

OLIVEIRA, Luana Menezes de. Retrato do artista quando se revela: a tradução do eu na cena. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte; mestrandia; CAPES; bolsista Demanda social; orientadora: Prof^ª. Dr^ª Karenine de Oliveira Porpino. Atriz e performer.

RESUMO

O presente trabalho se debruça sobre uma cena específica do espetáculo *Retrato do Artista Quando Coisa*, da Bololô Cia. Cênica, inspirado pela obra do poeta Manoel de Barros, viabilizado através do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2012 e dirigido pela Cia. Luna Lunera, de Belo Horizonte. A cena em questão é chamada, pela própria companhia, de *Retratos do Abandono*, e foi criada a partir das dramaturgias pessoais dos atores-criadores, constituindo-se como o conjunto dos autorretratos cênicos de cada ator, isto é, os atores, para escreverem poética e corporalmente a cena, serviram-se de memórias e fatos das suas próprias biografias. O trabalho analisa, assim, os principais procedimentos criativos que levaram à construção da cena, sendo estes: a apropriação do vocabulário e do linguajar de Manoel de Barros, a dessacralização dos textos, o abandono à cena e o desnudamento de si, entendendo estes procedimentos como procedimentos de tradução do “eu” na cena. Entende, ainda, que estes autorretratos são possíveis somente a partir do desnudamento e abertura emocional dos atores, que, portanto, não representam personagens, mas se revelam enquanto si mesmos, sujeitos da experiência.

Palavras-chave: Dramaturgia pessoal. Memória. Desnudamento. Tradução. Cena.

ABSTRACT

This paper investigates a specific scene of the play *Retrato do Artista Quando Coisa*, by Bololô Cia. Cênica, inspired by Manoel de Barros's poetry, made possible by the prize Funarte de Teatro Myriam Muniz 2012 and directed by Cia. Luna Lunera, from Belo Horizonte. The scene is called, by the own crew, as *Neglect Portraits*, and it was inspired on the personal dramaturgy of the actors; and it can be understood as the totality of the scenic self-portraits of each actor, who, in order to write poetically and corporally the scene, used his or hers own memories and facts of his or hers biography. This paper analyzes the creative procedures that guided the scene's construction – the procedures are: the appropriation of Manoel de Barros's vocabulary and style, the text's desecration, the neglect to the scene and the revealing of the self, studying these procedures as the translation of the self, in scene. It understands also that these self-portraits are only possible if the actors bare themselves emotionally, not representing a character, but uncovering themselves as subjects of the experience.

Key-words: Personal Dramaturgy. Memory. Denuding. Translation. Scene.

O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.
(Manoel de Barros)

No final de 2012, estreou em Natal - RN o espetáculo *Retrato do Artista Quando Coisa*, da Bololô Cia. Cênica, coletivo artístico do qual sou integrante e fundadora. O espetáculo foi contemplado pelo Prêmio Myriam Muniz de Teatro 2012 e inspirado livremente na obra daquele que se autodenomina “poeta de quintal”, Manoel de Barros. As cenas que compõem o espetáculo foram essencialmente construídas pelos atores, a partir de estímulos da própria poesia manoesca ou da direção da Cia. Luna Lunera, de Belo Horizonte – MG.

Numa narrativa não-linear, poesias são desvendadas e retratos são revelados. Como linha que costura todas as cenas, o tema do abandono se anuncia. Os objetos que compõem o cenário não passam de trastes e trapos que foram encontrados pelos atores no meio da rua, ou então trazidos a título de descarte pelos mesmos ou por amigos e espectadores. A partir destas inutilidades, os atores-criadores improvisaram as cenas e com elas montaram o espaço cênico, em constante movimento e transformação.

O processo criativo teve como cerne os laboratórios de improvisação, onde os atores ficavam livres para criar a partir dos objetos, dos poemas e das memórias que deles derivassem. Neste artigo, não caberia a tentativa de descrição dos laboratórios ou de outros exercícios de criação, portanto, explicitarei os principais aspectos que permearam os procedimentos criativos e que foram decisivos para a composição da cena *Retratos do Abandono*, refletindo sobre suas significações e implicações. Sugiro que nos debruçemos sobre esta cena específica, em que os atores desnudam seus autorretratos cênicos, para refletir, a partir de um exemplo prático, sobre as possibilidades de construção de dramaturgias pessoais movidas assumidamente pelas memórias de cada ator.

O germe da cena *Retratos do Abandono* nasceu a partir da escrita de si, escrita autobiográfica em que cada ator pôde expressar-se francamente, orientado pelo tema “abandono”. Os atores, já contaminados pela poesia de Manoel de Barros, escreveram, individual e solitariamente, cada um, o seu texto dramático. Neste momento, todos já estavam mergulhados na obra do poeta que convida a transver o mundo, a ver de azul, pois “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul” (BARROS, 2010, p. 302).

Um dos primeiros e principais exercícios criativos durante o processo consistiu justamente em aprender a transver o mundo, a desaprender, perder o olhar acostumado, inventar tardes a partir de garças, desinventar objetos, tudo

renomear e ressignificar. Manoel de Barros confessa: “A gente gostava das palavras quando elas perturbavam o sentido normal das ideias. Porque a gente sabia que só os absurdos enriquecem a poesia” (2010, p. 450). Os atores, assim, convidam o público a transver também: as cenas, os objetos, a eles, a si mesmos, enfim, as coisas. Pois tudo vira coisa, tudo fica passível de transformação, de ser visto de azul, de ser revisto e transvisto. Para este exercício, e para o próprio mergulho na obra poética de Manoel de Barros, foi necessário apropriar-se do linguajar e do vocabulário do poeta.

Tal apropriação tem, por sua vez, uma relação intrínseca com a memória e a singularidade dos atores. As palavras e poemas que eles retêm, consciente ou inconscientemente, as imagens que guardam e escolhem trabalhar, revelam sua afetividade e suas escolhas artísticas. Todavia, cada ator encerra e resguarda um tom singular de azul, pessoal, próprio. Impossível afirmar um azul igual e homogêneo para todos - cada um vê de acordo com as matizes de quem é, a partir do que já viveu e das cores que conhece, gosta ou desgosta; cada um vê em primeira pessoa, e assim, cada um fala em primeira pessoa.

As vozes dos atores se confundiram com a voz do poeta. A proposta da cena era que cada ator “pegasse emprestado” um pouco das palavras do poeta para com elas ajudar a compor seu autorretrato cênico, o retrato do seu abandono. Confirmando a singularidade de cada um, apesar de o tema e a proposta serem os mesmos para todos, cada ator seguiu uma direção mais ou menos distinta: dois optaram por falar do abandono de amor, uma pelo abandono da infância, outro pelo seu abandono enquanto ser-artista. Portanto, a apropriação da linguagem poética de Manoel de Barros significou não somente alfabetizar-se na sua poesia (estar familiarizado com suas metáforas, suas figuras de linguagem, seus temas recorrentes, seus neologismos), mas também apropriar-se à sua maneira pessoal e singular, acrescentando à sua voz as palavras do poeta, dando a elas suas cores e dores singulares.

Para tanto, outro importante aspecto entrou em cena: a dessacralização dos textos veio, então, auxiliar o processo de apropriação e a posterior criação das cenas. Tal dessacralização foi proposta logo no início do processo por um dos diretores, Odilon Esteves, para o qual era necessário não colocar o texto num pedestal, por maior que fosse a admiração por ele, e sim profaná-lo, trazê-lo para perto, para junto da vida, do cotidiano e da linguagem do cotidiano. Esta opção estética e conceitual contribuiu para dar à cena ainda mais o caráter de depoimento pessoal, aproximando a fala dos atores em cena da fala cotidiana, ainda que esta fala da cena estivesse imbricada, contaminada ou disfarçada de poesia.

Observou-se ser necessário, para a concretização do depoimento pessoal na cena, o abandonar-se e o desnudar-se. O depoimento pessoal, neste caso, não intentava simplesmente narrar fatos da “vida real”, ou simplesmente desnudá-los diante de uma plateia. A cena se propunha a

ressignificar o vivido, transforma-lo, pela ação da memória criadora e da intencionalidade dos atores-autores, em poesia. Assumir a cena enquanto a concretização de uma dramaturgia pessoal não implica ater-se à verdade pura e objetiva dos fatos (se é que ela existe), mas se propor a reinventá-la, a revê-la e transvê-la. Nesse sentido, a cena se aproxima da ideia de *autoficção* proposta por Serge Doubrovsky, escritor francês que entende que toda escrita de si é ficcionalizante, um ato ficcional e estetizado. Segundo Figueiredo (2007), Doubrovsky cunhou o termo *autoficção* em 1977 após sentir-se desafiado pela provocação de Philippe Lejeune, que em 1975 publicou *O Pacto Autobiográfico*, onde definia a autobiografia a partir da existência de um pacto autobiográfico, compreendendo que o nome do autor na capa do livro coincidiria com o nome do narrador/personagem dentro do livro, de tal maneira que o leitor poderia concluir e esperar que os fatos narrados eram fatos “verdadeiros”, ao contrário do romance, do qual não se pode esperar muito mais que a ficção. Doubrovsky então escreveu um livro sobre si mesmo, *Fils* (1977), que negava enquanto autobiografia e definia como: “Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance” (*apud* FIGUEIREDO, 2007, p. 21). A *autoficção* seria, portanto, “uma variante ‘pósmoderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (*apud* FIGUEIREDO, 2007, p. 22).

De forma semelhante, a cena *Retratos do Abandono* não pretendia documentar e informar sobre a vida pessoal dos atores, mas *comunicar* através da poesia, não se atendo à linearidade histórica da vida dos atores, mas enxertando poesia em fragmentos de memórias.

O abandono, além de linha mestra que costura as cenas, revelou-se também como um estado a ser alcançado pelos atores. Somente abandonando-se à cena, jogando-se voluntariamente no abismo da improvisação e da criação, desnudando-se no aqui-agora de cada apresentação, os atores podiam enfim estar prontos para revelar seus autorretratos cênicos. As dramaturgias criadas desnudavam as fragilidades, derrotas, dores, sabores e prazeres de cada ator, o que coaduna com o pensamento de Manoel de Barros, para o qual “Palavra de artista tem que escorrer substantivo escuro dele. Tem que chegar enferma de suas dores, de seus limites, de suas derrotas.” (BARROS, 2010, p. 359)

Assim, não restava (nem resta ainda) aos atores muito mais que se desnudar, abrir-se, contar-se. A dramaturgia criada a partir da escrita de si assumiu definitivamente o tom de depoimento pessoal. Segundo Patricia Leonardelli,

o depoimento pessoal exige a autoridade e responsabilidade sobre toda criação, já que os textos e os demais enunciadores são orquestrados pelo performer. Internamente, cabe, ainda, a esse artista, buscar os agenciamentos que o auxiliem na pesquisa pelo estado psicofísico que conduz ao *desnudamento*, à retirada de máscaras e à vivência pura das ações, por meio de cuja exposição o performer atinge o espectador e, juntos, mergulham na memória remota que um dia foi comum a toda nossa raça (e que contém os laços simbólicos e afetivos que nos unem enquanto tal). (LEONARDELLI, 2009, p. 198)

Ainda segundo Manoel de Barros, “Deus deu a forma, os artistas desformam. É preciso desformar o mundo” (BARROS, 2010, p. 350). O trânsito entre a escrita de si e a escrita da cena pode ser compreendido como um processo de tradução do eu, que implica no desnudamento de si na cena. Assim, é um processo de transformação, ou de de(s)formação, para usar as palavras do poeta. Aproximamo-nos, assim, novamente da ideia de autoficção, posto que Doubrovsky avalia que quem faz autoficção prefere, em detrimento da narração linear dos fatos, deformá-los e reformá-los através de artifícios (DOUBROVSKY apud FIGUEIREDO, 2007).

As memórias, conteúdos da autoficção e substâncias em devir para a cena, não podem ser reconstruídas inteiramente, ou evocadas tal como de fato aconteceram. O próprio poeta concebe que o olho vê e a lembrança revê – lembrar algo já é enxergá-lo de uma maneira distinta, diferente da primeira visão. Portanto, adoto, aqui, a concepção de memória explicitada por Leonardelli a partir da reflexão histórica sobre o tema e especialmente em relação à teoria bergsoniana, que admite e assume o caráter criador da memória, compreendendo-a não mais como a pura evocação de um passado fenomenológico - o que estaria suscetível à inexatidão de se tentar conjurar algo que não está mais de fato apresentado aos sentidos -, “mas como recriação permanente do vivido em circuitos permeáveis” (LEONARDELLI, 2009, p. 195).

Portanto, cabe também observar o papel da memória sobre esta apropriação, posto que cada ator se identifica e se (co)mova com diferentes aspectos da poesia e do linguajar manoescos. Por muito tempo a memória foi considerada como uma faculdade da mente, responsável pela retenção do vivido, entretanto, para Leonardelli, a retenção é apenas um aspecto pálido do trabalho profícuo da memória. Segundo a pesquisadora, assumir a memória enquanto criadora significa reconhecer que a afetividade e a inteligência agem em conjunto sobre o tempo - o passado não pode ser evocado, mas sim atualizado pela memória no presente. O sujeito da experiência edita, corta, rasga, esconde, aumenta e enamora-se com o vivido a partir de seu entendimento e de seu sentimento sobre ele. Daí a importância de entender a memória não apenas como um lugar onde buscar conteúdos para a criação, mas compreender que ela atua diretamente sobre a criação, sendo de fundamental relevância não apenas para aqueles que pretendem construir a cena a partir de uma dramaturgia pessoal, mas para todos que se interessem pela investigação das múltiplas faces da criação artística.

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



Referências

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin; autoficção, bioficção, ciberficção. **Ipotesi, Revista de Estudos Literários**. Juiz de Fora: UFJF, v.11, n.2, p. 21-30, 2007.

LEONARDELLI, Patricia. A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas. **Revista Sala Preta**. São Paulo: USP, v. 9, p. 191-201, 2009. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/292/291>>. Acesso em 13 jul 2013.