



KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS: O GESTO AUTOFICCIONAL PERFORMATIVO PARA O ENCONTRO COM A DRAMATURGIA DA MEMÓRIA

Lysiane Cassia Baldo – baldolysiane@gmail.com

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0002-4888-4365>

Acir Dias da Silva – acirdias@yahoo.com.br

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0002-5428-6839>

RESUMO: O ponto de partida se dá pelo diálogo entre um alargamento do conceito de ‘dramaturgia’ exercitado em experimentações cênicas contemporâneas, colocado em relação a espetáculos que têm como mote a investigação da memória do ator/performer em uma perspectiva autoficcional. O trabalho sobre o “eu” e a evocação das memórias é evidenciado como procedimento de criação de um teatro performativo. Com base nestes pressupostos e, tomando como objeto um trabalho artístico de relevância nesta temática e referência nas artes da cena, o objetivo é compreender como a *dramaturgia da memória* se constrói no processo de criação do espetáculo *Kintsugi: 100 (sem) memórias* (2019) do Lume Teatro. Para tanto, os seguintes questionamentos são levantados: Sob quais perspectivas a memória é configurada nesta obra? Como os limites entre o “real” e o ficcional são definidos nos processos de criação neste trabalho cênico? A metodologia empregada é a da literatura comparada, na análise texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição. A base teórica se delimita principalmente nos seguintes autores: Eco, Borriaud, Lopes e nos relatos da atriz Ana Cristina Colla em entrevista nesta pesquisa elaborada, entre outros. Como resultado, constatamos que a ‘memória criadora’ aliada à performatividade fricciona as fronteiras real/ficcional, redimensionando a cena e a dramaturgia contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia da memória; Kintsugi 100 (sem) memórias; Performatividade; Processos de criação.

1 ANTES DO GESTO: INTRODUÇÃO

Este artigo é parte das pesquisas desenvolvidas durante o processo de mestrado da autora. Por meio da evolução de inúmeras proposições teóricas e práticas nos estudos que trazem o ator/atriz para o centro da discussão dos processos de criação, os contornos do teatro contemporâneo vão sendo permeados pela performatividade, em que os limites da teatralidade são explorados e, em alguns casos, até mesmo colocados em xeque. O teatro dramático já não consegue mais abarcar as necessidades das experimentações cênicas, que se ampliam em suas formas de expressão e apontam para novos horizontes.

Tal centralidade do ator nos modos de criação é tão expressiva que se percebe a necessidade do seu encontro com a própria memória autobiográfica/autoficcional nos processos constitutivos da obra artística. Desse modo, nossa intenção é compreender este processo de construção dramaturgica (que advém do trabalho de pesquisa do ator/performer sob o viés da memória em suas diversas acepções e

da autoficção como molas propulsoras para a criação) em termos de linguagem e seus desdobramentos. Sobre este assunto, a pesquisadora Beth Lopes reflete:

A memória, evidentemente, é a raiz dos procedimentos criativos do performer. Quando se pensa em uma cartografia e nos meios pelos quais o performer a experimenta em processos artísticos e espetáculos, são muitos os exemplos do uso da memória como impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural (LOPES, 2010, p. 135).

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

A metodologia empregada é a da literatura comparada. Assim, o estudo acontece tanto na relação entre linguagens, como no próprio entrelaçamento entre as diferentes esferas texto/cena/performatividade com vistas ao processo de composição e sistematização das *dramaturgias da memória*.

Partimos, assim, de possíveis conexões entre memória, autoficção, performatividade e dramaturgia, de modo a compreender a essencialidade destes entrelaçamentos para novas formas de criação artística. Sabemos, contudo, que cada processo criativo detém seus próprios meios técnicos e operacionais, que se constituem, muitas vezes, conforme a necessidade que o próprio processo artístico vai engendrando. Neste sentido, é possível perceber uma multiplicidade de formas de materializar estas concepções.

Muitos são os grupos, artistas e coletivos que têm trabalhado com estas aproximações na contemporaneidade. Podemos encontrar ressonâncias deste tema, por exemplo, no trabalho da diretora argentina Vivi Tellas, o qual denomina de "biodrama", ou do diretor e pesquisador Marcelo Soler, que cria a expressão "teatro documental", como também em outros grupos que trabalham com possibilidades destes "teatros do real", como o Teatro da Vertigem, Cia Hiato, Cia Mungunzá, Mapa Teatro (Colômbia), entre outros coletivos que são referências artísticas fundamentais e caminham próximos à esta dimensão estética de uma memória autoficcional.

Também encontramos referências mais específicas e coincidentes com o termo que elegemos (*dramaturgia da memória*), no trabalho de Lícia Sanchez (cujo livro intitula-se *A Dramaturgia da Memória no Teatro-Dança*), com aporte nas metodologias desenvolvidas pela coreógrafa alemã Pina Bausch com seus bailarinos em processos criativos de seus espetáculos. O pesquisador Aguinaldo Moreira de Souza também utiliza o termo "dramaturgia da lembrança" para explicar os processos criativos que permeiam

sua pesquisa prática com alunos/atores, que deram origem à obra *O Corpo Ator*, de sua autoria, só para citar alguns exemplos.

Esta proliferação de teorizações sobre o tema, sem dúvida reiteram a necessidade de sua constante discussão e atualização teórica. Entretanto, há um aspecto comum entre todas estas elaborações, quer dizer: a relação imprescindível entre teoria e prática. E é, justamente, esta convergência que nos interessa. É sob esta articulação teórico-prática que iremos nos debruçar, a partir da eleição do espetáculo *Kintsugi 100 (sem) Memórias* (2019), do Lume Teatro, que nos fornece mais do que suporte metodológico, mas inspiração, impulso, vibração e potência para a análise que segue.

2 RESSOAM PALAVRAS NOS CORPOS E NOS GESTOS: UMA APROXIMAÇÃO AO KINTSUGI 100 (SEM) MEMÓRIAS

É importante salientar que a tentativa de análise que se delimita a seguir não deixa de ser atravessada pela dimensão subjetiva e afetiva que também sustenta o olhar da pesquisadora/espectadora nesta tarefa. Neste sentido, não há aqui a intenção de atribuir significados fechados, mas sim de abrir possibilidades de observação e compreensão.

O espetáculo teatral *Kintsugi: 100 memórias*, do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), estreado em maio/2019, traduz, com força cênica e poética, a memória – tanto como temática, quanto como pulsão criadora. O Lume Teatro é composto por um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Com 30 anos de existência, o trabalho do Lume já alcançou 24 países e criou mais de 20 espetáculos. O espetáculo aqui referenciado é o mais recente trabalho do grupo.

Figura 1 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019). Reprodução autorizada

Neste trabalho, estão em cena os atores: Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini, conforme mostra a figura 1. É interessante que, muito embora o foco dramático do espetáculo esteja embasado em memórias individuais e do próprio coletivo, quem assina a dramaturgia é Pedro Kosovski, convidado especialmente para este trabalho. Pedro é dramaturgo, diretor teatral e professor de artes cênicas, co-fundador da Aquela Cia de Teatro (2005), do Rio de Janeiro.

Já a direção do trabalho é de Emilio García Wehbi, artista interdisciplinar autodidata argentino que trabalha no cruzamento de linguagens cênicas. Fundador do grupo de teatro experimental El Periférico de Objetos (1989), tem se destacado em várias frentes de atuação nas artes. É característico do trabalho do diretor o estabelecimento de uma dialética com o espectador, trazendo o tema da memória também para suas pesquisas.

Janete El Haoui e José Augusto Mannis assinam o *deseño sonoro* do espetáculo. Janete é musicista, pianista e pesquisadora com ênfase em rádio como mídia experimental e tem apresentado suas criações radiofônicas e poética experimental da voz de Demetrio Stratos em inúmeros países. José Augusto é compositor, performer eletroacústico, sound designer e atualmente dirige o LASom – Laboratório de Acústica e Artes Sonoras da Unicamp.

Um aspecto a ser observado é justamente o adensamento de diferentes profissionais das artes na composição do espetáculo. É cada vez mais comum a reunião e intercâmbio entre grupos artísticos para processos de criação compartilhados e em uma perspectiva mais coletiva.

Kintsugi 100 (sem) memórias assume um caráter performativo, os atores narram suas memórias individuais e as do próprio grupo, deixando reverberar a partir destas, uma memória coletiva. Em entrevista concedida pela atriz Ana Cristina Colla, ao ser questionada sobre a opção do grupo por uma estética performativa e a relação desta com a temática da memória, ela argumenta:

Ao convidarmos o Emilio para dirigir esse processo já tínhamos em nosso mapa de desejos trilhar pelo campo performativo, onde suas criações circulam fortemente, rompendo com a representação ou melhor dizendo, problematizando, colocando em cheque, o que nomeamos como representação. Esse é um eixo central do trabalho do Emilio e que tem conexão com essa tensão entre realidade e ficção que ambicionávamos navegar. Essa “presentificação” das memórias, através da narrativa sobre as histórias afetivas envolvendo cada um dos objetos, não teria a mesma força apresentada de outra maneira. A ideia de presença veio construída pela sobreposição do tempo real e o ficcional. O próprio conceito de memória, no caso do *Kintsugi*, só tem sentido em sua recriação no presente, partindo do encontro e da atualização no aqui e agora, que dura o tempo da cena. Não existe um personagem que narra, somos apenas nós, em carne viva e exposta. E, digo por mim, essa qualidade de presença é extremamente desafiante e nada simples de viver. Muitas vezes, escapa pelos dedos (COLLA, Ana. 2020).

O nome do espetáculo condensa o mote desta pesquisa. *Kintsugi* é uma técnica japonesa milenar que consiste em reparar cerâmica quebrada com uma mistura de laca e pó de ouro, prata ou platina,

ficando visíveis suas emendas e reparos, que dão ao objeto uma importância ainda maior, carregam-no de história e traduzem a beleza da imperfeição.

Assim, o espetáculo se inicia, primeiramente com um brinde com saquê, referência a um acontecimento traumático para o grupo que vai sendo revelado sob diversos pontos de vista, pela narrativa de cada um dos atores, que vão se revezando em (re)contar esta história/memória do grupo em momentos alternados da peça.

Logo após o brinde, um vaso de cerâmica é carregado por um dos atores até o centro do palco e deixado ir ao chão intencionalmente, quebrando-se em diversos pedaços. Estes pedaços são recolhidos, varridos e, no transcorrer da apresentação, os atores vão se revezando para colar as partes.

Figura 2 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019). Reprodução autorizada

Na figura 2 é possível observar no canto esquerdo da imagem, uma mesinha sob a qual estão os cacos e o vaso que vai sendo reconstituído durante a apresentação. Neste momento, é o ator Jesser que realiza esta ação, que está presente durante todo o transcorrer da cena.

A última cena mostra um foco de luz no vaso, escurecendo o restante do espaço cênico. O vaso que ressurgiu colado, reconstruído, tendo seus remendos à mostra e deixando um buraco, que não pode ser completado. Já não é mais o mesmo vaso. Assim, fica metaforizada a memória, e na parte em que não há reparação possível permanece o buraco, que é o lugar da recriação. Relacionando esta metáfora, com os procedimentos da memória, citamos Lopes:

Ao acessar as vias profundas da vida pessoal do performer, a imaginação evoca, distorce e muitas vezes reinventa as lembranças, fazendo-as vibrar nos gestos compostos por diferentes níveis do real. Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos

mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira fatos como uma auto defesa da sua mente. Tudo depende da natureza das conexões que o córtex estabelece no armazenamento ou dos fatores externos ou internos que afetam a evocação da memória (LOPES, 2010, p. 137).

Ao mesmo tempo, cada nova apresentação deste trabalho vai sendo materializada pelo(s) vaso(s) quebrado(s) e reconstruído(s) e é assim, pelo objeto, que se estende também a memória deste espetáculo.

Muito embora o espetáculo seja assumidamente performativo, colocando os atores em diálogo direto com os espectadores, como personagens de si mesmos, há uma ambiguidade sempre no ar, nos deixando em dúvida sobre a suposta “verdade” dos fatos narrados.

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, mais precisamente no capítulo intitulado *Protocolos ficcionais*, fará uma discussão sobre esta relação entre realidade e ficção na literatura, que se encaixa aqui com a problematização proposta em cena, como citamos:

Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real? (ECO, 1994, p. 123).

Assim, esta indagação proposta por Eco é colocada à prova pelo grupo Lume Teatro a partir da criação do espetáculo *Kintsugi 100 memórias*, onde o embaralhamento proposital entre o mundo real e ficcional está estabelecido como estrutura tanto da dramaturgia, quanto da cena. Ao ser questionada sobre este tema, Ana Cristina Colla relata:

Fico feliz que você tenha feito essa conexão com a frase do Umberto Eco. Sim, podemos afirmar que essa foi uma das nossas ambições, confrontar as fronteiras e limites entre o real e o ficcional. No primeiro momento, o espetáculo deixa claro que iria trabalhar a partir de arquivos pessoais, documentos, objetos, memórias, conteúdos autobiográficos preciosos para cada um de nós e, no decorrer da obra, esse “pacto” com o real vai ganhando novos desdobramentos e perspectivas, agregando novas camadas (COLLA, Ana. 2020).

Nota-se que há uma necessidade de fazer emergir as memórias, dando-lhes espaço e debruçando-se justamente naquelas que desejam ficar esquecidas, encobertas. Assim, a “bagunça” dos 100 (cem) objetos que, aos poucos, vão enchendo o espaço vazio da cena junto das narrativas que lhes atribuem sentidos com as histórias pessoais e coletivas, materializam estas memórias que tinham, por vezes, o desejo de permanecerem adormecidas. Em atos de ressignificação. Sobre isso, Ana Cristina conta:

Fomos assim, durante o caminhar, coletando registros, documentos (revistas, papéis, desenhos), livros, objetos, fotos, gravações, cacos, rastros. No primeiro encontro de criação com o diretor Emilio García Wehbi, apresentamos o histórico da pesquisa até aquele momento, utilizando esses registros como suporte para trazê-lo para dentro da pesquisa e partilhar todas as derivas que havíamos feito até ali. Já nesse encontro Emilio nos aponta o quanto essas materialidades já eram os rastros da pesquisa e o quanto a riqueza desses materiais poderia compor a própria narrativa do espetáculo, principalmente em se tratando do tema da memória e do esquecimento. Passamos, a partir daí, a escavar essa memória encravada nos objetos que possuíam algum valor afetivo para cada um de nós e explorar narrativas sobre a história dos mesmos (COLLA, Ana. 2020).

Figura 3 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019). Reprodução autorizada

Na figura 3 podemos observar a composição final do espaço cênico, preenchido pelos 100 objetos que povoam a cena e são estímulos para a construção da ‘dramaturgia da memória’. Ao final do espetáculo, a mistura e a “bagunça” dos objetos no espaço são uma forma de materializar e presentificar tais narrativas desenvolvidas em cena.

Porém, as 100 (cem) memórias são também um jogo semântico, pois ao mesmo tempo em que os atores catalogam 100 (cem) memórias a partir do uso dos objetos que as fazem virem à tona, também desenvolvem uma pesquisa de campo sobre o Alzheimer, em que discutem sobre o que significa estar “sem memórias”. Um ponto alto do espetáculo é quando, ao mostrar fotos de pessoas com Alzheimer entrevistadas para a pesquisa, os atores anunciam os relatos de cada um dos entrevistados sobre a relação com a doença, que se manifesta neles em estágios diversos.

O relato de uma das entrevistadas com a doença ainda em estágio inicial, ao ser questionada sobre o que não gostaria de esquecer, responde: “Nada, eu não gostaria de esquecer-me de nada!” Neste momento de alta carga dramática, é evidenciada a grandeza da memória para a constituição de quem somos e de quem seremos.

Outro entrevistado, já em estágio mais avançado da doença, mostra por meio do movimento a memória registrada em seu corpo, movendo-se como quem se prepara para jogar tênis. Pela narrativa do ator sabe-se que este Senhor tinha grande afeição pela modalidade esportiva na adolescência. Na figura 4, os atores reproduzem o movimento do entrevistado em câmera lenta e por meio do gesto podemos ver a densidade dramática desta constatação.

Figura 4 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019). Reprodução autorizada

Esse mistério sobre o funcionamento da memória é discutido por Bergson. Ele diferencia percepção e lembrança e explica que enquanto a percepção é imediata, a lembrança permanece, é aquela parte da percepção que se fixa, por algum motivo, na memória e ressurge quando alguma associação com ela aparece. Bergson determina estas associações como graus de memória e atenção afirmando:

[...] as lembranças pessoais, exatamente localizadas e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e mais amplo invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidental precisa de nossa postura corporal as atraia, seja porque a própria indeterminação desta postura deixa o campo livre para o capricho de sua manifestação (BERGSON, 2006, p. 59).

Já, outra senhora entrevistada ainda no início do diagnóstico, professora universitária aposentada com grande satisfação pelo conhecimento, brinca: - “Agora eu posso ler várias vezes os livros que sempre amei, porque me esqueço logo em seguida”. Assim, vão sendo narradas as histórias destas pessoas que estão destinadas a perder de si sua própria essência. Na figura 5 o ator Renato Ferracini mostra a fotografia desta senhora, narrando e rememorando o momento da entrevista.

Figura 5 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019). Reprodução autorizada

Como dissemos, as diversas versões criadas para recontar um mesmo acontecimento traumático para o Lume, também ressalta o olhar do grupo sobre a memória. As tantas versões (narradas alternadamente por cada um dos atores, sem uma ordem cronológica ou fixa no espetáculo) deixam clara a ideia de que a memória, na concepção do grupo, não é monumentalista e fixa, mas sim um exercício do presente para revisitar o passado, sem linearidade e fragmentada.

Como cada um dos atores estabelece detalhes e pontos de vista diferentes para a mesma “história”, a palavra é colocada em dúvida, à prova, como se quisessem, cada qual ao seu modo, convencer o público. É colocado em dúvida o caráter autobiográfico na concepção mais tradicional deste gênero, devido à multiplicidade de versões. Sobre isso, Ana Cristina Colla explica:

A narrativa central (a da briga) ganha novas versões, na medida em que é retomada por cada um/uma de nós, apresentando variantes, próprias dos fluxos da memórias e das infinitas perspectivas que a compõem, até extrapolar e ganhar corpo delirante, esgarçando a fronteira do que poderia ser crível dentro dos parâmetros do “real”. Até que, nas cenas finais, os próprios documentos revestidos do sagrado, apresentados como preciosidades em sua carga afetiva e histórica, vão sendo rasgados, zombados, destruídos, colocando em dúvida sua veracidade. Não nos interessava, em nenhum momento, fazer um espetáculo confessional, como testemunho do real, da história do grupo ou de nossas vidas pessoais. Nos instigava a potência das experiências vividas, das memórias que nos compunham, em suas dores, marcas, doçuras, cicatrizes, construções, recriações, desconstruções. Não nos interessava a celebração vazia de nossas memórias, mas a abertura para o esquecido, o que não se quer lembrar, ao recalcado, abrindo buracos e frestas para novos olhares. Ir além de uma fidelidade ao passado, na direção de uma ressignificação do presente. Acho impossível definir limites entre o real e o ficcional e, se esses limites existem, não me parecem interessar, em nenhum aspecto, para o campo das artes (COLLA, Ana. 2020).

Não conseguimos saber quem está falando “a verdade” ou quem está narrando a “versão oficial” da história. O espectador busca, ilusoriamente, por uma verdade que é colocada à prova, que só se faz presente em pedaços, nos fragmentos de memória de cada um dos integrantes e na relação estabelecida com o espectador que as costura a partir de seu olhar e de suas próprias vivências com o tema proposto. "Parece que a ficcionalidade se revela por meio da insistência em detalhes inverificáveis e intrusões instrospectivas, pois nenhum relato histórico pode suportar tais efeitos de realidade" (ECO, 1994, p. 128).

Justamente são os detalhes inverificáveis que vão sendo trabalhados na narrativa de cada um dos atores, que se revezam e impõe, pela forma da narração (voz, entonação, pausas, gesto) e pela presença cênica, um caráter de “verdade” que confunde e seduz o espectador.

Outra estratégia para ampliar ainda mais a ambiguidade da narração é nominar os demais integrantes do Lume como: Alfa, Beta e Gama, deixando anônimos os agentes da história narrada que não estão presentes em cena. Os sentidos também vão ficando tanto mais ambíguos, quanto mais a narração se dá sob uma perspectiva cotidiana, prosaica, que já é própria deste gênero, porém é reforçada na expressão dos atores. Sobre isso, citamos Eco: "Mas, se a atividade narrativa está tão intimamente ligada a nossa vida cotidiana, será que não interpretamos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais?" (ECO, 1994, p. 137).

Por meio deste questionamento, Eco nos mostra que a distinção real/ficcional está longe de ser estabelecida de uma forma fixa, simplificada, do mesmo modo como é traduzida no espetáculo por meio da condição da memória, que naturalmente, mistura real/ficcional e se recria continuamente.

Vemos que o espetáculo intenciona produzir no espectador reflexões sobre o seu próprio conceito de memória, criando efeitos que causam um estranhamento, quando já não sabemos mais até onde vai a narração da “realidade” e quando e como entra a ficção. Mas, de fato, importa distinguir isso? Por que buscamos incessantemente fazer esta distinção? Para nos ajudar a compreender esta questão mais profundamente, Hilmann distingue dois tipos de realidade: a pública e a psíquica, conforme explica:

[...] a realidade é de dois tipos: primeiro, o mundo significa a totalidade dos objetos materiais existentes ou a soma das condições do mundo exterior. A realidade é pública, objetiva, social e, normalmente, física; segundo, existe uma realidade psíquica não avaliada em espaço – o reino da experiência particular, que é interior, desejosa, imaginativa. Tendo separado a realidade psíquica da realidade exterior ou bruta, a psicologia elabora várias teorias para juntar as duas ordens, já que a divisão é realmente preocupante. Isso significa que a realidade psíquica não foi concebida para ser pública, objetiva ou física, enquanto a realidade exterior, a soma dos objetos e das condições materiais existentes, foi concebida para ser completamente destituída de alma. Assim

como a alma existe sem mundo, o mundo também existe sem alma (HILLMAN, 1993, p. 11).

Será a partir destas elaborações, destes questionamentos, que o Lume parece querer questionar estes princípios cartesianos fundantes dos binarismos, como realidade/ficção. A realidade interior corresponderia, portanto, a uma parte da realidade, o que está imerso em todo o espetáculo, pelas histórias individuais e suas respectivas subjetividades na criação para a cena. Ainda, quanto a este tema, sob uma ótica semelhante, Eco afirma: “o que ocorre com frequência é que não decidimos entrar num mundo ficcional; de repente nos vemos dentro desse mundo” (ECO, 1994, p. 131). E argumenta:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está (ECO, 1994, p. 131).

É exatamente assim que nos sentimos em *Kintsugi*, somos movidos a princípio por uma busca do “real” que, depois, pela cena, se transforma em uma busca pelo nosso próprio “real”, gerado a partir do objeto ficcional, ou seja, o espetáculo.

Também, em diversos momentos do espetáculo, a questão do esquecimento individual mescla-se com os esquecimentos coletivos, numa contundente crítica política sobre a atual conjuntura do Brasil. Na figura 6 podemos ver uma cena que trata desta perspectiva. Observa-se, logo abaixo do ator Jesser a placa onde se lê: “Brasil: ame-o ou deixe-o”, slogan na ditadura militar brasileira.

Figura 6 – Cena do espetáculo *Kintsugi*



Fonte: Alessandro Poeta Soave (2019). Reprodução autorizada

O primeiro encontro dos atores para dar início ao processo deste espetáculo coincide com o mesmo dia do incêndio que destruiu o Museu Nacional do Rio de Janeiro. Este fato é relatado no espetáculo e materializado por uma fotografia mostrada pelo ator Jesser, uma forte metáfora para a produção de sentidos que se quer trazer sobre a questão do apagamento da memória. Sobre isso, o dramaturgo do espetáculo afirma:

E resgatar do passado um vaso semelhante que nos iludiria com uma capa brilhantada de verniz, sem fissuras, mas também sem história? Afinal, o que se deseja restaurar é mesmo aquela ilusão de proteção e segurança, “como nos velhos tempos”, nesse Brasil de 2019. Uma comunidade que disfarça as suas fissuras, uma história que não se revê criticamente, uma memória saudosista que ignora o presente, está em vias de um acidente ainda mais doloroso e, talvez sim irreconciliável: de partes que se querem aniquilar umas às outras, de fragmentos que se querem ver transformados em pó (KOSOVSKI, 2019, s.p.).

Desta forma, a dramaturgia do espetáculo, não deixa também de costurar às demais camadas de trabalho sob a memória, a importância de revisitar a memória coletiva, propondo questionamentos que podem fazer ressurgir novas percepções e novas 'verdades' de uma história habilmente construída. Sobre esta questão relacionada ao processo criativo, Ana Cristina conta:

Naturalmente o número dos objetos foi se ampliando para além dos objetos pessoais, expandindo para os figurinos, instrumentos, diários de trabalho, referentes a espetáculos e criações anteriores e que compunham nossa memória partilhada como criadores que atuam juntos há 26 anos no Lume. A memória social veio como urgência nesse momento onde os apagamentos voluntários de nossa história como país se processam de forma violenta (COLLA, Ana. 2020).

Percebemos também como esta dramaturgia é tecida sempre pela interação entre a lembrança do passado e a sua relação direta com o momento presente por meio da ação de narrar que, conforme afirma Eco, explicando a teoria de Greimas sobre a semiótica:

A.J. Greimas baseou toda a sua teoria de semiótica num modelo actante, uma espécie de esqueleto narrativo que representa a estrutura mais profunda de qualquer processo semiológico, de modo que a narratividade é [...] o princípio organizador de *todo* discurso (ECO, 1994, p. 136).

Essa tensão constante entre o real e o ficcional, em um lugar que é feito sempre de fiapos de memórias, de fragmentos, de cacos é uma constante neste trabalho. Nesse sentido, a memória é aqui configurada sob uma perspectiva de recriação, reinvenção. É preciso reelaborar o passado para se

compreender o presente, num movimento sempre dialético. E, a partir dessa reflexão, fica evidente a necessidade de um teatro cada vez mais performativo, para que tudo o que precisa ser dito, possa ser dito.

3 TRANSCORRE E REVERBERA: NOVOS HORIZONTES DRAMATÚRGICOS

Retornando as questões iniciais, podemos confirmar então, que nesta obra, a dramaturgia da memória é construída, centralmente, por meio dos objetos que são apresentados e ressignificados, a cada narrativa. Também constatamos que não há outro modo de olhar para a memória, que não seja sob uma perspectiva de recriação e relação direta com o presente.

Podemos também afirmar, que os limites entre o real e o ficcional não são e nem devem ser bem delimitados, já que a memória criadora não é capaz de distingui-los perfeitamente. Há uma intenção proposital em brincar com estes limites, confundir o espectador, justamente para provocá-lo a questionar essas camadas de memórias. Ainda para tratar desta temática, citamos Borriaud:

[...] as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. Althusser dizia que sempre se toma o trem do mundo em movimento; Deleuze, que "a grama pressiona no meio", e não por cima nem por baixo: o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro (BORRIAUD, 2009, p. 16-17).

Assim, este espetáculo confirma a necessidade da reinvenção da dramaturgia de nosso tempo, para um processo de criação dramaturgicamente compartilhado, visto e revisto como coletividade, sem regras fixas e rígidas que possam reduzir suas infinitas possibilidades.

Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (a "volta pela casa" do proprietário é semelhante à do colecionador). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse "estado de encontro fortuito imposto aos homens", na expressão de Althusser, em oposição àquela selva densa e "sem história" do estado de natureza na concepção de Jean-Jacques Rousseau, selva que impedia qualquer encontro fortuito mais duradouro. Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o "encontro" entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido (BORRIAUD, 2009, p. 17).

Deste modo, o espetáculo *Kintsugi 100 memórias* efetiva o que estabelece Borriaud, num exercício ininterrupto das intersubjetividades, tanto na relação do ator com suas próprias memórias, recriando-as no ato da performance, como na relação com os demais integrantes do coletivo que compõem a obra e, principalmente, pelo diálogo que estabelece com os espectadores, incitando-os a encontrar nas memórias dos atores e do próprio grupo, elementos de ressignificação de suas próprias memórias.

Sem dúvida, estas novas práticas cênicas prenunciam um novo lugar também para o campo da dramaturgia, num conceito que se expande e alcança novos patamares, menos segmentados e mais ampliados, hibridizados com a prática teatral contemporânea.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORRIAUD, Nicolas. Trad. Denise Bottmann. *Estética Relacional*. Martins Fontes, 2009.

COLLA, Ana Cristina. Depoimento [Nov.2020]. Entrevistadora. Lysiane Cassia Baldo. Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2020. Questionário (06 questões). *Entrevista concedida para pesquisa sobre o espetáculo Kintsugi 100 (sem) Memórias*.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

HILLMAN, James. *Cidade & Alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

LOPES, Beth. *A performance da memória*. Sala Preta, v.9, p. 135-145, 13 mai. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397/60379>. Acesso em: 26 mar. 2020.

LUME TEATRO, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp. *Kintsugi: 100 memórias*, 2019. Espetáculo teatral.

SESC AVENIDA PAULISTA. *Catálogo do espetáculo Kintsugi 100 memórias*. Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Unicamp. Temporada realizada de 24 mai. 2019 a 23 jun. 2019.

Title

Kintsugi 100 (without) memories: a performing self-fictional gesture to converge with dramaturgy of memory.

Abstract

The starting point happens with a dialogue between a broadening of ‘dramaturgy’ concept that is performed in contemporary scenic rehearsals/ assays, regarding shows whose aim is investigating the actor’s/performer’s memory in a self-fictional perspective. The study concerning “I” and memories evocation is highlighted as a procedure to create a theatrical performance. Based on these assumptions and, taking a relevant artistic work in this theme as the object, which is also a reference in the performing arts, this study aims at understanding how the dramaturgy of memory is built during the creation process of Kintsugi show: 100 (without) memories (2019) by Lume Teatro. Therefore, the following questions are: based on which perspectives is memory set in this work? How boundaries between “real” and fictional are defined during creative processes in this scenic work? Comparative literature is the applied methodology in text/scene/performativity analysis according to the composition process. The theoretical basis is delimited mainly by the following authors: Eco, Borriaud, Lopes and in some reports from an interview with the actress Ana Cristina Colla for this research, among other researchers. As a result, we found out that 'creative memory' plus performativity touches real/fictional boundaries, resizing the contemporary scene and dramaturgy.

Keywords

Memory dramaturgy; Kintsugi 100 (without) memories; Performativity; Creation processes.

Recebido em: 04/11/2020.

Aceito em: 19/04/2021.