

**LEAL, Mara Lucia.** Memória e Autobiografia na Composição da Cena. Uberlândia: UFU; Professora Assistente; UFBA; Doutorado em Artes Cênicas; Professor Orientador Fernando Passos. Atriz e Performer.

## RESUMO

Nesta comunicação apresentarei as questões norteadoras de minha tese de doutorado, na qual refleti sobre a importância da memória pessoal e coletiva para a criação artística. Para tanto, parti de minhas experiências como atriz-performer-pesquisadora-docente, centrando a observação em processos que trabalham na intersecção entre vida e arte, entre memória e ficção para a composição da cena. A memória é aqui pensada em sua relação estreita com experiência, autobiografia e criação na contemporaneidade. Por isso, direcionei meu olhar para artistas contemporâneos que trabalham com a memória pessoal como procedimento artístico. Vejo o trabalho criativo a partir da memória pessoal como procedimentos que colaboram para outras possibilidades dramáticas e coreográficas que tentam criar contradiscursos à lógica dominante.

**Palavras-chave:** Autobiografia. Memória. Cena.

## ABSTRACT

This paper presents the guiding questions of my doctoral dissertation, which considered the importance of personal and collective memory for artistic creation. For that, I started from my experiences as an actress-performer-teacher-researcher, focusing on the observation that processes work at the intersection between art and life, between memory and fiction in the composition of the scene. Memory is here considered in its close relationship with experience, creation and autobiography in contemporaneity. So I directed my gaze to contemporary artists working with personal memory and artistic procedure. I see creative work from the personal memory as procedures to cooperate in other theatrical and choreographic possibilities trying to create a counter-discourse to the dominant logic.

**Keywords:** Autobiography. Memory. Scene.

Apresento aqui a síntese da tese intitulada *Memória e Performance: material autobiográfico na composição da cena*, realizada dentro da linha Corpo e(m) Performance do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), sob orientação do professor doutor Fernando Passos. A pesquisa de campo seguiu vertente qualitativa com procedimentos (auto)etnográficos tendo como fonte os seguintes trabalhos: a performance *Qual é a minha cor?* (2006), de minha autoria; três coreografias de Luiz de Abreu — *O Samba do Crioulo Doido* (2004), *Máquina de Desgastar Gente* (2006) e *A Bahia da Magia* (2009) —, e performances realizadas pelos alunos do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (2010). A análise reflexiva foi ancorada em pesquisas sobre Memória e Experiência, nos Estudos da Performance, Estudos Críticos de Raça, de Gênero e Sexualidades.

Durante esses três momentos da pesquisa prática — como *performer*, observadora participante e docente — utilizei diferentes ferramentas etnográficas como meio de coleta de material: diários de bordo, manuscritos, materiais sonoros e iconográficos utilizados pelos *performers* durante o processo, captação de imagens fixas e em movimento das atividades observadas e entrevistas com os participantes.

Os dados etnográficos são meios para acionar a memória incorporada, mas muitas vezes esquecida, durante o campo. Como salienta Peggy Phelan (2004), para tentar disciplinar, ordenar essas lembranças se recorre aos documentos de consulta. Com esses materiais tenta-se reconstruir o movimento dos corpos, mas será impossível ressuscitá-los. Assim, a escrita, longe de ser uma forma de fazer a experiência passada presente, seria apenas uma tentativa de não deixar que a memória morra (NESS, 1996).

Durante a análise desse material, os conceitos de “autoetnografia” (PASSOS, 2004; FORTIN, 2010; VERSIANI, 2005), “alegoria etnográfica” (CLIFFORD, 2002) e de “escrita performativa” (PASSOS, 2004) foram fundamentais para pensar a escrita a partir dessas memórias do campo. Pensar a experiência observada e vivenciada como escrita colabora para pensar a escrita etnográfica como tradução, tentando fugir do lugar por tanto tempo ocupado por ela de detentora do poder de representar o “Outro”. Se, como salienta Clifford (2002), é impossível fugir da alegoria — sejam essas alegorias de ordem cosmológica, fábulas de identidade pessoal ou modelos politizados de temporalidade —, pelo menos “se deve resistir a esse ‘impulso’, não pelo abandono da alegoria — um objetivo impossível de ser realizado —, mas por uma disposição nossa para histórias diferentes” (CLIFFORD, 2002, p. 93).

Para esta pesquisa utilizo o conceito de performance como é articulado pelos pesquisadores dos Estudos da Performance (SCHECHNER, 2003; TAYLOR, 2003). Assim, performance é um termo chave para observar situações tanto do cotidiano como das artes, e seu derivado *performer* será aqui utilizado para me referir a atores, bailarinos, músicos e quaisquer pessoas que estejam em cena, seja essa cena considerada artística ou não. Além disso, o conceito colabora para pensar práticas artísticas que, pelas suas características de produção, muitas vezes estão nas bordas, na margem das práticas estabelecidas, e se constituem, pelo seu caráter liminar, como um espaço de negociação, de experimentação e de autorreflexão pessoal e cultural.

Para a discussão sobre memória, parti de minhas experiências artísticas ancoradas, principalmente, em como Constantin Stanislavski (1863-1938), Jerzy Grotowski (1933-1999) e Eugênio Barba (1936) trabalharam com seus grupos esse tema, mas já reelaborado pelos artistas com quem trabalhei. Discuto também como George Tabori (1914-2007)<sup>1</sup> reelabora a memória em suas montagens. No período dessa mudança de perspectiva, tive a oportunidade de frequentar a disciplina “Memória e História”, oferecida pelo

---

<sup>1</sup> Em minha dissertação de mestrado – Instituto de Artes/UNICAMP (2005) – analisei vários processos de montagem de Tabori, realizados entre as décadas de 70 e 90 na Alemanha e Áustria.

Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)<sup>2</sup>. Ali, entrei em contato com autores que discutem o tema da memória por diferentes vieses. Desse material teórico, escolhi trabalhar com os conceitos de memória e percepção desenvolvidos por Henri Bergson (1859-1941) e sua relação com o processo criativo; com a discussão sobre memória individual e memória coletiva propostas por Maurice Halbwachs (1877-1945) e ressignificadas por autores que passaram pelas experiências de Auschwitz como Primo Levi (1919-1987). Como a relação memória-experiência é determinante no processo rememorativo, incluí na discussão autores como Jorge Larrosa, Walter Benjamin (1892-1940) e Victor Turner (1920-1983). A imersão nessas experiências e teorias colaborou para a reflexão sobre como esse ir e vir entre experiência e memória foi realizado dentro dos processos criativos que analiso.

Qual a importância de se privilegiar materiais autobiográficos para a criação artística? Por que, ao privilegiá-los, temas como construções de gênero, sexualidade e raça vêm à tona? Ao traçar esse percurso e não outro, fiz escolhas que se filiam a uma corrente de teóricos e artistas que pensam a cena como um espaço para a construção de contradiscursos aos binarismos das estruturas linguísticas e performativas: branco/preto, homem/mulher, hetero/homo, macho/viado, mente/corpo etc. Tomei emprestado o conceito de “conhecimento incorporado” (NESS, 1996) para me referir tanto ao meu percurso de autoetnógrafa quanto a de meus companheiros de viagem: experiências que se transformam em memória, que se transformam em conhecimento incorporado, incorporado na cena, na vida, nessa escrita.

Se em minha performance e no solo de Luiz de Abreu houve uma ação deliberada dos artistas em se debruçar sobre material pessoal, nos processos em que Luiz de Abreu atuou como coreógrafo e na disciplina coordenada por mim houve a condução para que os artistas envolvidos trouxessem material autobiográfico para a criação. Nesses processos ficou evidente que só é possível tal mergulho se o indivíduo está disposto a questionar valores preestabelecidos, se está disposto a se perguntar, de fato, o que quer que a arte seja e qual o papel que desempenha nessa construção.

Penso a cena como um lugar privilegiado para ressignificar experiências. Ao reencenar, ficcionalizar dados autobiográficos cria-se a possibilidade de refletir sobre esses eventos, lançando luz ao que antes era escuridão. Nos processos que acompanhei, o trabalho sobre acervo pessoal colaborou para a criação de cenas que expõem memórias de exclusão, como nos processos de criação de Abreu. Ao fazer isso, além de se dar visibilidade a narrativas silenciadas pelo discurso dominante, os *performers* têm a possibilidade de ressignificar essas experiências num processo de autorreflexibilidade e transformação pessoal para além da cena.

Como salienta Lehmann (2003, p. 9), sobre a cena que busca um viés político, mais que o conteúdo, “é o modo como você trabalha a percepção dessas questões”, e como se muda tal percepção que mais interessa. E, por isso, a

---

<sup>2</sup> Acompanhei a disciplina, ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Jacy Alves de Seixas, durante o primeiro semestre de 2009.

forma como se trabalha o tempo é determinante, pois só criando interrupções, descontinuidades, censuras, pode-se romper ou, pelo menos, destacar a função ideológica do tempo. A questão que Lehmann (2003) coloca é como podemos, numa sociedade de mídia e de massa, criar essa interrupção. Vejo o trabalho sobre a memória como um meio de criar essas interrupções e, em muitos exemplos, essa interrupção convidava o espectador, coautor, testemunha, cidadão a sair da passividade e compartilhar a responsabilidade.

Os processos que acompanhei não são casos isolados na cena contemporânea de artistas que se apropriam de material autobiográfico para a criação. Desde meados do século XX muitos artistas trilharam esse caminho, nem sempre motivados pelos mesmos interesses: crise da representação, contestação da ordem estética, subversão de valores sociais, expressão de minorias, exploração dos limites do corpo, do tempo, do espaço. Como essas manifestações aconteceram não apenas dentro do que se considera arte em nossa sociedade, os Estudos da Performance, ao aumentar seu foco de visão para as performances em geral, colabora para pensar em quão fluidos são os trânsitos entre os diferentes campos de pesquisa.

Ileana Díquez (2010, p. 27), ao pesquisar o que chama de “performances cidadãs”, discute justamente a expansão dos campos artísticos e político-sociais, através das transformações e contaminações entre si e nos fluxos arte e vida, argumentado que “entrando e saindo da arte, vários criadores utilizam os dispositivos artísticos como diferencial adicional que os permite intervir nos cenários públicos, investigando essa complexa fronteira entre arte e política”. Ao se buscar outras formas de representação mais centradas na ideia de presença e de acontecimento, outras realidades invadem a cena, configurando-a como parte ou fragmento do real.

Uma questão levantada durante a pesquisa foi como construir contradiscursos se o artista está envolvido nessa teia discursiva e, mesmo fazendo isso na cena, essa estrutura liminar não se dissiparia tão logo o jogo se efetuassem, voltando tudo ao seu devido lugar anterior? Marvin Carlson, ao discutir esse tema e tomando por base a teoria de Judith Butler (2008) sobre o poder performativo dos atos culturais, considera que

Quanto mais conscientes os teóricos se tornaram da centralidade da performance na construção e na manutenção das relações sociais em geral e dos papéis de gênero em particular, mais difícil se tornou desenvolver uma teoria e uma prática da performance que pudessem questionar ou desafiar essas construções (CARLSON, 2009, p. 195).

Diante dessa consciência, e pensando na performance como um espaço de negociação cultural, o artista que pretende questionar noções fixas de identidade precisa negociar a tensão que essa discussão provoca, buscando formas provisórias e flexíveis de discurso. O objetivo desses procedimentos não seria “negar a identidade; pelo contrário, trata-se de fornecer, via performance, possibilidades alternadas para posições de identidade fora das autenticadas pela representação e pela performance convencional” (CARLSON, 2009, p. 207).

Defender uma tese dá certos privilégios; esquivei-me de defender uma verdade sobre essas cenas. Foucault (2002, pp. 51-53) aconselha, em vez da vontade de verdade, tentar “restituir ao discurso seu caráter de acontecimento” suspendendo a soberania do significante. Se o discurso é sempre “uma violência que fazemos às coisas”, tentei apresentar um discurso de múltiplas vozes, na tentativa de apresentar diferentes pontos de vista sobre as diversas cenas comentadas ao longo do percurso da tese.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. José Reginaldo Santos Gonçalves (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DIÉGUEZ, Ileana. “**Atravesando los marcos escénicos**: contaminaciones y liminalidades”. Repertório: Teatro e Dança. Salvador, Ano 13, n. 14, pp. 20-29, Jul. de 2010.

FONTIN, Sylvie. “**Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística**”. Revista Cena, Porto Alegre, n. 7, pp. 77-88, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LARROSA, Jorge. “**Experiência e paixão**”. In: Linguagem e educação depois de Babel. Tradução de Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. pp. 151-165.

LEHMANN, Hans-Thies. “**Teatro pós-dramático e teatro político**”. Sala Preta. São Paulo, n. 3, pp. 9-19, 2003.

NESS, Sally Ann. “**Dancing in the Field**: notes from memory”. In: FOSTER, Susan Leigh (Ed.). Corporealities: dancing, knowledge, culture and Power. London; New York: Routledge, 1996. pp. 129-154.

PASSOS, Fernando. **What a drag!** Etnografia, desempenho e transformismo. Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susana Martins. 2004. 212f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, Salvador, 2004.

PHELAN, Peggy. “**Trisha Brown’s Orfeo**: two takes on double endings”. In: LEPECKI (Ed.). Of the presence of the body: essays on dance and performance theory. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. pp. 13-28.

SCHECHNER, Richard. “**O que é performance?**”. O Percevejo. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, pp. 25-40, 2003.

TAYLOR, Diana. “**Hasta una definición de performance**”. Tradução de Marcela Fuentes. O Percevejo. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, pp. 17-24, 2003.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.