica que assumem as palavras, ou seja, não em seu valor instrumental, que manipula juízos e ideias, mas como reconstrução do evento original (GADAMER apud PALMER, 2006).

“Porque o verdadeiro fundamento da linguagem é o fenômeno da fala, onde algo se revela; esta é a função (hermenêutica) da linguagem (PALMER, 2006, p. 143)”. Temos que pensar em um conceito de linguagem não como signo, mas como unidade que articula experiência, pensamento e compreensão.

Gadamer (2006) toma como exemplo a fala: que já revela o pensamento de quem a exprime, pois o início do processo se relaciona com fatos, um tema. O autor discute a descaracterização da perspectiva que define a linguagem e as palavras como instrumentos do pensamento e da subjetividade humana, pois ela coloca em foco a coisa em si (GADAMER apud PALMER, 2006). Como fenômeno vivo, a linguagem não pode ser instrumental, considerada fixa, já que se adequa a situação que comunica nos processos de compreensão cotidiana.

Esta concepção põe a linguagem na mediação da compreensão, que é linguística. Através da linguagem podemos compreender o que se revela como mundo e partilhar esta

construção. A linguagem assim, na experiência hermenêutica, engloba o domínio do que é compreendido como mundo, revelando não apenas “uma experiência particular mas o mundo no qual ela se revela (PALMER, 2006, p. 209)”.

É neste sentido, que a experiência hermenêutica é um encontro entre o que se tem como herança e o horizonte do intérprete. No fim, um encontro consigo mesmo. Se o espaço do mundo existe na linguagem, tudo o que reconhecemos reside no mundo criado por ela. Sob esta lógica, existir neste mundo tendo consciência histórica desta pertença, se torna condição para a experiência hermenêutica a qual o ser das coisas se revela.

Para que isto ocorra, não se trata de observação, mas de escuta à linguagem que cria o mundo no qual vivemos. No encontro com uma obra sua revelação ontológica expande nossa compreensão de mundo e faz emergir o que há de universal nele, a herança compartilhada nas obras diversas, tradição que nos chega, nos afeta, tornando a experiência significativa. Este processo se traduz na experiência hermenêutica, uma fusão entre a herança e o horizonte do intérprete. Consciente historicamente ele é afetado pela tradição, possibilitando-o dar um significado ao que se apresenta como texto transmitido (GADAMER apud PALMER, 2006).

Esta lógica nos ajuda entender a possibilidade infinita de expansão do mundo. Na medida da abertura do intérprete, a visão sobre o mundo é alterada a cada novo horizonte. Sendo a experiência de ser no mundo o próprio modo de compreendê-lo, abrindo-nos variados significados que podem emergir a cada nova interpretação, novos horizontes fazem surgir novas interpretações do mesmo tema, a experiência do mundo (GADAMER, 2010).

Podemos então dizer que, com base nesta interação dialética com uma obra, a escuta gera um novo horizonte, sujeitando o intérprete a uma modificação constante, processo que constitui a compreensão humana em uma dimensão histórica, linguística e dialética. A compreensão se dá em uma base comum que cria o mundo em que existimos, a linguagem, que engloba esta concepção em perspectiva, ou seja, na história, e não de forma segmentada como no esquema sujeito-objeto.

As obras humanas como criações oriundas da historicidade, refletem visões de mundo com todas as heranças construídas. Ao criarmos o fazemos a partir de nosso horizonte dentro de um contexto de historicidade. Deste modo, as obras não se caracterizam como objetos, mas como partes do todo da existência humana, representações temporais de uma historicidade. A incidência da historicidade na compreensão de uma obra salienta assim, aspectos comuns ao

discurso da obra e ao intérprete, como a linguagem e as construções adquiridas pelas tradições.

Ao nos aproximarmos de uma obra com o objetivo de interpretá-la, projetamos pressupostos que fazem parte de nosso horizonte e eles nos direcionam a uma confirmação ou revisão deles. Estes pressupostos são resultado de uma historicidade que é anterior a nós, portanto não são particulares, mas apropriadas do mundo. Quando em contato com uma obra os dois horizontes sofrem uma fusão e resultam em um significado localizado em um espaço tempo, sendo alheia à subjetividade (GADAMER, 2010).

É assim que a visão gadameriana justifica a compreensão como um processo externo à subjetividade, pois “não é o intérprete que capta o significado [ele] é que possui o intérprete (GADAMER apud PALMER, 2006, p. 249)”. Pensar no ser revelado como um objeto frente a uma subjetividade perde de vista a objetividade histórica revelada no ser.

A compreensão é assim, a estrutura ontológica humana, e se constitui um processo dinâmico, que requerendo uma posição dialética do intérprete inserido no mundo, tem na experiência da vida o fundamento para sua interpretação. Não podemos então considerar o homem, ou ainda as obras humanas, fora de uma perspectiva histórica, linguística e dialética que contemple o todo da experiência do mundo.

Não podemos ainda considerar, que uma interpretação iniciará sem pressupostos ou que esgotará uma continuidade, pois a base comum que possibilita a ampliação de uma pré compreensão (projeção de sentido), interage neste encontro e a atualiza durante o processo de compreensão, na medida em que uma interpretação ocorre, sempre alargada na historicidade da existência (GADAMER, 2010).

É neste contexto que tomamos um pensamento hermenêutico para interpretar a configuração do espetáculo *Malu*, diálogo que se apresenta a partir de uma integração do presente com a historicidade do processo criativo. Para tanto, recorreremos ainda à discussão gadameriana da arte como jogo, um espaço que constituído por regras e finalidades se desenvolve nelas.

“A nossa participação no jogo trá-lo para uma apresentação, mas mais do que a nossa subjetividade interior, é o jogo que se apresenta: o jogo afirma-se, ocupa o seu lugar, em nós e por nosso intermédio (GADAMER apud PALMER, 2006, p. 176)”. Assim, o jogo prevê uma imersão no espaço próprio que é criado por ele.

A tendência ao jogo se explica pelo fato de o “agir como se” se tornar uma possibilidade sempre que o homem tenha algo em vista, ou seja, ao considerarmos que a conversão em ações simbólicas de ações de outra natureza se dá de forma pragmática. Neste sentido, o jogo manifestado em uma obra, atendendo a um interesse particular, produz algo que não é somente ele mesmo, ele expressa algo diverso por meio dele. Esta imagem criada não possuindo um valor utilitário, direto, faz com que a obra exista como aquilo que é lido por quem interage com ela, exigindo ser apreendida como fenômeno ante um leitor, para ser interpretada, ela nasce para ser compartilhada. Processo que durante a interpretação resulta em um ato de identificação e reconhecimento para o que foi evidenciado pela questão original da obra, a leitura, a partir do que é universal, abarca o leitor para este jogo que pensa o mundo (GADAMER, 2010).

Assim, para uma interpretação da obra artística distanciada do esquema sujeito-objeto e que contemple sua dimensão simbólica de jogo, o modelo hermenêutico se mostra plausível para apreender o que é dito e o que não é dito (não só por seu caráter simbólico, mas principalmente por se encontrar no horizonte atual do seu criador), através de uma busca pela questão da obra em um processo que a reconstrua.

A reconstrução da questão que deu origem ao texto⁶⁸ [obra] não é uma simples reconstrução histórica, uma mera “restauração”; uma taxonomia deste gênero seria tão absurda como qualquer esforço para recuperar tudo o que já passou definitivamente. Nem se trata de simplesmente descobrir as intenções do autor, embora isso possa ser relevante, pois o que fala o texto [obra] é o tema que determinou sua escrita, a interrogação que lhe deu origem e para a qual ele é resposta (PALMER, 2006, p. 236).

Seguindo esta proposição para a interpretação do processo que filia a obra *Malu* a ele, o movimento do processo será recriado no capítulo seguinte, tomando esta recriação como forma possível para a compreensão de uma obra de arte.

À luz de Heidegger, neste processo,

O ser é encontrado na compreensão, não como uma entidade discreta mas como parte de uma unidade, em relação com o horizonte da compreensão ou com aquilo a que podemos chamar “mundo”. Em termos fenomenológicos, a forma não pode ser vista como expressão de uma ideia anterior à forma; forma e ideia estão juntas na unidade indivisível, como mundo; fora do mundo nenhuma delas tem uma

⁶⁸ O estudo hermenêutico considerou primeiramente obras literárias, mas a condição de obra da literatura torna os fundamentos latos.

verdadeira existência. O mundo é a unidade que aparece na obra de arte, e a obra de arte só é arte porque faz com o mundo seja.

A arte, portanto, não é uma questão de conhecermos através das percepções sensíveis, mas sim de compreender. Quando encontramos uma obra de arte [...] não enveredamos por um universo estranho nem saímos do tempo e da história [...] Antes nos tornamos mais próximos de nós mesmos [...] Compreender isto e fundir conosco o mundo, em toda a sua plenitude, significa colocar na balança a nossa auto-compreensão (HEIDEGGER apud PALMER, 2006, p. 240).

Para esta reconstrução serão utilizados os estudos de Cecília Almeida Salles de abordagem crítica do processo criativo, tomando-o em perspectiva, distante da segmentação entre processo e obra, já que a obra é parte de um processo inacabado, de fluxo interrompido (SALLES, 2006).

Suas asserções advêm a partir do estudo de crítica genética⁶⁹(1968), uma investigação que discute a obra de arte a partir do processo criativo, com o intuito de revelar o movimento criador. Neste sentido, o crítico é um pesquisador que acompanha o planejamento, execução e crescimento da obra artística, de modo a descrever os procedimentos que sustentam sua produção a partir dos documentos de processo (SALLES, 2006).

Após a inclusão de outras artes junto à literatura na análise de processos criativos, a crítica genética passou a considerar além de manuscritos, outros materiais de registros, denominados agora **documentos de processo**, agregando esboços, maquetes, roteiros, croquis, plantas, projetos, ensaios, contatos, enfim toda forma de testemunho material da criação em processo, para que o crítico estabeleça conexões entre o que é registrado (processo) e o que acontece (produto) e perceba também o que não é documentado.

Após anos de diálogo com processos criativos, Salles (2006) redefiniu a apresentação de seus estudos de crítica genética para crítica de processo, pelo sentido ampliado de olhar retrospectivo aos processos para a uma perspectiva processual. Assim, no processo descrito aqui a ação poética será revelada pela artista-pesquisadora, que no papel duplo de criadora e crítica, atuou na pesquisa agregando valor teórico à prática artística e mutuamente alimentou a teoria com a prática vivenciada.

Informação que faz sentido quando se sabe que estes escritos também influenciaram na construção da obra de arte, pois a acompanharam em tempo real e não a posteriori, bem como faz da crítica concebida uma espécie de depoimento retrospectivo sobre a obra, uma vez

⁶⁹ Iniciado a partir de estudos de manuscritos de escritores na França em 1968 com Louis Hay no Centre National de Recherche Scientifique, o estudo de crítica genética chega oficialmente ao Brasil em 1985 com Phillipe Willemart na Universidade de São Paulo.

que a artista é conhecedora do que passou despercebido nos registros. Assim, o procedimento de ater-se aos documentos de processo abrange a pesquisadora e sua memória como documento vivo da experiência criativa.

Dentre os documentos⁷⁰ considerados⁷¹: escritos diversos do processo (notas, reflexões e registros da performer), roteiros, vídeos, jornais, fotos que compuseram o ambiente sensível para o trabalho com a memória, fotos do processo usadas na cena, de cena, roteiro da performance, que serão basilares, junto às lembranças aqui escritas, para dar sentido a construção ética e estética do trabalho.

Partindo da abordagem de Larrosa (2002) sobre a atribuição de sentido para as experiências, em uma apropriação de sua fala que amplia o sentido do termo palavra para discurso, onde o último abrange as palavras e as imagens escolhidas para falar sobre o trabalho:

As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras. E, por isso, as lutas pelas palavras, pelo significado e pelo controle das palavras, pela imposição de certas palavras e pelo silenciamento ou desativação de outras palavras são lutas em que se joga algo mais do que simplesmente palavras, algo mais que somente palavras (LARROSA, 2002, p. 21).

De modo que esta dissertação e tudo o que compõe o discurso da performer como sujeito, são uma extensão do que se pretende como projeto poético. Neste sentido, quando foi definido no início do processo que se partiria da intenção de investigar as potencialidades expressivas do ator a partir de seu corpo, seu meio de existência, já havia perspectiva no conhecimento e manifestação de si, e também em um processo o qual se convidaria o espectador a uma sensação semelhante de interiorização e se estabeleceria um encontro de experiências.

Trata-se de um excesso não só para o ator mas também para o espectador. O espectador entende, consciente ou inconscientemente, que tal ato é um convite para que ele faça a mesma coisa, e isso muitas vezes provoca oposição ou indignação, porque os nossos esforços diários são no sentido de ocultar do mundo e também de nós mesmos a nossa mais íntima verdade (GROTOWSKI, 2011, p. 29).

⁷⁰ Como o trabalho se trata de uma performance solo a partir da memória, todos os documentos fazem parte do acervo pessoal da performer.

⁷¹ É importante registrar também obras que foram analisadas e compuseram como inspiração o processo criativo como: o roteiro da peça *Conversas com meu pai* de Alexandre Dal Farra, Cenas do espetáculo *Luís Antônio – Gabriela*, e o Documentário *Elena* de Petra Costa.

Deste modo, a intenção de problematizar tensões entre realidade e ficção, arte e vida, no sentido de um questionamento estético da existência e para a emancipação do ator como sujeito, direciona o processo cênico para além do palco, configurando-se como uma estratégia de resistência à anulação de singularidades presente em muitas práticas na sociedade.

Sendo questionadas na pós-modernidade, estas práticas reducionistas, pautadas em uma racionalidade descrita por Santos (2010) como indolente, responsáveis por desqualificar e silenciar a diversidade, mobilizam inquietações para a revelação do particular, do indivíduo. Neste sentido, o processo de libertação a partir deste tipo de prática artística, a qual passa por uma instância de autoconhecimento, resultando em um processo de reconstrução do ser, que é por natureza dinâmico, mutável, pode ter desdobramento similar no espectador.

No entanto,

podemos avaliar a partir daqui quão impróprios se tornaram a compreensão da arte e o funcionamento da arte na era da indústria cultural, que degrada os companheiros de jogo e os transforma em meros consumidores a serem explorados [...] ele[s] mal compreende[m] a si. [...] O jogo da arte é muito mais um espelho [...] no qual olhamos como somos, como poderíamos ser, o que acontece conosco [...] A insistência na contradição entre arte e vida não passa da experiência de um mundo alienado e o desconhecimento da amplitude universal e da dignidade do jogo não é senão uma abstração que nos torna cegos para o entrecimento entre arte e vida (GADAMER, 2010, p. 56).

O pensamento moderno ainda manifestado no desejo de dominar as coisas reduzindo-as a um nível de objeto, manipulável, mensurável e substituível, o qual se estende ao próprio homem numa supressão do seu ser (HEIDEGGER apud VATTIMO, 1990), encontra na experiência estética uma possibilidade de desenraizamento, um reconhecimento do caráter transitório das interpretações do mundo, da mobilidade da compreensão (próprio modo de existir do homem), enfim uma experiência do mundo que contempla a contingência da natureza humana. O devir presente nos processos artísticos evidencia o mundo como acontecimento, diálogo, historicidade, proporcionando uma consciência da parcialidade de suas interpretações.

Assim, a experiência estética se apresenta uma alternativa que potencializa a emergência da pluralidade no mundo pós-moderno. De modo lato, a experiência estética se desdobra em uma revelação ontológica, e especificamente no caso desta pesquisa, assumidamente investindo na historicidade do sujeito pesquisador, na compreensão deste

processo há uma conquista de posição de manifestação de presença e contra discurso frente a lógicas e processos que simplificam e homogêizam as diferenças.

Do ponto de vista epistemológico, a sociedade capitalista moderna caracteriza-se por favorecer as práticas nas quais predominam as formas de conhecimento científico. Isto implica que apenas a ignorância destas seja verdadeiramente desqualificante. Este estatuto privilegiado concedido às práticas científicas faz com que as suas intervenções na realidade humana e natural sejam favorecidas [...] [e] Como o conhecimento científico não se encontra distribuído de uma forma socialmente equitativa, as suas intervenções no mundo real tendem a ser as que servem os grupos sociais que têm acesso a este conhecimento [...] Numa ecologia de saberes, a busca de credibilidade para os conhecimentos não científicos não implica o descrédito do conhecimento científico. Implica, simplesmente, a sua utilização contra-hegemônica. Trata-se, por um lado, de explorar práticas científicas alternativas que têm se tornado visíveis através das epistemologias pluralistas das práticas científicas e, por outro lado, de promover a interdependência entre os saberes científicos [...] e outros saberes não científicos (SANTOS, 2010, p.106-107).

É por este viés que a experiência evidenciada nesta pesquisa assume uma exploração paralela de produção de conhecimento: a partir da experiência vivida e através de um discurso ético e estético, processo que constitui uma postura alternativa à monocultura do saber científico, e o seu compartilhamento se mostra uma forma de existir dentre tantas, reivindicando à sua maneira presença no mundo.

Esta compreensão possibilitou através da hermenêutica ontológica uma compreensão de si, que no encontro do projeto estético, se desdobrou em um espetáculo solo, o qual é interpretado novamente sob um olhar do presente, experimentando a circularidade da compreensão. De acordo com Palmer (2006), como construção de uma imagem da experiência do mundo, a obra de arte segue o fluxo de interpretação e desoculta o ser, permitindo a ampliação deste mundo, estando a essência da arte não na técnica, mas na revelação.

Ser uma obra de arte significa abrir um mundo. Interpretar uma obra significa mudar para o campo que a obra ergueu [...] Por outras palavras, a grandeza da arte tem que ser definida em termos da sua função hermenêutica. [...] [Um] processo misterioso de revelação, pelo qual o ser ganha existência (HEIDEGGER apud PALMER, 2006, p. 164).

Assim, este processo de desocultação de si em um processo cênico, apresenta um cruzar,

fronteiras, ultrapassar nossas limitações, preencher nossos vazios – nos preencher. Isso não é uma condição, mas um processo através do qual o que é embaçado em

nós aos poucos fica transparente. Nesse embate com a verdade de cada um, no esforço para se desfazer da máscara da vida, o teatro, com poderosa percepção sempre [...] pareceu um lugar de provocação (GROTOWSKI, 2011, p. 17).

Em um processo de encontro consigo mesmo, Grotowski (2011) discute que a partir da conexão com nossas raízes (tradição), somos forçados a reelaborar nosso ser, possibilitando reconstruir-nos, um “renascimento”.

Estou falando do método, de superação de limites, de um confronto, de um processo de autoconhecimento e, de um certo modo, de uma terapia. Um método como esse deve permanecer aberto – sua própria vida depende dessa condição – e funciona diferentemente para cada indivíduo. É assim que deve ser, pois sua natureza intrínseca demanda que seja individual (GROTOWSKI, 2011, p. 94-95).

Nestes pressupostos, o investimento no processo de *Malu – Fragmentos para preencher lacunas*, o qual teve como ponto de partida uma existência, um modo de compreender o mundo em contato com uma experiência atual de perda, conectou o sujeito com uma auto revelação, pondo em um jogo próprio elementos da experiência vivida fundidos a elementos criados, ressignificando uma experiência traumatizante de desenraizamento com a morte.



2. TEATRO E MEMÓRIA

2. TEATRO E MEMÓRIA

*Do meu diário inventado, memórias vividas. Fragmentos para preencher lacunas.*⁷²

Daniely Peinado

No espaço da memória viajamos no tempo e constantemente mudamos o sentido dado às nossas vivências. A transposição deste processo para a cena me possibilitou fazer as lembranças se tornarem novamente experiência. Atualizei recordações em um diálogo com o presente vivido, emaranhando limites entre o real e o imaginado e constituindo um mosaico de imagens líricas que compartilham lembranças com o espectador e criam um lugar para a memória com o espetáculo solo *Malu – Fragmentos para preencher lacunas*.

Visando compreender este processo, o presente capítulo se propõe a aprofundar questões sobre as transformações da memória e de sua apropriação no espetáculo, por meio da proposta de crítica de processos criativos (SALLES, 2004, 2006, 2008). Assim, trago informações sobre: as intenções do projeto poético que gerou esta dissertação; as tendências do processo criativo; a ideia que foi matriz geradora do processo; o ato comunicativo presente; a ação criadora da percepção artística; a noção de inacabamento da obra de arte; a criação como rede em processo e os documentos referentes ao percurso criativo, percebendo o caminho das transformações da obra e do sujeito criador. Ademais, apresentaremos como as linhas de pesquisa cênica: o teatro documentário, a performance e o teatro físico são articulados no espetáculo.

2.1 Intenções com o trabalho de memória transformada em cena

Para falar sobre o que se quer lembrado, parto da obra de Le Goff intitulada *História e Memória*, na qual o autor discorre sobre a história como uma construção de quem a conta, desenvolvida a partir de documentos que nada tem de objetivos ou inocentes, pelo contrário, revelam como uma memória é construída, de certo modo, coletivamente (LE GOFF, 1990).

Em uma acepção histórica, a memória se apresenta como uma possibilidade de recuperação e conservação de informações passadas. No contexto cultural, além destas a

⁷² Primeira ideia para a sinopse do produto criativo desta pesquisa.

memória adquire uma função de “transmissão de certos comunicados e da elaboração de outros novos” (LOTMAN apud SALLES, 2006, p. 66), aproximando-se ao sentido da memória individual ou biológica, a qual é concebida como “uma propriedade de conservar certas informações, [...] graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas” (LE GOFF, 1990, p. 423).

No sentido lato ou estrito, como construção individual ou coletiva, em diversos contextos de ação humana, o processo da memória opera de modo fundamental, pois atua na relação do indivíduo com o meio e com o outro, ao trazer informações de um tempo que não é o vivido no presente, colaborando no sentido dado às experiências acumuladas no decorrer de nossa existência.

Segundo Janet apud Le Goff (1990) a memória tem caráter narrativo e comunicativo, que lhe atribuem uma função social. Entendido no contexto coletivo, o desdobramento do uso da narrativa é fator determinante nos registros e nas supressões de lembranças das sociedades humanas, instituindo a memória como instrumento de poder: “Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 1990, p. 426), porque trazem intenções quanto às omissões e valorizações no repasse de informações.

Operando de outro modo, a intervenção humana também abre caminhos para alteração na construção da memória individual, pois “há centros de interesses que se alteram ao longo do tempo. Essa reelaboração permanente coloca percepção e memória se modificando mutuamente (SALLES, 2006, p. 70)”, produzindo um movimento de atualização constante nas experiências passadas e correntes.

Deste modo, como uma construção sempre alimentada pelas experiências individuais ou coletivas (ou por vestígios delas), e também pela própria intervenção humana, a memória lida com atualizações constantes. Assim, ela não tem um caráter fixo, podendo ser compartilhada e conservada tanto pela oralidade, quanto por registros escritos e imagéticos.

No contexto da memória coletiva, Le Goff (1990) aponta o surgimento da escrita como fundamental para sua reorganização e transformação. Desta maneira, a escrita cria duas formas de conservação mnemônica: o monumento – inscrição comemorativa com intuito de celebrar um acontecimento – e o documento – um escrito em suporte específico que permite ao homem comunicar e registrar.

Autoridades e sociedades esperando transmitir informações a gerações futuras criaram inúmeros documentos/monumentos. Mas vale lembrar que como criações, os documentos e os monumentos são produtos de seus autores, não existindo um documento-verdade. Sendo assim, todo documento é falso e verdadeiro, tornando-se necessário avaliar em que condições ele foi produzido e em que medida ele se constitui um instrumento de poder (LE GOFF, 1990).

A palavra latina monumentum remete para a raiz indo-européia men, que exprime uma das funções essenciais do espírito (mens), a memória (meminí). O verbo monere significa 'fazer recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O monumentum é um sinal do passado. [...] O termo latino documentum, derivado de docere 'ensinar', evoluiu para o significado de 'prova' e é amplamente usado no vocabulário legislativo. [...] O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica (LE GOFF, 1990, p. 535-536).

Sem mudar de conceito, mas ampliando qualitativamente e quantitativamente a abrangência dos suportes para além dos escritos oficiais, a noção de documento no século XX abre-se para outras formas que colaboram para a construção do historiador sobre os processos macros da história que se constituem memória coletiva, considerando-se a capacidade de evocar e conservar o passado. Além disso, a revolução documental também proporcionou outras relações entre documento e monumento, aproximando o primeiro do segundo quando este responde a um interesse de edificação (LE GOFF, 1990). Segundo o autor, apenas quando se considera o documento (objetivo) como monumento (subjetivo), ou seja, como uma criação de quem o produziu e conforme as relações de poder existentes, é que o historiador consegue chegar à crítica do documento.

Ponderando estes procedimentos sobre a memória coletiva em paralelo às intenções do desenvolvimento do trabalho criativo a partir da memória pessoal, cheguei à ideia de documentar e compartilhar através de um espetáculo lembranças da convivência com minha irmã e de como foi para mim (e para minha família) o processo de seus últimos dias no leito de duas instituições do serviço público de saúde.

Como um monumento, efêmero como acontecimento, mas perene porque compartilhado, pensei em não deixar se perder a história de sua existência, e mais, comunicar informações conflitantes às registradas nos documentos oficiais referentes ao seu estado e aos serviços tidos e não tidos, devido à situação em que se encontra o sistema de saúde público na

cidade e no estado, como estratégia de não esquecimento, e de forma esperançosa, de desejo de mudança.

O proceso de criação mostra-se, também, como uma tendencia para o outro. Está em sua própria essência a necessidade de seu produto ser compartilhado. A voz do poeta é sempre social. É necessário entrar na complexidade da construção de que a criação é um ato comunicativo (SALLES, 2004, p. 41-42).

Neste raciocínio, o uso de documentos em *Malu* assume o discurso de documentar uma realidade de forma artística edificando-a poeticamente, alcançando outro tipo de relação com o fruidor. Ao se deparar com uma informação (documento), que ao mesmo tempo em que lhe diz se tratar de um dado real, pode ser também analisada sob o viés do horizonte de quem o produziu ou manipulou, inserindo o espectador em um espaço de afeto e reflexão. De outro lado, a atualização do passado no presente da cena, problematiza-o e amplia o olhar sobre a questão documentada.

Nos termos de Choay (2001):

A natureza afetiva do seu propósito [do monumento] é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva [...] chamar-se-á de monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. [...] Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança [...] Desafio à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre as coisas naturais e artificiais, ele tenta combater a angústia da morte e do aniquilamento (CHOAY, 2001, p. 18).

Desta forma, como antídoto ao esquecimento: a experiência do teatro. Para lembrar, para não esquecer, para transformar. Experiência vivida compartilhada através de uma experiência estética (criada), pensando que assim como a primeira me tocou, a segunda terá sentido para os espectadores em um encontro que eles estejam dispostos a ouvir, olhar, pensar, sentir, “cultivar a atenção e a delicadeza”, dar tempo e espaço (LARROSA, 2002) ao meu ato poético.

Seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou do espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como

uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (LARROSA, 2002, p. 24).

Larrosa (2002) descreve a experiência como algo que nos acontece, nos toca, mas em um contexto no qual o sujeito da experiência precisa dispor de tempo e receptividade (abertura e exposição) para vivê-la. E ela não o deixa imune, ele é atingido, transformado. Esse processo imprime um sentido para a experiência, acumulando um saber que deriva “uma forma singular de estar no mundo” tornando-a absolutamente particular.

Deste modo, a experiência de si torna potente a possibilidade de transformação tanto do performer, quando na recriação e exposição do que lhe aconteceu há uma superação das máscaras sociais que estimulam a negação de si, quanto dos espectadores, testemunhas do seu depoimento pessoal, convidados a experimentar tal processo de interiorização e compartilhar de forma reflexiva e afetiva (GROTOWSKI, 2011) a performance.

Pode-se dizer que Larrosa e Grotowski discutem a mesma transformação de si, pois o saber da experiência de si (LARROSA, 2002) possibilita “recolocar a máscara diária, sabendo para que serve e o que se esconde por baixo dela” (GROTOWSKI, 2011, p. 36), aproximando o processo criativo de um processo terapêutico de reinvenção de si a partir da libertação de complexos (arte como veículo⁷³).

À vista disso, esta experiência estética tem na relação arte e vida um objetivo que não se restringe ao produto artístico, é mais um desdobramento de uma inquietação, o que Salles (2004) chama de “angústia”, “necessidade compulsiva”, um “descontentamento insuportável”, que move o artista ao percurso criativo em busca de um estado de satisfação, ainda que momentâneo, no qual há uma tentativa de expressar sua verdade profunda.

Rumo ao desconhecido, o artista se lança à experiência da criação que vai adquirindo uma forma durante o processo, bem diferente dos planos preliminares, na medida em que a ideia amadurece nas experimentações e ajustes, e estas formas, temporárias em cada etapa, satisfazem a vontade de organização. No entanto, o processo de criação de metáforas para materializar esta verdade dificilmente se constituirá integralmente (SALLES, 2004), pois o movimento existencial continuará em fluxo, e assim, outras criações darão continuidade a um projeto poético que tem o interesse em discutir o ator como sujeito de experiências em práticas artísticas na pós-modernidade.

⁷³ O teatro como “um instrumento para estudar o que está oculto atrás da nossa máscara diária” (GROTOWSKI, 2011, p. 29).

É neste contexto que a pesquisa se encaminha, para dar concretude às ideias traçadas para este processo, potencializado por uma experiência de perda⁷⁴ que me afetou emocionalmente. Na verdade, articulado ao estado de reflexão e planos estabelecidos, nos quais pesam onze anos de atuação no teatro e o desenraizamento provocado pelos diálogos produtivos no meio artístico e no meio acadêmico, o processo toma um impulso de modo a reivindicar esta⁷⁵ forma exterior.

Partindo das reflexões sobre a relação memória e tempo, que percebem a primeira como continuidade, onde “não há uma sensação isolada ou separada – é um estado que começa continuando o anterior e termina se perdendo nos posteriores (TADIÉ & TADIÉ apud SALLES, 2006, p. 67)”, considerar um processo criativo pautado na memória do artista trata-se de se prestar a ouvir os pensamentos do indivíduo, e ao mesmo tempo em que se dirige “contra o esquecimento” ele é para o artista uma estratégia de “conservação, transmissão e elaboração de novos textos” (SALLES, 2006), pois,

não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo. A informação internalizada no corpo não chega imune. É imediatamente transformada e, [...] mesmo quando o tema é a memória (que sinaliza fluxo de informação com alta taxa de estabilidade), há processos incessantes de recategorização. Não há estoque, apenas percursos transcorridos e conexões já experimentadas (GREINER, 2008, p. 43).

Assim, as lembranças utilizadas para a criação do trabalho passaram por um processo de interpretação que inevitavelmente associadas à imaginação, resultaram em um material de “difícil definição de fronteiras entre imaginação transformadora ou a lembrança imaginária (SALLES, 2006, p. 71)”. Para explicar este processo de tradução, a autora utiliza os termos filtros mediadores e impregnação do olhar, revelando que percepção e memória estabelecem tendências e que idealizamos o que almejamos ver.

No caso do processo *Malu*, o conteúdo da memória então se apresenta impregnado do desejo do que quero lembrado, sendo algo fruto da reelaboração de uma memória adúltera, algo para preencher os espaços do esquecimento que ocorre pela seleção involuntária e intencional do processo da memória, ressignificando o vivido ao mesmo tempo em que traz

⁷⁴ Falecimento de minha irmã Marlúcia.

⁷⁵ Processo/produto *Malu*.

fragmentos da realidade, os quais considero omitidos nos documentos oficiais do hospital que minha irmã ficou internada.

O aspecto transformador da imaginação ou imaginário da lembrança é chamado por Ledo Ivo (1986) de memória adúltera, que em sua “traição” elabora os fatos vividos, e Mário Quintana (1986) chama a imaginação de memória que enlouqueceu. [...] Essa adulteração confunde-se com o preenchimento dos espaços do esquecimento [...] O que chamamos criação é uma mistura de esquecimento e de recordação do que lemos (SALLES, 2006, p. 72-73).

O processo de construção do produto criativo foi para mim uma forma de expressar os meus modos de relação com o mundo, considerando que o “‘si-mesmo’ não diz respeito ao interior de um corpo, mas às conexões do interior com o exterior (GREINER, 2008, p. 42)”. Deste modo, pensei em usar o corpo em ação no ambiente de existência, minhas ideias, meus valores, minhas vivências, minha corporeidade em cena, revelando assim um enunciado que manifesta minha identidade.

Ademais, com inspiração em Brecht e Grotowski, tive como meta promover um encontro entre ator e espectador com o intuito de compartilhamento de reflexões e visões de mundo. Pensando em trabalhar com o que o ator pode oferecer do seu íntimo, o processo tencionava estabelecer uma relação entre o interior e as ações físicas com foco na memória individual, partindo da experiência idealizada por Grotowski, a qual também considera aspectos da memória coletiva – cultura – com os mitos e representações herdadas. Neste sentido, pensava em serem criadas imagens com o corpo e a partir dele, como nos princípios do teatro físico. Também tinha definido o caráter de discurso oral, que em uma perspectiva brechtiana se estruturaria a partir de minhas reflexões e questionamentos como atriz.

A dramaturgia da cena então foi composta por representações corporais de experiências vivenciadas, bem como pela narrativa sobre estas experiências, articuladas na composição da cena. A partir de situações construídas comigo, o dramaturgista acompanhou o processo e organizou as ações, em uma definição de dramaturgia de processo. Modo que interferiu na seleção de elementos cênicos conforme necessidades instituídas na sala de ensaio.

De acordo com Salles (2004), se o projeto poético vai se definindo para o próprio artista durante a concepção da obra, o percurso gera uma compreensão maior deste, que nada mais é que um “conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a um tempo e um espaço, e com fortes marcas pessoais” (SALLES, 2004, p. 130-131). Por consequência, o processo

também gera uma compreensão de si mesmo para o criador. É neste sentido, que acredito que recriar suas experiências em um trabalho artístico é um processo que possibilita recriar a si próprio.

Em *Malu* o discurso cênico, em sua parcialidade, constitui uma manifestação de busca de sentido para a existência a partir de leituras da realidade e se abre a dialogar com discursos outros, emergentes na pós-modernidade, através de temporada do espetáculo concebido e nesse encontro com o espectador, a concretização da dramaturgia do eu através de uma performance do corpo, em consonância com o percurso metafórico⁷⁶ de construção de sentido, presente em todas as manifestações de comunicação do homem.

Nesse espaço construído pela memória, matéria prima extremamente relevante para o processo de criação, especialmente porque as percepções sobre o mundo se dão articuladas à nossa experiência pregressa e o que fica retido como lembrança se faz pela intensidade das sensações que as percepções lhe causam (KOESTLER apud SALLES, 2006), pude entender a razão de este processo existir, dada a intensidade da situação deflagradora. Ademais, pude acompanhar os critérios de escolha das ações que serviram à construção da obra, considerando que a opção por estas, oferecem razões que as tornaram atraentes.

Sob outro aspecto, a particularidade do teatro documentário de utilizar documentos que dizem respeito à realidade encenada e o interesse da pesquisa de investigar como a memória serviria como recurso criativo para o processo, conferem aos documentos de processo, além do papel de registros que recuperam o ambiente sensível para o artista, o movimento criador para o crítico de processo⁷⁷ (papel que me coube como pesquisadora na análise do processo), e também outro de comprovar o discurso em cena.

2.2 Crítica de processos: uma análise que reelabora o processo para interpretar a obra

Como estudo pautado na hermenêutica e crítica de processo, esta interpretação é uma construção que “não nos proporciona somente informação complementar àquela da obra:

⁷⁶ “O modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano, tudo é matéria metafórica (GREINER, 2008, p. 44)”.

⁷⁷ Aquele que estuda o processo criativo indo além de um olhar retrospectivo da obra (crítica genética), ou seja, que o percebe em perspectiva, em mobilidade, oferecendo instrumentos para compreensão da obra (SALLES, 2006).

fornece, na verdade um saber diferente” (SALLES, 2008), um saber da experiência (LARROSA, 2002), especialmente porque é uma escrita de uma análise que não é apenas fruto de uma prática observada, mas uma tradução de uma experiência vivida⁷⁸.

“A mobilidade desse objeto de estudo está estreitamente relacionada ao tempo da criação. Diante dos documentos de processo, o pesquisador entra em contato com o tempo como ação, isto é, a própria continuidade e duração do processo criativo (SALLES, 2008, p. 52)”. Assim, a crítica dá uma dimensão histórica ao processo em construção, revitalizando os documentos ao serem reconhecidos e interpretados em uma rede de atividade criativa.

A crítica é assim, uma “abordagem para os fenômenos que enfoca processos de construção” artística, possibilitando o diálogo com distintos modos de comunicação a partir de uma perspectiva comum – princípios organizadores – que permitem dar um sentido para as obras (SALLES, 2008, p. 131).

Como estratégia hermenêutica, a interpretação procede a partir da desmontagem da obra para em seguida recriar o movimento criativo, debruçando-se sobre os elementos que constituíram o processo de concepção da obra, ação que revela o percurso criativo vendo a criação artística por dentro (SALLES, 2008), para compreendê-la como experiência e atribuir-lhe um sentido (LARROSA, 2002). Na valorização da experiência, os documentos de processo tem um papel essencial de memória do processo, pois eles também transmitem “palavras” que atribuem sentido acerca do projeto poético que concretizei em *Malu*.

Esta prática também assume a intenção de pensar a arte como sistema de existência (GROTOWSKI, 2011), de Ser na arte a partir da vida (DIÉGUEZ, 2008), desvelando descobertas deflagradas por esta zona liminar. Este fato reforça o olhar para o processo (e como ele transforma o sujeito) e não para o produto acabado, construindo assim, um contra discurso (LEAL, 2011), em oposição ao discurso dominante que valoriza os produtos em detrimento do sujeito que é dinâmico, processo.

Neste sentido, o voltar-se para a memória em um processo cênico, atenta para o corpo como lugar de experiências e que narra histórias de existência, possibilitando transformações ocasionadas segundo Leal (2011) pela resignificação de lembranças, ou porque expressam para si o modo de estar no mundo (DIÉGUEZ, 2008).

⁷⁸ Deste modo, a interpretação feita por mim, também performer da cena, além de trazer o movimento criador exposto pelos documentos de processo, será acrescida de memórias que chegam no momento em que me deparo com eles.

Isto faz considerar que, cenas que apresentam uma recriação das experiências do existir trazem junto ao posicionamento do performer, um caráter de ritual de passagem, pois o coloca em uma posição de reconstrução de si a partir do confronto com sua verdade cotidiana (GROTOWSKI, 2011).

2.3 Documentos do processo e temporada experimental

Mesmo antes do interesse em um processo cênico pautado na prática de si ser assumido como minha poética, a escolha por uma investigação que se pautaria na dramaturgia do ator, já revelava uma intenção de desenvolver um trabalho a partir do sujeito (corpo) e por consequência, torná-lo mais participativo em uma dinâmica de relação mais horizontal com seus pares.

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo (SALLES, 2004, p. 29).

Sem deixar de considerar a natureza coletiva do teatro, pensei em um espaço para o ator trabalhar a si próprio, explorando suas potencialidades expressivas e voltando-se para sua experiência de vida, ao invés de um pensamento reducionista que percebe a dramaturgia apenas como um suporte escrito, que considera apenas procedimentos de montagem tradicionais e que veem a participação do ator unicamente pelo viés de um personagem e um texto externos a ele.

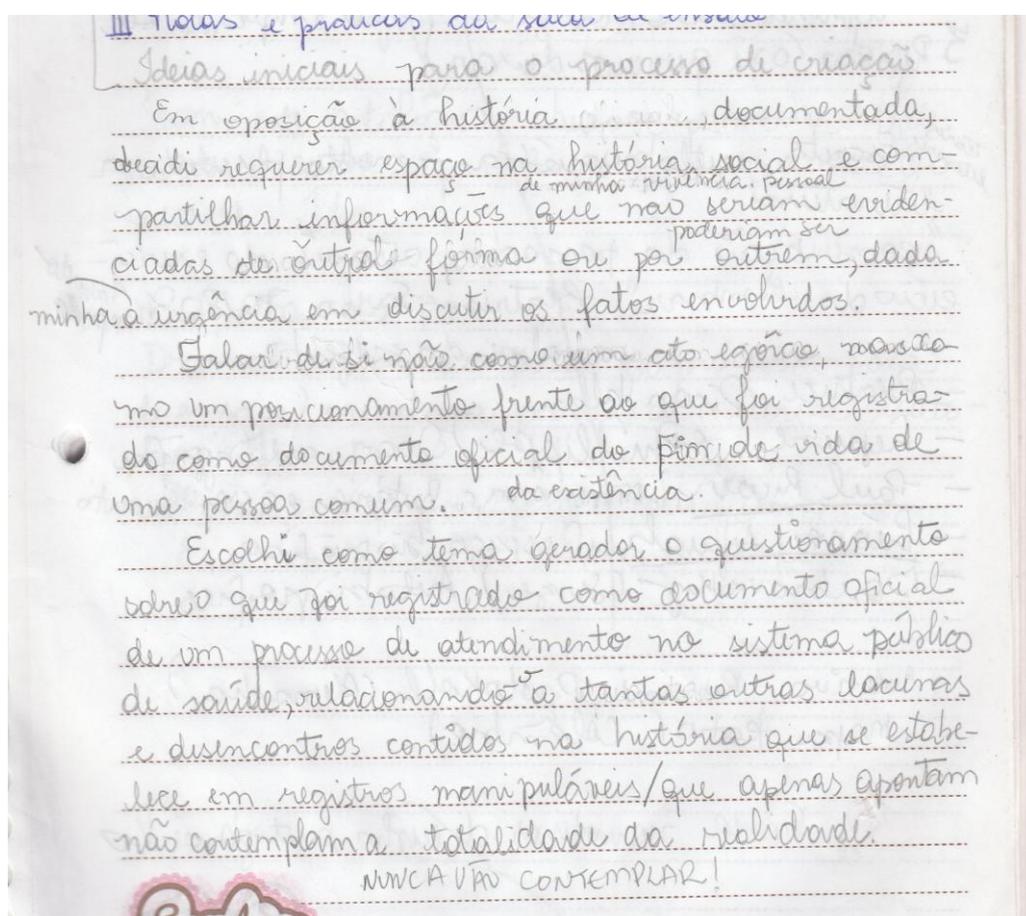
Esta relação estabelecida no direcionamento da pesquisa apresenta apenas o ponto de partida do processo criativo, entendendo o conceito de criação como rede em processo, o qual é permanentemente atualizado (enquanto quiser o criador) com “cortes, substituições, adições ou deslocamentos” (SALLES, 2006). Assim,

investigar a relação entre memória e criação em um processo cênico contemporâneo, buscando compreender como a memória se transforma em cena e como ela atua no processo criativo (Projeto de pesquisa),

deixava aberto o diálogo com atualizações naturais de uma existência em curso, interações que vão definindo as escolhas do processo criativo, aumentando a rede de criação e revelando “novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não” (SALLES, 2006, p. 26).

Anteriormente no projeto, eu considerava o envolvimento de outros atores na dramaturgia da cena, porém a receptividade à situação de perda injetou mudanças que reforçaram a concretização de um discurso pessoal, e me encaminharam a ser sujeito da experiência como performer de si, muito embora o título do trabalho faça menção à minha irmã.

E assim estabeleço o encaminhamento do trabalho:



1 | Sobre o projeto (Notas – Jun/2014).

Salles afirma que este tipo de diálogo íntimo durante o processo criativo mostra,

reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; ideias sendo armazenadas;

obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando. São pensamentos [...] registrados (SALLES, 2004, p. 43).

Registros como este me serviram para o julgamento do que estava sendo criado, moldando a obra partir de reflexões, me fazendo “agente e testemunha do ato criador” em uma ação de experimentação (SALLES, 2004).

Outras definições foram se dando pelo contato com o dramaturgista e com artistas parceiros do processo que agregaram reflexões para a criação, colaborando por exemplo, para o fato da narrativa do espetáculo aparecer em 1ª pessoa, evidenciando seu caráter de recriação do vivido, de rito de passagem.

- Te falei?... Naquele dia, eu nem sabia se ia conseguir terminar a massa. Mas, também é uma diversão ficar na cozinha tentando e nunca saber se vai dar certo. Te olhando fazer parecia fácil, mas não é. Ah, mas no dia do meu aniversário vale tudo. Quando você voltar espero que não fique com raiva da bagunça que fiz na cozinha. Devo ter até estragado material ou usado o que nem precisava (ANEXO A).

A análise a seguir traz os rastros deixados pelos documentos do processo datados a partir de junho de 2014 até a temporada de apresentações experimentais⁷⁹, embora continuasse os ajustes e acréscimos na obra. O percurso de experimentos e a estruturação da dramaturgia do espetáculo aconteceu de junho a novembro de 2014 em sala de ensaio, quando ansiosa e imbuída pelo desejo simbólico de que o discurso e a lembrança não ficassem distantes do presente, abri o processo para público em dezembro do mesmo ano. A princípio, o compartilhamento do processo seria sempre no dia seis de cada mês⁸⁰, ritualizando os aniversários de falecimento de minha irmã. Esta decisão poderia colocar em risco a finalização do trabalho, caso eu o considerasse como um produto acabado. Porém, fundamentada na noção do inacabamento⁸¹ da obra de arte, tinha urgência de colocá-lo em cena. A obra continuou sofrendo ajustes e transformações ao longo dos seis meses em que foi apresentada, assim como eu. A troca com o público nesta temporada experimental do trabalho

⁷⁹ As apresentações de dezembro e janeiro foram para convidados e as seguintes abertas ao público em geral.

⁸⁰ Apresentações de *Malu* antes da defesa da dissertação: seis de dezembro de 2014, seis de janeiro de 2015, seis de fevereiro de 2015, seis de março de 2015, seis de abril de 2015 e 01 de maio de 2015 (meu aniversário e data em que minha irmã teve uma parada cardíaca no ano anterior).

⁸¹ “Trata-se de uma visão que põe em questão o conceito de obra acabada, isto é, a obra como uma forma final e definitiva (SALLES, 2004, p. 26)”. Relaciona-se a uma perspectiva processual que considera a obra como uma versão de algo que ainda pode vir a ser modificado.

foi fundamental para minha preparação (emocional, artística e acadêmica) para o dia primeiro de maio de 2015⁸²: último dia de apresentação do espetáculo antes da defesa.

A situação traumática de perda repentina, como potência no processo criativo, acabou me colocando cada vez no discurso cênico e resultando na inclusão de alguns elementos que fazem parte da minha memória pessoal (matéria do processo criativo): casa, hospital, festa, família, fotos, cor branca, dos quais a casa e a família são temas recorrentes. Para além destes, o encontro com o público levou à inclusão na cena de alguns contornos convencionais como iluminação e sonoplastia, pensados por artistas convidados⁸³ após o contato com o projeto.

Neste sentido, a partir da constatação destes na cena, entendamos como eles passam a pertencer à obra, o sistema que os organiza (SALLES, 2004).



2 | *Malu – Fragmentos para preencher lacunas. Cena Do hospital.* (Foto: Jennifer Padilha – Jan/2015).

⁸² A escrita reflete o processo até a sexta apresentação, pois a pesquisa finalizou em maio de 2015 com a defesa.

⁸³ Jhon Weiner para o projeto de luz e Vicente Henrique para a execução musical (participação posteriormente substituída por Ediel Castro). Na sonoplastia, a primeira versão era composta de inserções pensadas pelo Vicente e duas músicas que minha irmã gostava. Com a mudança de músico, as inserções foram alteradas e experimentamos também composições criadas para o espetáculo.

A casa e a família - Em uma cena ritual apresentada em 2013⁸⁴ a representação da casa e da família também foi escolhida para ambientar o espaço cênico⁸⁵, apresentando-se como tendência em minhas criações. Bachelard (2008) aponta valores construídos, de forma nunca dissociada, pela memória e pela imaginação à imagem da casa como espaço de felicidade, que guarda lembranças, protege e abriga. O autor salienta que:

Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida [...] Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa. (BACHELARD, 2008, p. 201).

A imagem da casa, neste sentido, terá sempre um valor poético, lugar onde o ser pode “sonhar em paz”, devanear, pois tem sua intimidade protegida.

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso [...] É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado no mundo”, [...] o homem é colocado no berço da casa [...] A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (BACHELARD, 2008, p. 201).

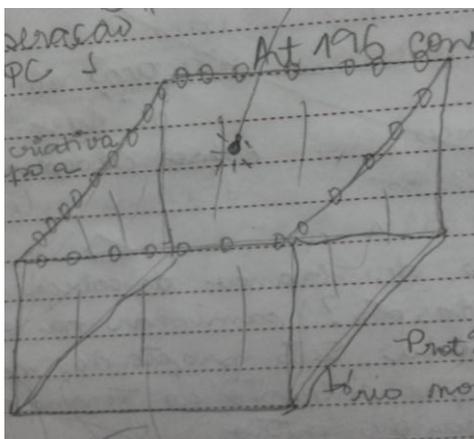
De um modo semelhante, a memória atribui à família um valor de identidade, “cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos” (LE GOFF, 1990, p. 476). Associando um ao outro, tenho na minha casa o lugar que também guarda minha identidade: a minha família.

As lembranças das quatro casas que moramos (minha família) ao longo dos anos, remetem a um espaço que me conforta e no qual, no meu canto, descanso, reflito, sonho, me refaço para os outros espaços. “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela” (BACHELARD, 2008, p. 200). Mais do que a estrutura do lugar, é o valor poético da imagem da casa que utilizo. Como descrito por Bachelard (2008) se trata de “seu valor de proteção”, mas também

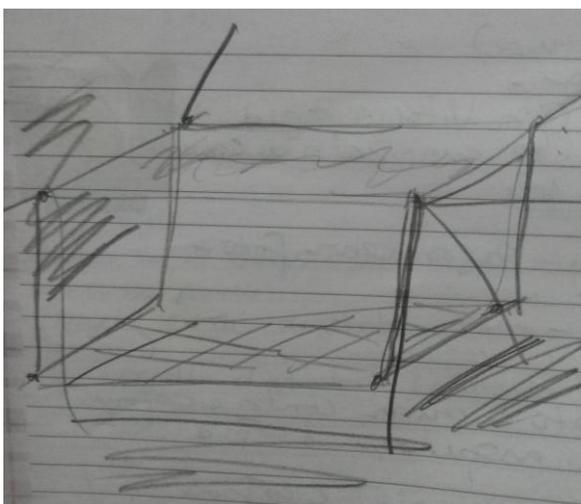
⁸⁴ *Atirar-se*, desenvolvida com a turma de Bacharelado em Teatro (UEA) na disciplina Interpretação IV, resultado de uma experiência fundada no processo de revelação simbólica do ator, ministrada pela professora Vanja Poty.

⁸⁵ Na cena individual os cômodos da minha casa foram desenhados no chão com fita colorida e as testemunhas eram recebidas como antes da família.

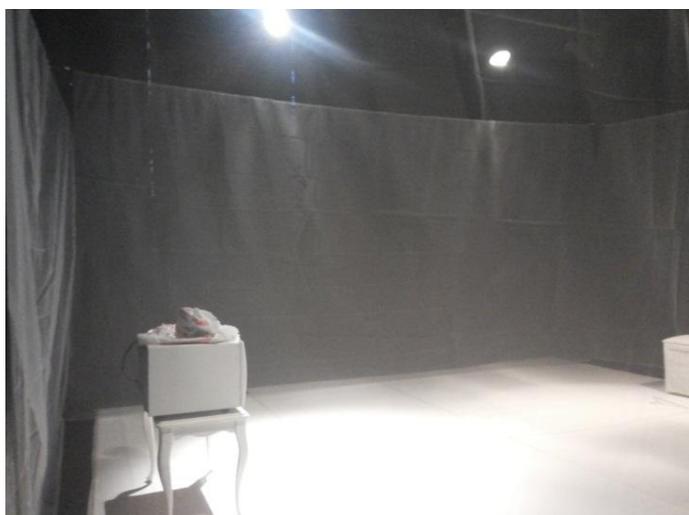
dos “valores imaginados”. Neste sentido, a leitura de *A poética do espaço* de Gaston Bachelard, ajudou a compreender o interesse no uso da casa como ambientação de *Malu*.



3 | Esboço do cenário I (Notas – Jun/2014).



4 | Esboço do cenário II (Notas – Out/2014).



5 | Cenário *Malu* – *Fragmentos para preencher lacunas* (Foto: Denni Sales – Fev/2015)

*O cenário é composto por quatro telas brancas que envolvem o palco todo. Linóleo branco.
(ANEXO A).*

Considerando a recorrência deste interesse, na medida em que ele existia antes do acontecimento gerador de *Malu*, os termos “valores imaginados” me levaram a pensar nos valores reais envolvidos, nas memórias reais, o que trouxe à superfície o processo da minha historicidade, experiência vivida neste espaço.

Como primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 2008), o espaço da casa guarda situações do processo de existência dos seus habitantes em relação (convivência da família). Isto inclui todos os momentos e não apenas os felizes. Momentos que compõem a história pessoal e, portanto faz da casa um lugar significativo para quem vive nela.

No ano de 2013, o interesse no espaço da casa surgiu a partir da exploração de memórias pessoais e refletia as relações de convivência da família, na verdade o que isto desdobrava em mim. Em *Malu*, o tema ressurgiu no processo de lembrar todos os momentos que compartilhamos com minha irmã. Portanto, em ambos, a imagem que aparece da casa emerge de uma necessidade de “compensação”, “de fuga” vertical pela poesia dos sofrimentos do poeta. “A poesia tem uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que ela seja levada a ilustrar (BACHELARD, 2008, p. 192)”.

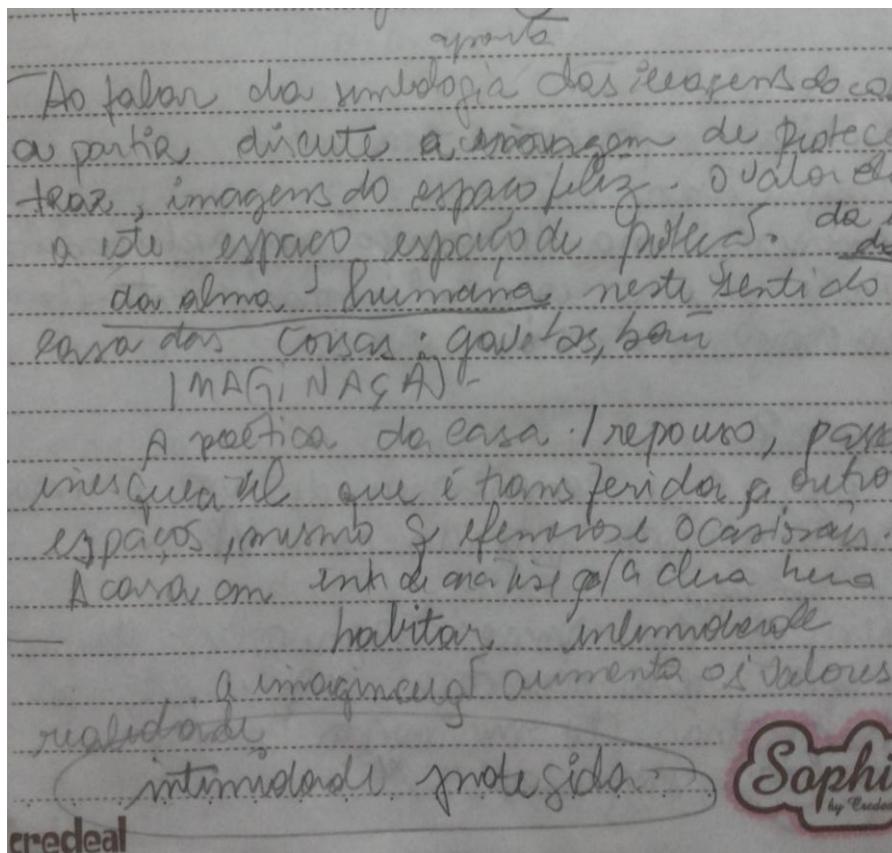
Pensado a partir destas ideias, o cenário remonta o espaço da casa e aparece com este sentido. No processo, seu aspecto formal acaba determinando um limite para a encenação, pois como performer optei por manter o espaço cênico estático e executar a ação toda no interior (foto 5), alterando de ambiente apenas quando ele evoca o espaço do hospital.

[Os] limites internos e externos [...] oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço (SALLES, 2004, p. 64).

A opção por um espaço fechado nos quatro lados da cena foi também funcional para as projeções pensadas, já que a cor e a escolha de um tecido que fizesse das paredes telas, além de criar um ambiente reservado (protegido e especial⁸⁶), colaborou para o jogo criado

⁸⁶ As pessoas retiram os calçados para adentrar no local.

com as lembranças em *Malu*. As fotos são projetadas em um movimento circular pelo espaço no momento em que a massa do bolo é batida no liquidificador (ANEXO B).



6 | Escritos acerca do cenário (Notas – Out/2014).

Se por um lado, este limite resultou na definição do espaço cênico, sua disposição dialogou com a intenção de que o discurso fosse ouvido quando pôs a cena centralizada⁸⁷ (arena), dando destaque ao que estava sendo dito, ao mesmo tempo em que me aproximou do espectador, estabelecendo um diálogo intimista, e revelando assim o caráter tendencioso de interdependência entre forma e conteúdo (SALLES, 2004).

As alterações que ocorreram no cenário foram em decorrência do espaço das apresentações, especificamente nos meses de dezembro de 2014 e janeiro e maio de 2015⁸⁸. A dimensão física do teatro do Sesc (foto 7), local destas apresentações, não permitiu o uso das

⁸⁷ Houve um momento em que isto foi alterado como podemos ver na foto 4, na qual os espectadores representados por rabiscos, estão dispostos no formato semi arena, diminuindo o limite de público.

⁸⁸ Cf. Dvd anexo.

telas planejadas e as projeções⁸⁹ foram feitas no chão. Isto porém, circunstancialmente, colaborou para a perspectiva de processo tomada. A cada apresentação experimentava alterações na cena.



7 | *Malu* – 1ª apresentação aberta ao público – Teatro do Sesc (Foto: Denni Sales – Dez/2014).



8 | *Malu* – Projeções na 1ª apresentação– Teatro do Sesc (Foto: Denni Sales – Dez/2014).

⁸⁹ Em maio de 2015 não usei projeções. Nesta apresentação já estava definido que as fotos seriam projetadas nas telas e no teatro do Sesc isto não foi possível.

Ainda na poética da casa, um baú é agregado à cena como casa das lembranças, guardo fotos de momentos diversos que são compartilhadas durante a performance, além dos balões que os espectadores enchem a meu pedido. “Os caracóis constroem uma pequena casa que carregam consigo’. Assim ‘o caracol está sempre em casa seja qual for a terra para onde viaje” (BACHELARD, 2008).

Em cena um baú branco (ANEXO A).



9 | *Malu* – Cena *Preparação* (Foto: Jennifer Padilha – Jan/2015).



10 | *Malu* – Cena *Preparação* (Foto: Denni Sales – Dez/2014).

Os temas casa e família na verdade, se diluem pelos outros temas, quando a casa-cenário se aproxima do ambiente do hospital (último leito dela), a festa equivale à reunião familiar (que inclui também os amigos, pois eles acabam sendo acolhidos no espaço afetivo da família) que remete à casa, as fotos são os registros das experiências vividas em casa e a cor branca⁹⁰ um elemento que faz parte do ambiente familiar.



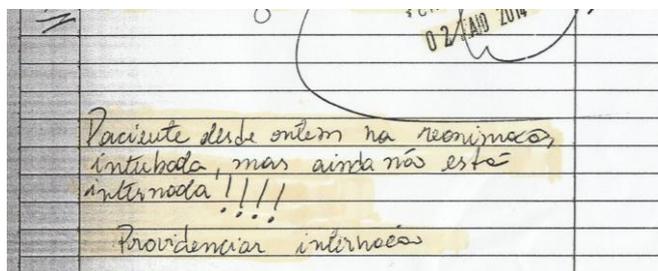
11 | Lembrança de irmã: Malu e Alice nos colos seguros (Acervo pessoal - 1983).

O hospital – Buscada na memória, a imagem coletada pela percepção artística (SALLES, 2004) para a representação do hospital, é a estrutura precária que guardei dos dias de internação de minha irmã. Esta imagem invisível só encontra sentido nos documentos e nas lembranças da família: prontuários e uma matéria publicada em jornal local, que mostram o número insuficiente de ambulâncias e leitos para a demanda da cidade. Em cena, além de notícias sobre o serviço público de saúde (ANEXO A), o hospital vem representado no branco e na lâmpada vermelha (foto 20).

O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade que a obra de arte oferece. A lógica criativa consiste na formação de um sistema,

⁹⁰ Remete as áreas de estudo que minha mãe, minha irmã e meu irmão se interessaram: enfermagem, biomedicina e farmácia, respectivamente. Cor usada nos ritos da religião cristã, os quais participamos por influência dos nossos pais, educados em escolas salesianas.

que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede. É a construção de mundos mágicos de correntes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais (SALLES, 2004, p. 90).



12 | Prontuário: Marlucia (SUS – Mai/2014).



13 | Trecho da matéria sobre a demanda de ambulâncias (Fonte: Diário do Amazonas – Jul/2014).

Este tema também é evocado em gestos que representam os momentos de espera vividos pela família, como nos instantes pontuais do espetáculo em que alterações na minha respiração, simulam interrupção e insuficiência respiratórias que acometem uma pessoa durante e após uma parada cardiorrespiratória. Exploração esta que aportada no teatro físico, transforma ideias em imagens corporais.

Vale ressaltar que, mesmo com a agregação do teatro documental e performance, a influência do teatro físico é presente na construção da dramaturgia da cena, que comunica fragmentos de memórias através de realidades físicas. O próprio estar em cena explora

recursos expressivos da minha corporeidade. Quando narro em primeira pessoa, as lembranças provocam reações que mostram um corpo vivendo suas memórias.

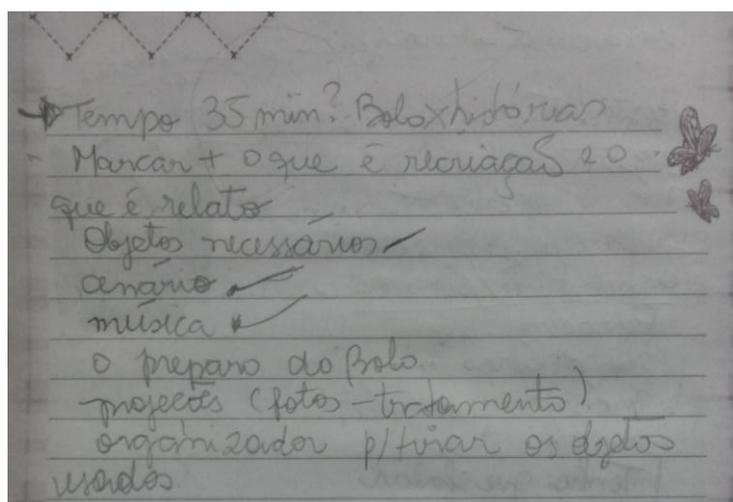
Festa – Não só pelo fato do dia de internação de minha irmã coincidir com meu aniversário, mas também pela leitura do dramaturgista sobre as fotos usadas no processo criativo e outras que compartilhei durante a explicação do projeto, os elementos que remetam à festa, confraternização, momentos felizes, celebração, reunião, aparecem como necessários para a representação da memória. Além das **fotos**, foram escolhidos **bolo**, **balões** e **situações irreverentes** para serem contadas.

*Mas, hoje é festa. A gente sempre parecia estar em festa.
Pego os balões e entrego ao público pedindo que o encham.
Entrega do bolo (ANEXO A).*

O elemento **bolo** acabou sendo determinante para o tempo da cena. Como faço de fato um bolo e o entrego aos espectadores, a performance não podia, por exemplo, terminar antes de quarenta minutos. Apesar de em algumas apresentações públicas (dezembro, março) isto ter acontecido, os ensaios buscaram uma ação que preenchesse este tempo. Os contratempos, no entanto, não rompiam o jogo proposto com a espera necessária para a entrega do bolo.

Outra questão diz respeito aos objetos necessários para o preparo do bolo e um espaço para alocar a ação, que definiram os elementos cênicos mesa, forno, liquidificador, forma do bolo, além dos ingredientes para a massa. Ao fazer um bolo em cena, ele perde seu estado primitivo de ação do cotidiano e passa a integrar o sistema artístico (SALLES, 2006). A metáfora da preparação, a mistura de elementos para se tornar um outro e o tempo necessário para a transformação, acabam substituindo o simples ato de fazer um bolo e esperar ficar pronto.





15 | Notas (Acervo pessoal – Nov/2014).

- *Fiquem à vontade, vai ficar pronto logo. Essa receita foi ela quem me ensinou. É a primeira vez que faço (ANEXO A).*

Os **balões** entregues ao público colaboram em uma participação rápida, aludindo especificamente à festa de aniversário mais recente. Eles são cheios simultaneamente por mim e pelos presentes e juntos com uma música alegre, que é interrompida bruscamente, criam um momento de tensão na narração dos fatos. Uma alteração no processo sugere para o espectador uma transformação na atuante: a partir da quarta apresentação eles passam de branco a coloridos. Apresentar o espetáculo no dia seis colaborou para estabelecer um novo sentido para este dia.



16 | Cena com balões brancos (Fotos: Denni Sales – Dez/2014).



17 | Cena com balões coloridos (Foto: Amanda Ayres –
Março/2015)

Como se trata de um espetáculo teatral, as fotos cumprem um papel de registros das transformações visuais ocorridas no trabalho, como no caso dos balões. De outro modo, elas também provocaram transformações: a foto 18 tirada na 1ª apresentação me fez perceber como o vermelho nas unhas, destacado pelo branco intenso do cenário, poderia ser funcional na cena. Lembrei que pessoalmente, adoto cores fortes na unha da mão quando estou emocionalmente abatida, com o intuito de me estimular, e até por isto usava o vermelho naquele dia. Para além deste sentido, considerei como o vermelho poderia significar algo marcante que em meio ao vazio do branco permanece vivo. Assim, a partir de fevereiro o vermelho (batom e esmalte) é adotado na maquiagem do espetáculo.



18 | Registro da primeira apresentação pública (Foto: Denni Sales – Dez/2014).

As **situações irreverentes** intencionalmente escolhidas para criarem nuances na narração, estavam presentes para construir trajetórias vivas da memória, memórias felizes e memórias de conflito, postas de maneira a proporcionar quebras na encenação. Na cena *Preparação*, as lembranças dos aniversários misturam aspectos do território do real e da criação, passando por situações que provocam risos, como o fato de eu estar fazendo um bolo pela primeira vez, e lembrar como em uma situação anterior eu compactuei um modo de fazer as pessoas comerem um bolo que poderia ter sido descartado.

Fiquem à vontade, vai ficar pronto logo. Essa receita foi ela quem me ensinou. É a primeira vez que faço. Ela adorava fazer bolo, principalmente para comemorar nossos aniversários [...] Mesmo com tudo pronto, nós e o papai quase acabamos com a festa: papai colocou o bolo na cama e ela sentou no bolo. Como a gente era pequena, a única solução que vimos foi juntar o bolo espatifado e tentar disfarçar. Papai concordou. É claro que deu certo! Todo mundo comeu, e gostou, inclusive a gente. Acho que menti. Já tentei fazer um bolo uma vez, com ela. Pedi para me ensinar, mas foi ela quem acabou fazendo, porque não consegui nem quebrar os ovos. Aliás, quebrei e foi com casca e tudo pra dentro da massa... (ANEXO A).

Em seguida acrescento a informação sobre a situação de perda:

- Te falei?... Naquele dia, eu nem sabia se ia conseguir terminar a massa. Mas, também é uma diversão ficar na cozinha tentando e nunca saber se vai dar certo. Te olhando fazer parecia fácil, mas não é. Ah, mas no dia do meu aniversário vale tudo. Quando você voltar espero que não fique com raiva da bagunça que fiz na cozinha. Devo ter até estragado material ou usado o que nem precisava.

- Eu não sabia quão frágil é o trânsito de tudo isso que passa. Essa mistura dessa fala perdida que agora conversa comigo. Te falei? Acho que você me escuta agora quando te ouço em memória. Eu tinha um trabalho pra fazer, era uma cena que eu precisava criar e apresentar. Assim como todas as outras vezes, eu sei que você estaria em algum lugar da plateia me assistindo. Essa cena agora sou eu e é difícil fazer porque eu te procuro e sei que nem sequer atrasada você vai chegar. Eu sei que você não vai mais chegar. Mas a razão dessa cena agora é você! (ANEXO A).

A composição da cena possui um jogo em sua estrutura e eu buscava enfatizar isto, alternando estados físicos. Lembro que nas quatro primeiras apresentações, ainda estava muito envolvida pela emoção que aquilo tudo me causava. As memórias tinham ação sobre meu corpo. A dor era presente, mas precisava falar com as pessoas sobre o que havia acontecido, como artista e como irmã.

Continuei os ensaios em busca da estrutura que proporcionaria mais nuances, “o colorido da vida” (NOTAS, out/2014), interesse já registrado na sala de ensaio. Na preparação da quinta apresentação, investi na apropriação de sugestões feitas por um dos colaboradores do trabalho. E o caminho da técnica, da estruturação de ações nas quais eu poderia enfatizar as transições pensadas, revelou-se primordial para que eu de alguma forma me sentisse mais satisfeita com a atuação.

Eu precisava ordenar o conteúdo da cena, fazer com que meu corpo expressasse o planejado, explorando a relação com o choque causado pela perda. Por um momento pensei que os caminhos conhecidos por mim, buscavam suporte no significado das palavras ditas, que até conseguia transmitir a ideia do trabalho, mas não estavam preenchidas de pulsão de vida. A energia existia, porém meu corpo ficava demasiadamente tensionado pela dor, de uma forma que ela se dissipava e não construía as imagens almejadas, eu pensava. A solução encontrada durante as apresentações de atravessar a sequência estabelecida, não era capaz de satisfazer minhas intenções com o trabalho.

O processo da vida é uma alternância de contrações e descontrações. Então o ponto não é somente contrair e descontraír, mas encontrar esse rio, esse fluxo, no qual o que é necessário está descontraído e o que não é necessário está relaxado (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2012, p. 111).

Estabeleci uma linha de pensamentos e ações que faziam com que a emoção trabalhasse em colaboração com o contexto da cena. E as definições me confortaram na materialização do afetar-se, mas também afetar.

Estar em materialidade presente é estar em estado de criação – portanto em estado de geração (de si, do outro e da própria zona de turbulência gerada pela relação diferencial si-outro). E para manter-se nesse estado é necessária a contínua experimentação da “apresentação” e da escuta desses campos de força em atravessamento. Um deixar-se afetar para a ação e não somente a realização mecânica da ação per si (FERRACINI, 2013, p. 37-38).

Buscava, pela presença, propiciar uma experiência para os espectadores, mas eu também precisava passar por esta experiência.

- A saudade é todo dia. Uma lembrança que busca consolo no que se constrói em memória. É como reaprender um movimento, uma cena, uma música. É um desafio para sentir não com dor, e sim com afeto, a presença viva de alguém que se vai. [...]

- *A memória é uma construção permanente, um cenário que nunca está pronto, que precisa estar em movimento, porque na urgência que temos de buscar outros significados, sem anular o sentido daquilo que já não mais é, está a nossa transformação, e junto com as brechas que encontramos na memória e dor inconsolável de uma saudade que não tem passado, presente ou futuro, ela apenas é constante... (ANEXO A).*

Durante a temporada, outro ajuste em decorrência da busca de diálogo com o espectador partiu dos comentários do público. As falas que tocavam questões como a situação de perda de um ente querido, minha coragem de expor esta vivência em cena, a denúncia presente “sem revolta” e até sobre as escolhas e estrutura da performance, desdobravam manifestações minhas na cena e no discurso sobre o trabalho. A continuidade do processo e os muitos comentários sobre a relação com o luto, me levaram a querer enfatizar questões discutidas na cena *Do hospital*, memória que teve grande peso na criação de *Malu*.

As projeções das notícias planejadas para constituírem o discurso sobre a precariedade do sistema público de saúde são transformadas em leitura em voz alta, dados os problemas de nível técnico não permitirem a leitura silenciosa dos espectadores. Após duas apresentações públicas e o teste de dois aparelhos projetores, tomei a decisão das notícias serem lidas pelo músico que me acompanhava, criando uma cacofonia com os trechos de documentos que leio. A partir desta mudança, em março ele passa a executar a sonoplastia dentro do espaço cênico.

CENA III –Do hospital

AO MICROFONE, leio trechos de documentos oficiais (sobre o direito à vida, o direito à saúde e o plano de humanização da saúde) enquanto são projetadas notícias sobre o sistema de saúde em Manaus/Amazonas.

CONSTITUIÇÃO BRASILEIRA

ARTIGO 5º DO DIREITO À VIDA

- Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade...

NOTÍCIAS: ADOLESCENTE QUE ESPERA POR SOCORRO NO CEASA MORRE EM MANAUS.

APÓS UMA HORA E MEIA DE VIAGEM DE BARCO, O MENINO AINDA TEVE QUE ESPERAR POR AMBULÂNCIA DA SUSAM, QUE NÃO CHEGOU, O SOCORRO FOI PRESTADO PELO SAMU. JUNHO DE 2013

MULHER MORRE À ESPERA DE AMBULÂNCIA NO AERoclUBE DE MANAUS.

A VÍTIMA FOI TRANSFERIDA DO MUNICÍPIO DE MAUÉS EM UMA AERONAVE E AO CHEGAR À MANAUS AINDA ESPEROU QUASE UMA HORA POR AMBULÂNCIA. JANEIRO DE 2014.



20 | *Cena Do Hospital* com leitura (Foto: Amanda Ayres– Mar/2015).

CENA III – Do hospital

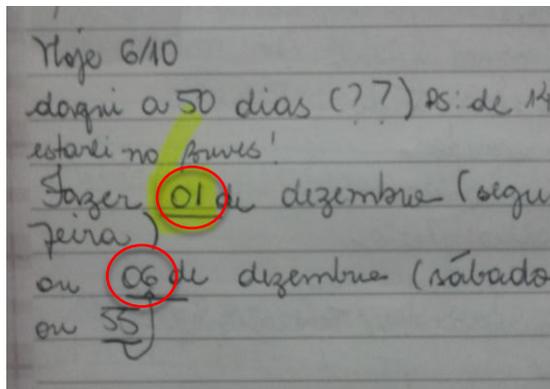
AO MICROFONE, leio trechos de documentos oficiais (sobre o direito à vida, o direito à saúde e o plano de humanização da saúde) enquanto são lidas simultaneamente notícias sobre o sistema de saúde em Manaus/Amazonas (ANEXO A).

“O combate do artista com a matéria nessa perseguição que escapa à expressão é uma procura pela exatidão e precisão em um processo de contínuo crescimento. O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento (SALLES, 2004, p. 78)”.

As fotos – Como índices da memória contada, lembranças físicas, as fotos estão presentes desde a criação do ambiente sensível para a criação, na cena como compartilhamento das imagens que contam histórias, e ao longo desta dissertação como memória do processo, sendo um material imprescindível a esta obra. O contato com as fotos, por exemplo, colaborou para a escolha do figurino, um vestido branco (foto 26) que também conta nossa história, ele me pertencia e foi usado por minha irmã em uma festa feita em casa.

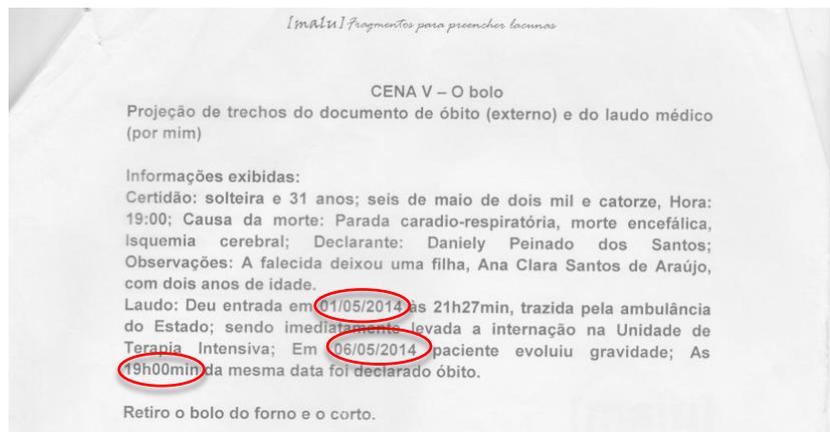
Em cena, as alterações no uso das fotos se deram em março: com a inclusão de uma música **compartilho** as fotos do baú **pondo-as no chão**, e em maio: quando usei apenas **fotos impressas**. Através de “seleções, apropriações e combinações”, transformações e traduções (SALLES, 2004)” buscavam uma formatação que contemplasse a necessidade instituída nos planos para *Malu*. Gestos precários, sempre reescritos, para uma satisfação mesmo que

momentânea, “a criação é resultado de um estado de total adesão (SALLES, 2004, p. 33)” e tudo é transformado para o interesse do artista.



Hoje 6/10
daqui a 50 dias (?) às: de 14
estarei no Arnes'
Fazer 01 de dezembro (segunda-feira)
ou 06 de dezembro (sábado)
ou 55

21 | Sobre decisão do dia das apresentações (Notas – Out/2014).



[MALU] Fragmentos para preencher lacunas

CENA V – O bolo

Projeção de trechos do documento de óbito (externo) e do laudo médico (por mim)

Informações exibidas:

Certidão: solteira e 31 anos; seis de maio de dois mil e catorze, Hora: 19:00; Causa da morte: Parada cardio-respiratória, morte encefálica, Isquemia cerebral; Declarante: Daniely Peinado dos Santos; Observações: A falecida deixou uma filha, Ana Clara Santos de Araújo, com dois anos de idade.

Laudo: Deu entrada em 01/05/2014 às 21h27min, trazida pela ambulância do Estado; sendo imediatamente levada a internação na Unidade de Terapia Intensiva; Em 06/05/2014, paciente evoluiu gravidade; As 19h00min da mesma data foi declarado óbito.

Retiro o bolo do forno e o corto.

22 | Versão do roteiro com documentos da família



23 | 1º Cartaz de divulgação (ANEXO C – Mar/2015).

Cor branca – Do hospital, da infância, da área de estudo da minha irmã e cor muito usada por ela, ganha também o sentido de ritual de passagem, metáfora para um recomeço.



24 e 25 | Celebrações em família (Acervo pessoal – Mai/1997 e Nov/2011 respectivamente).



26 | Foto usada em cena (Acervo pessoal – Set/2011).



27 | *Malu* para convidados (Foto de Jennifer Padilha – 06 Jan/2015).

Em uma visão mais ampla, pode-se perceber a estreita ligação entre percursos e encontros de recursos e a grande busca, que marca o percurso de um artista. Como estamos lidando com continuidade e uma permanente busca por adequações, é claro que não há estaticidade e, assim, os recursos vão sofrendo, muitas vezes, variações na procura do artista por seu modo de expressão (SALLES, 2004, p. 111).

O branco era a cor predominante na encenação (figurino, cenário e objetos), sendo alterado pela iluminação e como já relatado nos balões a partir de março. As tendências descritas encaminharam a escolha por estas matérias para dar corpo à cena: Casa como espaço que abriga, linóleo, baú, balões e telas brancos, projetor multimídia para as imagens que fazem parte do contexto, o corpo que vivenciou a experiência original e seu processo de memória. Este último determinante na composição dos quadros que se apresentam fragmentados, em camadas que se justapõem, se fundem, se tornam dependentes um do outro para produzir sentido (SALLES, 2004).

A relação de pesquisa com a produção da obra me possibilitou um “olhar científico para o processo criativo” contido nos documentos e refazer o sistema que os organizava como obra. No processo, a evocação de lembranças mais antigas me pôs em contato com representações pessoais como a casa e a família, e também com os arquétipos⁹¹ e representações (coletivos) da mulher, mãe, pais e filhos, irmãos, da igreja, do paraíso, nascimento, morte, os quais estão presentes em maior ou menor grau em *Malu*, e me levaram a pensar nos padrões estabelecidos que se tornam motivos de opressões, e que provocaram inquietações manifestadas com a criação do espetáculo.

Revisitar a imersão que fiz durante o processo de criação, me possibilitou perceber o caráter processual e relacional da existência humana e do contexto criativo, atribuindo ao processo uma aquisição de conhecimento baseada na experiência. Para transformar uma memória em cena, precisei apreender o que concebia como mundo, valores adquiridos, interpretação atual, conjuntura em que criei o trabalho, o que proporcionou uma compreensão de mundo e de mim por minha própria experiência.

As próprias experimentações no decorrer do trabalho proporcionam localizar a aquisição de conhecimento durante o processo. Como a composição do material da memória em cena se deu por meio de recriação das referências sobre atuação, sobre ser no mundo e sobre minha dor, pude alcançar um conhecimento maior do projeto, um conhecimento maior

⁹¹ “Imagens primordiais” (JUNG, 2011), modelos presentes no inconsciente coletivo, que se tornam temas recorrentes na existência humana.

de mim como ser humano e como artista. Assim, refazer o projeto estético, refazer a obra, ressignificar o vivido em um espetáculo é refazer a si próprio.

Como o processo criativo é memória em ação, esta condição propiciou repetir a experiência, pondo o corpo a trabalhar em busca de preencher com outra configuração o vazio de uma perda. O discurso da cena me satisfaz por criar um espaço de reflexão sobre o que considero um direito negligenciado, pela subversão ao silêncio e pelo gesto de compartilhamento de responsabilidade com os espectadores.

Expor lacunas e dissertar esta experiência, propiciou-me encontrar uma voz, minha verdade, lançando-a ao encontro de outras na tentativa de provocar transformação. A primeira delas comigo: ao por uma lembrança querida reelaborada em performance, coloquei conscientemente em transformação tudo o que ela remetia, para encontrar não uma nova vida, mas um novo significado para ela. A outra, que diz respeito às reivindicações implícitas de melhorias apontadas pela exposição de problemas do serviço de saúde – tratadas aqui como as causas éticas, que junto à construção estética, moveram o processo criativo –, será agregada à performance assim que o contexto do sistema de saúde for transformado, reforçando sua configuração como parte do real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo desta pesquisa levou à percepção de como a compreensão se dá na historicidade. Para a construção da escrita, a experiência se converte em memória a partir de sua interpretação. Por meio da estruturação da linguagem compreendo, traduzo e compartilho vivências, atribuindo sentido a elas em perspectivas distintas tanto na cena, quanto nestes escritos. O objetivo que encaminhou este estudo – a investigação da relação entre memória e criação no processo cênico – pretendeu compreender de que maneira a memória se transforma em cena e como ela atua no processo criativo. Acredito que tais questões suscitaram a necessidade de sistematização da prática artística desenvolvida, encontrando no paradigma hermenêutico e na crítica de processos o caminho de recriação do movimento criativo da obra *Malu – Fragmentos para preencher lacunas*.

A partir destas problemáticas, estruturou-se o levantamento acerca dos aspectos adotados na poética do espetáculo. Posteriormente, fez-se a retrospectiva crítica do processo criativo, por meio da relação entre intencionalidade artística, percurso de experimentação, forma e conteúdo. Buscou-se então recuperar o gesto criador, revelando os procedimentos utilizados para transformação da memória em cena.

Na discussão apresentada, a memória é tratada como construção individual influenciada por vestígios da memória coletiva, sendo sempre atualizada pela compreensão do indivíduo do mundo. Como espaço criado e compartilhado pela linguagem, o universo do artista tende a se ampliar conforme a abertura para outros horizontes. No interior deste processo, a forma temporária de compreensão do mundo define modos de existência que se transformam ao longo da experiência de existir. A partir disto, podemos entender como a experiência de existir é em si mesma um processo de revelação ontológica.

Neste contexto, o percurso da investigação parte da hipótese de que a prática da cena deve estar voltada para o trabalho sobre si, em um processo de descoberta e transposição dos limites do ator. A constatação da pesquisa se estabelece concomitantemente no processo criativo da cena e da dissertação. O desconforto gerado por meu desvelamento através da arte leva a percepção de minha voz, e me faz querer torná-la presente. Ao mesmo tempo em que sou transformada pela experiência de *Malu*, narro fatos vividos corporalmente que traduzem minha experiência de mundo.

A existência humana se estabelece em um território processual de transformação, requerendo um pensamento capaz de abarcar sua mobilidade. Por meio de associações de ideias, combinações e experimentações criativas criam-se novas relações artísticas, de vida e de pesquisa, de modo que novos significados são atribuídos à experiência original. A cada contato com vivências diferenciadas, outro desdobramento de experiência se torna possível: por isso a atribuição de sentido em ciências humanas é temporária, a experiência de mundo está em constante processo e, a cada momento, podemos nos recriar, revendo conceitos e valores.

A potencialidade presente na relação retroalimentativa entre vida e arte repercute na formação do artista. Este revela a si próprio a partir de sua atuação e expressividade, em um ato total⁹² elaborado a partir do conhecimento sobre seu corpo, seu ser. O caminho da via negativa⁹³ liberta o artista da anulação de sua presença no mundo, oferecendo a emancipação das amarras que lhe oprimem e esvaziam como sujeito.

O processo criativo alimentado pela experiência vivida trouxe das reminiscências da memória um conteúdo que ao ser reelaborado, revela a percepção de um projeto poético. De tal modo, possibilitou a transformação do sujeito atuante tanto na escritura cênica, como na ressignificação de suas memórias. Penso que este impacto sobre o artista é também vislumbrado na fruição do espectador e do leitor, que compartilha da experiência do espetáculo e da interpretação do processo através da palavra.

O desenraizamento e a ampliação de horizontes provocados pela experiência estética fazem-se também de cura. O artista, como médico da cultura, reflete acerca da saúde da sociedade, trazendo em sua obra uma alternativa sensível para o combate da supressão do sujeito e das diferenças, do acúmulo de produtos, da fragmentação da informação, da lógica do capital. Logo, o teatro é um espaço de valorização do ser humano.

O processo de investigação me fez perceber que o projeto poético é um caminho de vida, pois não esgota suas possibilidades de desdobramentos artísticos. A obtenção de conhecimento a partir da diluição de fronteiras entre vida e arte, desvela um saber desprendido de verdades absolutas, portanto inacabado e passível a revisões e acréscimos.

⁹² “Uma totalidade de reações físicas e mentais” que descarta “meias medidas”, não se trata apenas de desvelar-se, mas também doar-se ao espectador (GROTOWSKI, 2011, p. 200-201).

⁹³ Caminho proposto por Grotowski para que o ator conhecedor dos obstáculos físicos e psicológicos que o impedem de se entregar, consiga tal ato (GROTOWSKI, 2011).

O pensamento da arte se dá a partir do questionamento de discursos fechados e do fomento à multiplicidade de existências. Deste modo, trago para *Malu* um conteúdo que provoca inquietação política, pois – até o momento da entrega desta dissertação – o serviço público de saúde em Manaus e no Amazonas, apresenta problemas estruturais⁹⁴ que não contemplam as necessidades de seus usuários, e a exposição destas dificuldades na cena problematiza e reivindica a transformação deste contexto social. Neste sentido, minha memória pessoal dialoga com o público, dividindo com ele a responsabilidade de se manifestar a respeito desta realidade para alterá-la.

Como rito de passagem, o processo criativo do solo autobiográfico trouxe a ressignificação da experiência de ser, deflagrada por uma relação traumatizante com a morte. De outro modo, o rito pode ser considerado também na manifestação da fala da atriz, antes silenciada por se permitir subalterna ao discurso dominante, seja ele de caráter coletivo ou presente em situações cotidianas. Entregue por completo na elaboração de *Malu*, vi na experiência criativa uma metáfora da dinâmica contingente da vida, suas instabilidades e seu caráter transitório, mutável, que a todo instante é atualizado por transformações.

Como discurso posto em cena, encaminhar o processo de *Malu* significou vivenciar a estreita relação entre arte e vida como experiência que se desdobra em saber (LARROSA, 2002). O processo de revelação do ser em um processo criativo resulta em uma obra carregada de sentido para o ator e para quem se presta a ouvir seu discurso, promovendo a transformação de horizontes no diálogo estabelecido.

Ao menos como exercício, se ainda persisto em investir na arte como filosofia de vida, esta tem sido, ultimamente, minha forma de manifestar presença, indo por vias contrárias às difundidas por ideologias totalitárias. Seu caráter transitório e inacabado tem me permitido repensar atitudes impregnadas de indolência (SANTOS, 2010) que, em diálogo com a vida, tem contribuído para uma existência que pensa em um contexto social mais participativo e igualitário.

Por fim, mas não menos importante, apresento nesta dissertação a sistematização de um processo cênico inacabado, que continuará gerando outros discursos ao longo de meu projeto poético. O estudo hermenêutico sobre o processo da criação de *Malu* potencializa minha motivação de expressão pela arte. Este processo criativo trouxe liberdade para

⁹⁴ O serviço oferecido pelo SAMU anunciou a aquisição de algumas UTI's móveis para Manaus, no entanto, infelizmente ela não resolve outras questões ainda presentes, como as de caráter humano, por exemplo.

produzir, à minha maneira, um discurso contra padrões dominantes que hierarquizam, segregam e emudecem. A poética apresentada em *Malu* assume-se formada por múltiplas vozes, algumas das quais existiram antes de mim e outras que são contemporâneas à minha existência: independentes de seu tempo acompanham-me na cena e nestas palavras.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins, 2008.
- BARBA E.; SARAVESE N. *A arte secreta do ator: Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec/Unicamp 1996.
- BASKERVILLE, N. *Luís Antônio-Gabriela*. São Paulo: Nversos 2012.
- BERNSTEIN, A. *A performance solo e o sujeito autobiográfico*. Sala Preta, Brasil, v. 1, p. 91-103, set. 2001. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>>. Acesso em: 25 Out. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103>.
- BONFITTO, M. *O ator compositor: As ações físicas como eixo: De Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOAL, A. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: UNICAMP, 2009.
- CALLERY, D. *Through the body: A practical guide to physical theatre*. Londres: Nick Herns Books, 2001.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIÉGUEZ, I. *Cenários liminares: onde se cruzam arte e vida*. Revista Camarim, N. 42, Ano II, segundo semestre, 2008.
- FABIÃO, E. *Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea*. Sala Preta, Brasil, v. 8, p. 235-246, nov 2008. ISSN 2238-3867 Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 30 Ago. 2014.
- FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- FERRACINI, R. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GADAMER, H. G. *A hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GIORDANO, D. *Breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário*. Performatus, São Paulo, n.5, ano 1, jul. 2013 ISSN 2316-8102. Disponível em: <http://performatus.net/breve-ensaio/> Acesso em: 23 jun 2014.

GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, J. *Para um teatro pobre*. 2.ed. Brasília: Dulcina, 2011.

GUINSBURG, J. et. al. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009).

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

LABAN, R. V. *Domínio do movimento* 5.ed. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, J. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação, n.19, p. 20-28, jan/fev/mar 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> Acesso em: Ago 2014.

LEAL, M. L. *Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena*. Tese. Salvador: UFBA, 2011.

LEITE, J. *A autoescrita performativa: do diário à cena*. 2012. Disponível em: <http://revistas.usp.br/aspas/article/view/62868> Acesso em: 04 mar 2014.

_____. *Autoescrituras performativas: do diário à cena: as teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea*. Dissertação. São Paulo: USP, 2014.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.

LOPES, B. *A performance da memória*. Sala Preta, Brasil, v. 9, p. 135-145, nov. 2009. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>. Acesso em: 25 Out. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145>.

MALDONADO, L. E. C. *A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico*. Dissertação. São Paulo: PUC, 2005.

_____. *A mímica total*. (s/d) Disponível em: <http://www.luislouis.com.br/a-mimica-total> Acesso em: 20 Set. 2014

MARCUSE, H. *A dimensão estética*. Lisboa: 70, 2007.

MOTA, J. C. de. *A poética em que o verbo se fez carne: um estudo do teatro físico a partir da perspectiva coreológica do sistema Laban de movimento*. Dissertação. Salvador: UFBA, 2006. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9548/1/TeseComSeg.pdf> Acesso em: 03 mar 2013.

PALMER, R. *Hermenêutica*. Lisboa: 70, 2006.

PAVIS, P. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Dicionário do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REWALD, R. *Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor*. Sala Preta, Brasil, v. 9, p. 281-291, nov. 2009. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57412/60394>>. Acesso em: 10 Abr. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p281-291>.

ROMANO, L. *Teatro do corpo manifesto: o teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RICHARDS, T. *Trabalhar com Grotowski: sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SALLES, C. A. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3.ed. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

SAADI, F. *Dramaturgias: estudo sobre a função do dramaturgista*. Questão de Crítica. São Paulo. 2º Encontro Questão de Crítica, Mar. 2013. ISSN 1983-0300. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/Artigo>. Acesso em: 30 out 2014.

SANCTUM, F. *A estética de Boal*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

SANTOS, B. S. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SOLER, M. *Teatro documentário: pedagogia da não ficção*. Dissertação. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-13072009.../pt-br.php> Acesso em: 03 mar 2013.

STANISLAVSKI, C. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

TEIXEIRA, E. *Pós-modernidade e niilismo: Um diálogo com Gianni Vattimo*. Alceu, Brasil, v. 7, n. 13, p. 209-224, jul/dez 2006. Disponível em: <http://www.revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_DossieTeixeira.pdf>. Acesso em: 24 Ago. 2014.

VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

ANEXOS

ANEXO A – UM DOCUMENTO EM PROCESSO

Este documento é na verdade, uma transcrição da cena. Tem a seguinte forma no momento:

Malu

Fragmentos para preencher lacunas

CENA I – Preparação

Cenário branco: baú, vestido e um forno. Durante a entrada do público converso com eles enquanto se acomodam. Preparo o bolo.

- Fiquem à vontade, vai ficar pronto logo. Essa receita foi ela quem me ensinou. É a primeira vez que faço. Ela adorava fazer bolo, principalmente para comemorar nossos aniversários. Ela também acreditava que a gente nunca devia comemorar aniversário antes da data porque senão podia acontecer alguma coisa...

- Uma vez a gente comemorou o aniversário juntas. Oito e dez anos. Ela era mais velha, dois anos... quase ninguém acreditava, nem eu às vezes. Nascemos em maio. Eu dia primeiro, ela dia dezoito. Teve outra vez, ela ainda não sabia fazer bolo, mamãe preparou tudo e foi para o hospital trabalhar. Mesmo com tudo pronto, nós e o papai quase acabamos com a festa: papai colocou o bolo na cama e ela sentou no bolo. Como a gente era pequena, a única solução que vimos foi juntar o bolo espatifado e tentar disfarçar. Papai concordou. É claro que deu certo! Todo mundo comeu, e gostou, inclusive a gente. Acho que menti. Já tentei fazer um bolo uma vez, com ela. Pedi para me ensinar, mas foi ela quem acabou fazendo, porque não consegui nem quebrar os ovos. Aliás, quebrei e foi com casca e tudo pra dentro da massa...

- Em casa a gente nunca deixa uma data passar em branco, principalmente aniversário, a gente faz questão de comemorar.

- Com o tempo, em casa, foi ficando tudo branco, parecendo até um hospital. Primeiro foi minha mãe, depois ela, e depois meu irmão foi para a área de saúde, então acho que é quase inconsciente nossa casa ser assim... A gente aproveitava quando tinha festa para colorir tudo.

- Em casa todo mundo tem apelido, até os cachorros. Aqui vou chamá-la de Malu, o preferido dela. Acho também que ela não ia gostar se dissesse os outros... mas eram carinhosos!

-Eu faço isso sempre pra lembrar aquele dia.

Som de liquidificador. Música. Eu projeto fotos de aniversários nas paredes.

Coloco o bolo no forno.

- Te falei?... Naquele dia, eu nem sabia se ia conseguir terminar a massa. Mas, também é uma diversão ficar na cozinha tentando e nunca saber se vai dar certo. Te olhando fazer parecia fácil, mas não é. Ah, mas no dia do meu aniversário vale tudo. Quando você voltar espero que não fique com raiva da bagunça que fiz na cozinha. Devo ter até estragado material ou usado o que nem precisava.

SOM DE RESPIRAÇÃO

- Eu não sabia quão frágil é o trânsito de tudo isso que passa. Essa mistura dessa fala perdida que agora conversa comigo. Te falei? Acho que você me escuta agora quando te ouço em memória. Eu tinha um trabalho pra fazer, era uma cena que eu precisava criar e apresentar. Assim como todas as outras vezes, eu sei que você estaria em algum lugar da plateia me assistindo. Essa cena agora sou eu e é difícil fazer porque eu te procuro e sei que nem sequer atrasada você vai chegar. Eu sei que você não vai mais chegar. Mas a razão dessa cena agora é você!

Música. Levo o baú até o centro do palco.

- A memória às vezes surge como se fosse uma caixa imensa sendo aberta onde estão lá todos os fatos de nossa vida. Um labirinto inconsciente de um caminho que a gente aprende a conhecer quando desconhece e nele criamos atalhos onde a verdade é tudo o que sentimos ao lembrar, como uma marca que não apaga.

- Em alguns segundos podemos reter todas as informações que não vão durar mais que um instante. Em algumas horas podemos visitar todas as informações com prazo curto de continuidade. Mas em dias, semanas, meses e anos também podemos reter sem escolha, todas as informações que serão duradouras, numa permanência que se transforma.

Tiro do baú os balões e entrego para a plateia. Mostro uma fotografia atual.

- Esta é ela. Minha irmã. 31 anos.

- Hoje antes de ela sair de casa me perguntou se fazia logo o bolo ou só depois de voltar. Ela tinha uma filha de três anos, a Ana Clara. Eu fiquei com ela aqui esperando a mãe.

- Quando a gente se despede de uma pessoa, seja quem quer que seja, nossa despedida é também uma saudação para um próximo encontro. Porque a gente nunca espera que seja a última, e também não sabe quando será...

- Assim, naquele dia eu me despedi de você. Me despedi por despedir, me despedi como quem tem a certeza cotidiana que depois de algumas horas a gente se veria outra vez. Minha despedida foi quase um até logo. Porque habitualmente quando a gente se despede sempre acredita que será até logo.

Música intensifica. Mostro outra foto.

- Agora eu sei, ser mãe é mesmo uma doação, uma parte da gente que se transforma e vira uma vida, uma história. Minha mãe adora isso, ser mãe, você também adorava. Na ordem natural, os filhos evitam pensar, e mesmo assim, tendem a se preparar para o momento em que a mãe será ausência. Ao contrário, nenhuma mãe imagina ver o filho partindo antes dela. Aliás, a gente quase não pensa que mesmo nós e todo mundo que conhecemos, um dia seremos memória, uma história para contar, um tempo distante, e às vezes tão presente que parece até insulto chamar de passado.

Música. Espalho fotos no chão. Música cessa.

- Papai avisou que você não estava bem. Deu entrada de repente num hospital. Mamãe me ligou de um número desconhecido pra me chamar urgente. Eu nem quero pensar em como vou te encontrar. Nesse instante eu penso em nossa mãe, na saudade que pode vir a ser uma memória constante. Uma dor que o tempo administra e o corpo absorve.

- Te falei, mudou tudo. Uma volta sem freio. Te falei? Não me pensei aqui falando isso em memória que chove passando e escorro junto.

Música. Encho o balão, peço para que encham os seus também. Brinco com os balões.

- Hoje era meu aniversário e eu sei que só quando eu chegar aí vou te ver de longe e nem saber se você aprovaria meu bolo.

SOM DE RESPIRAÇÃO. BLACKOUT. NO ESCURO ESTOURO OS BALÕES.

CENA II - Festa

- Lembra quando a gente era criança e vivíamos sonhando em ser adultas? E você pela casa adorava pegar um cachorro e tirar foto com ele, e sempre cabia mais um. Mamãe não reclamava, mas vou te falar: no nosso quarto, não. Mas, hoje é festa. A gente sempre parecia estar em festa. Qual o problema então?...você não vai levantar?. Tem muita coisa pra fazer, lembra que você ficou de me ajudar. Eu não vou saber fazer sozinha. E mamãe, você sabe como é...acho que ela não quer ter trabalho.

- Eu pensei em encher uns balões e colocar umas fitas coloridas pra não ficar também tão sem cor, ou, pelo menos enfeitar com alguma coisa isso aqui. Colocar uma música que você adora pra gente dançar e chamar todo mundo pra dançar com a gente...

.....
Música.

- Gostava de voltar de pra casa. Mesmo vocês dormindo, eu passava nos quartos só pra olhar vocês lá. Agora, passo o tempo em qualquer lugar, com qualquer pessoa até eu ficar com sono, pra eu chegar em casa e dormir direto.
- Eu comecei a sonhar acordada, imaginando as horas agora como antes. Te falei? Agora eu gosto de imaginar. Imaginar tudo isso.

CENA III – Do hospital

AO MICROFONE, leio trechos de documentos oficiais (sobre o direito à vida, o direito à saúde e o plano de humanização da saúde) enquanto são lidas simultaneamente notícias sobre o sistema de saúde em Manaus/Amazonas.

CONSTITUIÇÃO BRASILEIRA

ARTIGO 5º DO DIREITO À VIDA

- Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade...

NOTÍCIAS: ADOLESCENTE QUE ESPERA POR SOCORRO NO CEASA MORRE EM MANAUS.

APÓS UMA HORA E MEIA DE VIAGEM DE BARCO, O MENINO AINDA TEVE QUE ESPERAR POR AMBULÂNCIA DA SUSAM, QUE NÃO CHEGOU, O SOCORRO FOI PRESTADO PELO SAMU. JUNHO DE 2013.

MULHER MORRE À ESPERA DE AMBULÂNCIA NO AEROCLUBE DE MANAUS. A VÍTIMA FOI TRANSFERIDA DO MUNICÍPIO DE MAUÉS EM UMA AERONAVE E AO CHEGAR À MANAUS AINDA ESPEROU QUASE UMA HORA POR AMBULÂNCIA. JANEIRO DE 2014.

ARTIGO 196 – DO DIREITO À SAÚDE

- A saúde é direito de todos e dever do estado. Garantido mediante políticas sociais e econômicas que visem a redução do risco de doença e de outros agravos e ao acesso universal e igualitário às ações e serviços para promoção, proteção e recuperação.

NOTÍCIAS: MÉDICA SE NEGA A ATENDER CRIANÇA E É PRESA DEPOIS DE OFENDER MÃE DA PACIENTE EM MANAUS. DEZEMBRO DE 2013.

PACIENTE ESPERA POR DOIS DIAS POR CIRURGIA NO INSTITUTO DA MULHER EM MANAUS. NOVEMBRO DE 2014.

FAMÍLIA DENUNCIA DEMORA NA REALIZAÇÃO DE EXAMES NO HOSPITAL UNIVERSITÁRIO FRANCISCA MENDES. JULHO DE 2014.

- Ministério da saúde instituiu em 2003 a política de humanização da saúde intitulada humanizadas

A qual entende o conceito de humanização, a partir de uma mudança na cultura da atenção dos usuários e da gestão dos processos de trabalho, em uma perspectiva de rede comprometida com a defesa da vida... A humanização passa a ser eixo articulador de todas as práticas em saúde...

NOTÍCIAS: USUÁRIOS DO SUS PASSAM A MADRUGADA EM FILAS. JUNHO DE 2013.

PACIENTES RECLAMAM DA DEMORA DO ATENDIMENTO NO SPA DANILO CORREA, EM MANAUS.

ALGUNS PACIENTES RELATARAM QUE TIVERAM QUE ESPERAR MAIS DE CINCO HORAS NA FILA PARA SEREM ATENDIDOS. MAIO DE 2014.

Das marcas e prioridades:

- Serão reduzidas as filas e o tempo de espera com ampliação do acesso e atendimento acolhedor e resolutivo baseados em critérios de risco... As unidades de saúde garantirão as informações ao usuário, e os direitos do código dos usuários do sus.

NOTÍCIAS: AMBULÂNCIAS DO SAMU EM ESTADO CRÍTICO. JANEIRO DE 2014.
PACIENTES DO INSTITUTO DA MULHER DONA LINDU, EM MANAUS, RECLAMAM DA LONGA ESPERA E DO MAL ATENDIMENTO. JUNHO DE 2011.

JUSTIÇA DETERMINA AO ESTADO RESERVAR VERBA PARA COMPRA DE AMBULÂNCIAS.

O SECRETÁRIO DE SAÚDE DO ESTADO INFORMOU QUE AS DUAS AMBULÂNCIAS DE UTIS APONTADAS COMO RESPONSÁVEIS POR ATENDER TODA A DEMANDA DA MATERNIDADE, “EM VERDADE, ATENDE TODA A CAPITAL DO ESTADO DO AMAZONAS, REALIZANDO REMOÇÃO PARA PROCEDIMENTO PARA EXAMES ELETIVOS DE PACIENTES DE UTI NEONATAL, PEDIÁTRICA E ADULTA”.

ALÉM DAS DUAS AMBULÂNCIAS PARA QUASE DOIS MILHÕES DE HABITANTES DE HABITANTES DA CAPITAL, O MP-AM RESSALTA QUE, POR NÃO EXISTIR SERVIÇO DE UTI NO INTERIOR, TODOS OS CASOS MAIS GRAVES SÃO TRANSFERIDOS PARA MANAUS. JULHO DE 2014.

- EM TODO O AMAZONAS, A SUSAM CONTA COM DUAS AMBULÂNCIAS UTI PARA ATENDIMENTO DE URGÊNCIA NEO-NATAL, PEDIÁTRICA E ADULTA. O TEMPO DE ESPERA DA UTI MÓVEL É MÉDIA DE 4H A 6H.

Música.

- Eu sou irmã da Marlucia. Ela deu entrada nove horas... Eu queria notícias dela...

- Não? Não pode ter acompanhante? Que horas a gente vai poder ter notícias dela?

- Não. Ela não usava nada. Infecção? Mas ela tava bem... Ela não tava grávida!

- Por que ela não faz o exame aqui? Que horas a ambulância chega? Não! Eu não entendo!

CENA IV – Ruptura

Bip – hospital.

- Tudo isso faz parte de uma festa que não vai acontecer. No dia primeiro de Maio de 2014, meu aniversário, ela, minha irmã, saiu de casa... pra não voltar.

- A caminho do encontro da minha mãe, sua respiração tornou-se ofegante. Tornou-se espaçada. Tornou-se incomum até que com certa dificuldade, o ar agora parecia não existir, parecia de repente suspenso. Como uma pausa no tempo. Um momento que se prolongava num sufoco.

POSIÇÃO ANATÔMICA'

- NO CORPO O CORAÇÃO PÁRA, O SANGUE NÃO CIRCULA, O CERÉBRO APAGA E O PROCESSO DE RESPIRAÇÃO É INTERROMPIDO. O CORPO MUDA DE COR.

- Os motivos que levam o corpo a sofrer uma parada são diversos: mas independente das causas a pessoa precisa ser reanimada e ter atendimento médico com recursos apropriados, para aumentar suas chances de sobrevivida.

EXPLICO OS PROCEDIMENTOS.

Os procedimentos de primeiros socorros para atender alguém que sofre uma parada é colocar a pessoa deitada de costa para uma superfície dura. Com a ajuda das mãos, fazer 10 compressões na região torácica, com intervalo de 2 insuflações na boca, elevando a cabeça para trás, até que a pessoa volte a respirar ou a ambulância chegue

E 1, e 2, e 3, e 4, e 5, e 6, e 7, e 8, e 9, e 10.

Respiração.

E 1, e 2, e 3, e 4, e 5, e 6, e 7, e 8, e 9, e 10.

Respiração.

E 1, e 2, e 3, e 4, e 5, e 6, e 7, e 8, e 9, e 10.

Música.

- Ela era biomédica, recém formada, mãe, filha e minha irmã. A nossa vida se cruzava, nossas escolhas, nossos planos, nossas experiências, desde o começo como um roteiro. Quando pequena eu queria estar com ela, éramos muito próximas e foi querendo sempre estar perto que eu encontrei o teatro e a dança, sem nunca ter imaginado que eu estaria aqui hoje.

Projeção foto dela com vestido branco

- Ela sempre acompanhava todos os meus trabalhos, me preparava, me ajudava, me assistia e fazia questão de divulgar. Eu não queria deixar essa lembrança passar em branco, porque nunca me imaginei aqui sem ela presente, e esse vazio preenche o meu dia.

Pego o vestido e o arrumo no chão, delicadamente.

- A SAUDADE É TODO DIA. UMA LEMBRANÇA QUE BUSCA CONSOLO NO QUE SE CONSTRÓI EM MÉMORIA. É COMO REAPRENDER UM MOVIMENTO, UMA CENA, UMA MÚSICA. É UM DESAFIO PARA SENTIR NÃO COM DOR, E SIM COM AFETO, A PRESENÇA VIVA DE ALGUÉM QUE SE VAI.

CENA V – O bolo

Retiro o bolo do forno e o corto.

- A memória é uma construção permanente, um cenário que nunca está pronto, que precisa estar em movimento, porque na urgência que temos de buscar outros

significados, sem anular o sentido daquilo que já não mais é, está a nossa transformação, e junto com as brechas que encontramos na memória e dor inconsolável de uma saudade que não tem passado, presente ou futuro, ela apenas é constante...

ENTREGA DO BOLO. RESTA UMA FATIA, A MINHA, ACENDO UMA VELA E A COLOCO NO BOLO, VOU ATÉ O VESTIDO. SOPRO A VELA. BLACKOUT.

ANEXO B – GRAVAÇÃO DA ÚLTIMA APRESENTAÇÃO

A gravação foi realizada em 01 de maio de 2015 no Teatro do Sesc às 19h.

06 de Março
19H
ESPAÇO DAS CIAS
Rua Dona Libânea, 300 - Centro

Malu

Fragmentos para preencher lacunas

Com Daniely Peinado - **Dramaturgia e encenação:** Daniely Peinado e Denni Sales - **Iluminação:** Jhon Weiner
Sonoplastia: Vicente Henrique - **Inserção Visual:** Denni Sales - **Apoio Técnico:** Daniel Ferrat, Dimas Mendonça e Fabiano Baraúna
Colaboração: Vanja Poty, Dimas Mendonça e Nonato Tavares - **Costureira:** Rosa Peinado - **Fotos:** Denni Sales e Jennifer Padilha

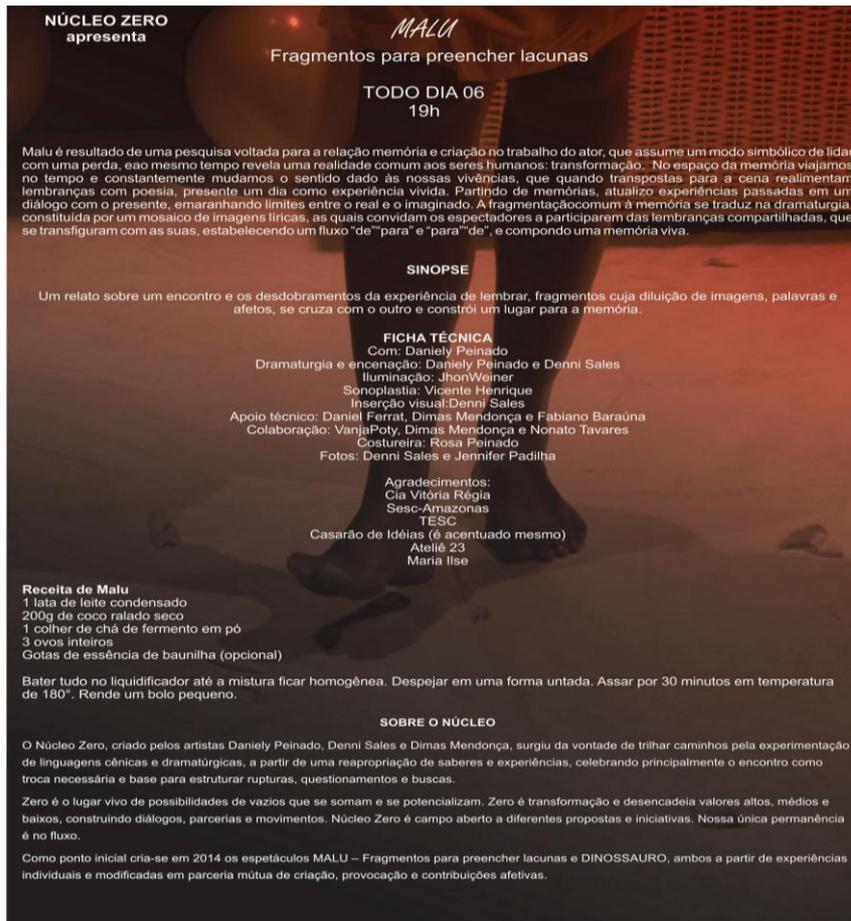
APOIO:



ANEXO D – IMAGEM DO PROGRAMA ELABORADO



(Frente)



NÚCLEO ZERO
apresenta

MALU
Fragmentos para preencher lacunas

TODO DIA 06
19h

Malu é resultado de uma pesquisa voltada para a relação memória e criação no trabalho do ator, que assume um modo simbólico de lidar com uma perda; ao mesmo tempo revela uma realidade comum aos seres humanos: transformação. No espaço da memória viajamos no tempo e constantemente mudamos o sentido dado às nossas vivências, que quando transpostas para a cena reallimentam lembranças com poesia, presente um dia como experiência vivida. Partindo de memórias, atualizo experiências passadas em um diálogo com o presente, emaranhando limites entre o real e o imaginado. A fragmentação comum à memória se traduz na dramaturgia, constituída por um mosaico de imagens líricas, as quais convidam os espectadores a participarem das lembranças compartilhadas, que se transfiguram com as suas, estabelecendo um fluxo "de" para "e" para "de", e compoendo uma memória viva.

SINOPSE

Um relato sobre um encontro e os desdobramentos da experiência de lembrar, fragmentos cuja diluição de imagens, palavras e afetos, se cruza com o outro e constrói um lugar para a memória.

FICHA TÉCNICA
Com: Daniely Peinado e Denni Sales
Dramaturgia e encenação: Daniely Peinado e Denni Sales
Iluminação: Jhon Weiner
Sonoplastia: Vicente Henrique
Inserção visual: Denni Sales
Apoio técnico: Daniel Ferrat, Dimas Mendonça e Fabiano Baraúna
Colaboração: Vanja Poty, Dimas Mendonça e Nonato Tavares
Costureira: Rosa Peinado
Fotos: Denni Sales e Jennifer Padilha

Agradecimentos:
Cla Vitória Régia
Sesc-Amazonas
TESC
Casarão de Idéias (é acentuado mesmo)
Ateliê 23
Maria Ilse

Receita de Malu
1 lata de leite condensado
200g de coco ralado seco
1 colher de chá de fermento em pó
3 ovos inteiros
Gotas de essência de baunilha (opcional)

Bater tudo no liquidificador até a mistura ficar homogênea. Despejar em uma forma untada. Assar por 30 minutos em temperatura de 180°. Rende um bolo pequeno.

SOBRE O NÚCLEO

O Núcleo Zero, criado pelos artistas Daniely Peinado, Denni Sales e Dimas Mendonça, surgiu da vontade de trilhar caminhos pela experimentação de linguagens cênicas e dramáticas, a partir de uma reapropriação de saberes e experiências, celebrando principalmente o encontro como troca necessária e base para estruturar rupturas, questionamentos e buscas.

Zero é o lugar vivo de possibilidades de vazios que se somam e se potencializam. Zero é transformação e desencadeia valores altos, médios e baixos, construindo diálogos, parcerias e movimentos. Núcleo Zero é campo aberto a diferentes propostas e iniciativas. Nossa única permanência é no fluxo.

Como ponto inicial cria-se em 2014 os espetáculos MALU – Fragmentos para preencher lacunas e DINOSSAURO, ambos a partir de experiências individuais e modificadas em parceria mútua de criação, provocação e contribuições afetivas.

(Verso)