



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**ELIANE DE ALMEIDA VASCONCELOS**

**PRETÉRITO PRESENTE:**

**APONTAMENTOS SOBRE A FUNÇÃO CRIADORA DA MEMÓRIA  
NA DRAMATURGIA**

Salvador  
2013

**ELIANE DE ALMEIDA VASCONCELOS**

**PRETÉRITO PRESENTE:**

**APONTAMENTOS SOBRE A FUNÇÃO CRIADORA DA MEMÓRIA  
NA DRAMATURGIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Antonia Pereira Bezerra

Salvador  
2013

## Escola de Teatro - UFBA

Vasconcelos, Eliane de Almeida.

Pretérito presente: apontamentos sobre a função criadora da memória na dramaturgia / Eliane de Almeida Vasconcelos. - 2013.

172 f.:il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Antonia Pereira Bezerra.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

1. Dramaturgia. 2. Arte – Educação. 3. Criação (Literária, artística, etc.).  
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

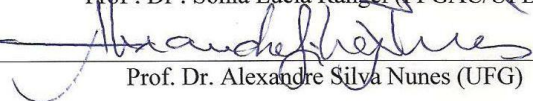
CDD 792

ELIANE DE ALMEIDA VASCONCELOS

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

  
Prof.ª Dr.ª Antonia Pereira Bezerra (Orientadora)

  
Prof.ª Dr.ª Sonia Lúcia Rangel (PPGAC/UFBA)

  
Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes (UFG)

Salvador, 27 de março de 2013.

À letra que me faz pessoa nessa escrita de horizontes sem formas e presenças efêmeras.  
A todos que acreditam na arte como movimento.  
Aos meus pais, irmãos, sobrinhos e companheiro querido.

## AGRADECIMENTOS

A Chico, pelo apoio constante, paciência redobrada nos momentos difíceis, carinho sempre intenso e palavras reconfortantes.

A ONG Bumbá e aos jovens da Cia Na Boca de Cena, pela parceria, amizade e, sobretudo, pela dedicação dos seus tempos para a realização deste trabalho.

À Antonia Pereira, pela confiança e generosidade em apoiar a contingência da pesquisa e me ajudar a *criar corpo* para chegar até aqui.

À Sonia Rangel pelo olhar atencioso e valorosas contribuições no campo teórico e artístico.

A Alexandre Nunes, por aceitar o convite feito inopinadamente e pela atitude acolhedora.

Ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC / UFBA, pelo apoio institucional, infra-estrutura, qualidade e simpatia dos seus professores e pesquisadores e pela solicitude de seus funcionários.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro e estímulo ao desenvolvimento de pesquisas na área de artes.

À Jacyan Castilho e aos alunos do módulo V de teatro 2012.1, pela aceitação da minha presença e mais ainda por experiências tão belas que me permitiram compartilhar.

Aos companheiros de turma, pela simpatia e auxílio amigoso. Em especial a Mateus Schimith, por obter descontos em livros para os colegas junto à editora Perspectiva.

À Soraya Jorge, por me auxiliar na busca do meu *Movimento*.

A Fábio Viana e sua companhia, que gentilmente cederam o Barracão das Artes, e a Luciano Reis pelo apoio na realização de *LoCais da Memória*.

A todos que contribuíram nas diversas etapas de produção do espetáculo, em especial aos amigos Tiago Almeida, Cássio Caiazzo, Camila Veiga, Nei Lima e Anderson Soares pela colaboração.

A Cíntia Sento Sé e Tatiane Sacramento pelos depoimentos sensíveis e tão necessários à pesquisa.

Às amigas Rosane Vieira, pelo incentivo a ingressar na vida acadêmica e Alexandra Fonseca, pela ajuda nas traduções.

A outros tantos amigos que me ajudaram a empreender esse projeto, apoiando o meu trabalho e acreditando na minha capacidade. Não citar seus nomes indica somente a contenção de espaço, pois que estão todos presentes na minha memória.

A todos o meu muito obrigada por me ajudarem a dar mais esse grande passo de crescimento humano.

*Dramaturgia da Memória pra mim é reviver o passado,  
é lembrar e poder trazer para o presente coisas que aconteceram com você,  
de uma outra forma, transformando elas.  
E no nosso caso é trazer essa memória brincando com ela,  
botando um pouco de arte, botando um pouco de graça,  
botando também um pouco do repensar, da reflexão mesmo.  
Dramaturgia da Memória pra mim é voltar ao passado,  
refletindo alguns pontos e sorrindo com eles.*

**Islânia Almeida**  
(integrante da Cia Na Boca de Cena)

## RESUMO

Este trabalho é uma reflexão sobre a memória como fonte de criação no processo de dramaturgia e tem como objeto de estudo a construção colaborativa do experimento cênico *LoCais da Memória*, realizada com a participação da Cia de Teatro Na Boca de Cena, grupo formado por moradores do bairro popular da Boca do Rio em Salvador (Bahia). A memória poética, aqui delineada, revela-se como produto das associações subjetivas e sociais que constituem a experiência do sujeito e como narrativa de realidades reinventadas, verdades particulares que mesclam fatos e fantasia. Os procedimentos de criação dramaturgic de *LoCais da Memória* buscam inspiração nos conceitos e técnicas desenvolvidos por Pina Bausch, Stanislavski e Grotowski, e encontram correspondência com os pressupostos da psicologia junguiana em relação ao inconsciente coletivo e ao processo de individuação. A análise tem como objetivo dar uma visão da escrita teatral como possibilidade de revelação dos seus autores-intérpretes.

**Palavras-chave:** Dramaturgia da memória. Criação colaborativa. Individuação. Processo criativo. Arte-educação.

## ABSTRACT

The present work is a reflection on the memory as a source of creation in the process of dramaturgy and has the purpose of studying the collaborative construction of the scenic experiment called *LoCais da Memória* which involved the participation of the Theatre Company “Na Boca de Cena” formed by the popular neighbourhood of Boca do Rio in Salvador (Bahia). The poetic memory outlined herein is both the product of subjective and social connections reflecting the individual’s experience and the narrative of reinvented realities, particular truths assembling facts and fantasy. The *LoCais da Memória*’s procedures of dramaturgic creation seek inspiration in the concepts and techniques developed by Pina Bausch, Stanislavski and Grotowski, and find a correspondence with the basic grounds of the Jungian psychology in what concerns to the collective unconscious and the individuation process. The present analysis aims at giving a vision of the theatre writing as a possibility for its authors-performers’ disclosure.

**Keywords:** Dramaturgy of the memory. Collaborative creation. Individuation. Process of creation. Art-education.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

---

Figura 1 - Cartaz do espetáculo. Foto: Lia Vasconcelos.....	23
Figura 2– <i>O Encontro das Yabás</i> (2011). Foto: Anderson Soares .....	40
Figura 3 – Cena de Oxum e Iemanjá de <i>O Encontro das Yabás</i> . Foto: Anderson Soares .....	44
Figura 4 - Sistema desenhado por Stanislavski.....	52
Figura 5 - Versão traduzida por Delari Júnior do sistema desenhado por Stanislavski .....	53
Figura 6 - <i>O Self</i> por Marie-Louise von Franz.....	56
Figura 7 - Cena das Yabás de <i>LoCais da Memória</i> (2012). Foto: Fernando Konday .....	82
Figura 8 - Cena do poema coletivo de <i>LoCais da Memória</i> .....	83
Figura 9 – Jessy Andrade na cena da Feira do Livro .....	86
Figura 10 - Marcela Lima em ensaio fotográfico para divulgação. Foto: Lia Vasconcelos .....	97
Figura 11 - Ronaldo Magalhães com a caixa-coração em <i>LoCais da Memória</i> .....	99
Figura 12 – Imagem da “minhoca” de Eugênio Lima em cena de <i>LoCais da Memória</i> .....	101
Figura 13 - Clown de Eugênio em <i>LoCais da Memória</i> .....	113
Figura 14 - Islânia Almeida como palhaço em <i>LoCais da Memória</i> .....	124

## SUMÁRIO

---

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1. PERCURSOS DO <i>EU</i> E DO <i>NÓS</i> .....	10
2. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO .....	20
<b>CAPÍTULO 1 - MEMÓRIA E DRAMATURGIA: PRIMEIRAS NOÇÕES</b> .....	24
1. FUNDAMENTOS DA MEMÓRIA POÉTICA: ARQUÉTIPO, MITO E DEVANEIO .....	25
2. DRAMATURGIA, ARQUÉTIPO E AUTOMATISMO PSÍQUICO .....	29
<b>2.1. Automatismo como via de acesso às imagens primordiais</b> .....	29
<b>2.2. O automatismo psíquico e a arte do século XX</b> .....	32
3. <i>DRAMATURGIA DA MEMÓRIA</i> : FONTE DE INSPIRAÇÃO .....	37
<b>CAPÍTULO 2 – CONTRIBUIÇÕES DE STANISLAVSKI E GROTOWSKI PARA O ESTUDO DA MEMÓRIA NO TEATRO</b> .....	45
1. STANISLAVSKI: DE MEMÓRIA DAS EMOÇÕES PARA MEMÓRIA AFETIVA .....	47
<b>1.1. O Sistema como via de acesso ao “Superconsciente”</b> .....	51
<b>1.2. Psicotécnica: a função transcendente na Imaginação Ativa</b> .....	58
2. GROTOWSKI: MITO, TRANSE E ORGANICIDADE .....	62
<b>2.1. Autopenetração: a função transcendente no <i>transe</i></b> .....	64
<b>2.2. Arquétipo e mito: provocação, libertação e encontro com o outro</b> .....	68
<b>CAPÍTULO 3 – A MEMÓRIA NA DRAMATURGIA: EXPERIÊNCIA E MÉTODO</b> .....	74
1. <i>LOCAIS DA MEMÓRIA</i> : EXPERIMENTO DE VIDA .....	76
<b>1.1. Os indutores</b> .....	76
<b>1.2. De dramaturga à diretora-dramaturgista</b> .....	77
1.2.1. Roteiro cênico de <i>LoCais da Memória</i> .....	82
<b>1.3. Primeira motivação: a descoberta da <i>verdade</i> pelo sentido de pertencimento</b> .....	88

<b>1.4. Segunda motivação: a revelação da interioridade pelo estímulo externo</b> .....	90
1.4.1. Pedras, folhas e palavras ao vento: os estímulos externos e a escrita automática .....	92
1.4.2. Cheiros e chamas: experiências com o olfato e a visão.....	93
1.4.3. O escuro e o vazio: expressão pelo movimento e transe poético .....	97
<b>1.5. Terceira motivação: <i>Dramaturgia da Memória</i> como processo de individuação</b> .....	102
2. OUTRAS MEMÓRIAS: EXPERIÊNCIA COM ALUNOS DA ESCOLA DE TEATRO .....	103
<b>CAPÍTULO 4 – <i>DRAMATURGIA DA MEMÓRIA</i> COMO PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO</b> .....	107
1. O PRINCÍPIO JUNGUIANO DE INDIVIDUAÇÃO EM <i>LOCAIS DA MEMÓRIA</i> .....	107
2. <i>DRAMATURGIA DA MEMÓRIA</i> E PENSAMENTO “REVELATIVO”: A VERDADE DO SER EM CENA.....	114
<b>2.1. Revelação da verdade e multiplicidade narrativa</b> .....	114
<b>2.2. Cênica ou mítica? A questão da verdade em <i>LoCais da Memória</i></b> .....	120
3. ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: A CONSCIÊNCIA DE SI PELA AMPLIAÇÃO DO CORPO E PELO ESPELHAMENTO .....	124
<b>CONCLUSÃO</b> .....	128
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	130
APÊNDICE A – Cena 3 de <i>LoCais da Memória</i> .....	136
APÊNDICE C – Perfil dos autores-intérpretes de <i>Locais da Memória</i> .....	141
APÊNDICE D – Entrevistas com os autores-intérpretes de <i>Locais da Memória</i> .....	145
ANEXO A – Depoimentos sobre o espetáculo.....	165
ANEXO B – Termos de autorização dos entrevistados .....	167

## INTRODUÇÃO

---

### 1. PERCURSOS DO *EU* E DO *NÓS*

A minha trajetória como dramaturga confunde-se com o meu percurso na arte-educação. Quando me mudei para Portugal, em 2001, após a conclusão do curso de Comunicação Social, tinha a intenção de trabalhar com cinema, mas me dediquei à atividade teatral, ensinei, dirigi e encenei peças de teatro amador. Lá mesmo desenvolvi, no âmbito da especialização em Estudos de Teatro na Universidade de Lisboa, uma pesquisa sobre a fase portuguesa de Augusto Boal, que me deu a oportunidade de investigar as repercussões da sua estética em Lisboa, através do GTO-LX, Grupo de Teatro do Oprimido.

O que mais me chamou a atenção sobre esse estudo foi verificar de que maneira Augusto Boal, inspirado na Pedagogia do Oprimido, penetrava na realidade de populações subjugadas pelos regimes ditatoriais e pelos sistemas de poder e conseguia fazer um teatro educativo e transformador, modificando o olhar dos seus *atores* sobre a arte e, principalmente, sobre eles mesmos.

Ao retornar à Bahia, ingressei como produtora cultural no CRIA – Centro de Referência Integral de Adolescentes, ONG de Salvador fundada, em 1994, pela atriz e psicóloga Maria Eugênia Viveiros Milet. O CRIA desenvolve um projeto de arte-educação centrado no indivíduo e na coletividade, no “Quem sou Eu? Quem somos Nós?” – referências centrais de sua metodologia – que objetiva o empoderamento dos indivíduos através do autoconhecimento e da valorização da cultura popular.

O CRIA promove o seu projeto junto a jovens oriundos de comunidades populares de Salvador e cidades do interior da Bahia. Dessa rede social nascem núcleos de arte-educação que tomam como ponto de partida a metodologia da instituição para realizar um teatro sociopolítico, que reflete as características próprias das comunidades, seus fazeres e saberes,

sua religiosidade afro-brasileira e todas as demais características das populações que vivem à margem da indústria cultural.

No CRIA, o jovem que vem de uma realidade educacional precária e mal sabe escrever e interpretar textos recebe uma formação diferenciada para a atuação comunitária, incluindo no seu repertório a participação em ativismos, educação sexual, formação em expressão e linguagem e a ferramenta essencial para a sua inserção na sua comunidade como dinamizador cultural: a expressão artística.

O objetivo pedagógico do CRIA é fazer com que os jovens discutam as suas vivências e ensaiem novas formas de apropriação da realidade, desenhando nas cenas dos espetáculos o futuro que querem para si e para a sociedade. São meninos e meninas que aprendem a buscar inspiração em seus mestres populares e descobrem novas formas de se orientarem de acordo com as suas origens. Para apoiar o desenvolvimento da formação, são utilizados filmes, livros e outros materiais artístico-pedagógicos que facilitam a compreensão da realidade e a construção de novos discursos.

Através dessa experiência, convenci-me que existem para além do Teatro do Oprimido outras formas concretas de educar para a cidadania através da arte. Até aí, tudo parecia se encaixar em perfeita harmonia: teatro – educação – jovens conscientes – cidadania. Contudo, o tempo e a observação mais detalhada dos resultados alcançados pela instituição, levaram-me a alguns questionamentos sobre processos de subjetivação e metodologia do ensino da arte, corroborados ainda pela leitura do texto *A mentira da cultura* de autoria do meu ex-professor de Estética na Faculdade de Comunicação, Monclar Valverde. Segundo ele, a escolha da cultura como “válvula de escape” para a desigualdade social leva ao “fetichismo” da cultura popular e à “demonização” da cultura de elite. No seu ponto de vista, as práticas de inclusão social através da arte são uma espécie de “atalho” que não leva os socialmente excluídos a alcançar instrução, trabalho e possibilidade de desenvolvimento social, pelo contrário, estimula-os a permanecerem prisioneiros de sua atual condição sociocultural, “ocupados em desempenhar o papel que os outros lhes atribuíram, num espetáculo em que serão eternamente coadjuvantes” (VALVERDE, 2009).

Após o choque inicial, pois não poderia concordar absolutamente com esse ponto de vista, pus-me a pensar sobre os impactos sociais da arte-educação: entendo que um dos seus objetivos é permitir o desenvolvimento das subjetividades nos campos artístico e pessoal e,

por isso, o texto de Valverde me fez repensar a minha visão do modelo que julgava ser coerente com o intuito de permitir o desenvolvimento da capacidade autônoma do sujeito em relação às suas opções e práticas criativas. Quando assistia aos espetáculos dos grupos de teatro das comunidades parceiras do CRIA, identificava facilmente a reprodução da proposta estética da instituição. Essa situação me levou a questionar se o trabalho realizado por esses grupos era resultado de um processo de absorção do conhecimento ou se era mera imitação, cópia, que poderia significar para Valverde uma sujeição a um modelo estabelecido.

Talvez não estejamos preparados para sonhar. Talvez seja mais fácil copiar o que é considerado bem feito. Essa é uma tendência na nossa sociedade, que confunde autoridade com autoritarismo. Há uma predisposição para adotar o olhar do outro que se afigura a nós como autoridade, seja no campo religioso, político, artístico, como se esse olhar fosse único e indiscutível. Acredito ser essa uma herança de um povo que foi alijado do seu direito de expressão e não foi educado para refletir, gerar ideias próprias: um problema grave para os nossos educadores e intelectuais, que podem naturalmente ser confundidos com essas *figuras míticas* a quem se deve imitar e nunca questionar.

Essa reflexão me levou a problematizar o estado da arte-educação. Ao me preparar para a pesquisa de mestrado, ocorreu-me o desejo de investigar a conduta dos arte-educadores que atuam nas comunidades, de fazer um estudo sobre o modo como as comunidades se apropriam e desenvolvem seus projetos alicerçados em metodologias de arte-educação já existentes. Será que os arte-educadores estão preparados para realizar seus próprios sonhos? Moverem o conhecimento no sentido da busca de uma verdade particular, específica da sua comunidade, das pessoas que integram seu grupo?

O arte-educador Eugênio Lima, ex-integrante e diretor de grupos artísticos do CRIA aceitou ser meu parceiro nesse desafio. Eugênio, enxergando a possibilidade de pesquisa da comunidade da Boca do Rio, formou o grupo Na Boca de Cena e sistematizou um projeto de “encenação da memória” para o espetáculo *O Encontro das Yabás* (2011), no qual a participação dos moradores foi de importância vital para a criação artística. Dentro dessa estrutura, os 16 integrantes do grupo pesquisaram sua própria comunidade, explorando as ações cênicas através da sua história e riqueza cultural, dos seus mestres e eventos populares.

Durante a construção dramatúrgica, Eugênio propôs a discussão de vários temas associados à montagem, para que os jovens trouxessem suas visões de mundo e

improvisassem as cenas do espetáculo. A pesquisa foi feita com base na sua experiência no CRIA, partindo de textos, filmes e depoimentos, e também com a ida a campo, para o (re) conhecimento de pessoas, costumes, modos de expressão e outros aspectos da realidade.

Renato Ortiz defende que a conservação da memória coletiva de um grupo social estaria respaldada pela atualização de fatos partilhados por todos, pelo ritual, que ajudaria a manter a sua coesão. Segundo ele: “Todo o empenho da memória coletiva é lutar contra o esquecimento, vivificando as lembranças no momento da sua rememoração. Esquecer fragiliza a solidariedade sedimentada entre as pessoas, contribuindo para o esquecimento do grupo” (2000, p.137). As religiões como o candomblé, por exemplo, estariam na base da reafirmação dessa memória coletiva, por atualizarem constantemente seus mitos através dos seus rituais.

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

Através dessa dramaturgia, esses jovens atores teriam a possibilidade de contar a sua história através da sua *verdade*, buscando em suas memórias individuais e coletivas a matéria bruta para a criação das cenas. Contudo, pude observar que, habitualmente, eles se expressavam através de imagens codificadas, mostrando, mais do que vivendo, a realidade que apresentavam.

Eugênio<sup>1</sup> revelou ser para ele um grande desafio fazer com que um jovem sem experiência em teatro se expresse através das convenções teatrais. Em sua opinião, mais do que um desafio, seria um objetivo utópico esperar que esse jovem aprenda ainda a desconstruir essas convenções em busca de uma expressão mais singular.

---

<sup>1</sup> Em roda de conversa sobre *Dramaturgia da Memória* na sessão do dia 25 de fevereiro de 2012.

Questionei-me sobre essa dificuldade. Não será uma questão de método? Como fazer com que jovens não atores possam realizar um trabalho cênico que lhes permita expressar a sua subjetividade, *revelando* quem realmente são?

Essa passou a ser a minha questão norteadora na pesquisa de mestrado. Resolvi, então, partir do zero e formular uma proposta de dramaturgia alicerçada na capacidade humana de criar, em vez de reproduzir. Para ajudá-los na pesquisa de novas formas de interpretação, realizei, entre janeiro e fevereiro de 2012, uma oficina com carga horária de 18 horas com os 16 integrantes do grupo Na Boca de Cena. Esse trabalho tinha por objetivo introduzir o conceito de *Dramaturgia da Memória* de Lícia Morais Sánchez.

Sánchez nos aponta uma saída para tentar compreender a dramaturgia como processo de escrita corporal através da memória emotiva e da memória motora. A sua *Dramaturgia da Memória* sintetiza o processo criativo de Pina Bausch e utiliza seu método de pergunta e resposta como forma de provocar um mergulho dos criadores-executantes – nome que dá aos intérpretes – em suas próprias vivências, trazendo para o corpo a atitude mediada pela emoção verdadeira do sentido e não do imitado. O meio para atingir esse objetivo, Sánchez esclarece:

[...] na interação dinâmica de consciente e inconsciente, quando surgem os conteúdos de marcas escritas na memória, a intuição traz à tona símbolos, imagens de situações vividas ou imaginadas. No entanto, não se transformam aleatoriamente em ‘ações físicas externas’, tampouco obedecem a uma fórmula (2010, p. 89).

Não será, portanto, através da repetição de fórmulas que se irá contribuir para que grupos comunitários possam encontrar uma forma de atuação que seja condizente com sua própria realidade, sua cultura, suas idiossincrasias. A *Dramaturgia da Memória*, proposta por Lícia Sánchez, pareceu-me uma alternativa possível ao modelo de reprodução de estereótipos e clichês impostos pela cultura através de todas as formas técnicas de produção de imagens: televisão, internet, cinema, esculturas, etc.

Uma experiência que possibilitasse a investigação desse potencial criativo presente na memória (arquetípica, ancestral, individual, coletiva) poderia ajudar jovens aprendizes de teatro a encontrar uma forma *particular* de interpretação? Também a essa pergunta eu pretendia responder com os resultados desta pesquisa, mas como o processo cartográfico desenhou seus próprios contornos e me levou ao encontro de questões ainda inconscientes, com o tempo fui mobilizada por um forte desejo de falar das relações da memória e do



inconsciente com a criação artística e de como permitir ao autor-intérprete<sup>2</sup> o acesso a *imagens primordiais* no processo criativo.

Assim, surgiu a aproximação com Jung e os arquétipos. Jung desenvolveu uma vasta pesquisa sobre as imagens do inconsciente de extrema importância para o entendimento da criação artística. Comparando seus estudos com aqueles desenvolvidos por Stanislavski e Grotowski, pude perceber conexões bastante significativas para a compreensão das funções inconscientes, sobretudo no que diz respeito aos resultados da Imaginação Ativa e do transe poético no alargamento do campo expressivo do ator.

A imaginação, portanto, passou a ser o outro foco da pesquisa, em suas relações com a memória e com a atividade do inconsciente no processo criativo. Deste modo, encontrei paralelismo também com as ideias de Gaston Bachelard, para falar dessa memória que se entrelaça com a imaginação durante a atividade artística, a que chamei posteriormente de **memória poética**. O objetivo do trabalho junto ao grupo Na Boca de Cena passou a se constituir de estímulos a essa **memória poética**, como forma de unir essas três faculdades fundamentais para a criação no mesmo instante de elaboração cênica: memória, inconsciente e imaginação.

Desta forma, o meu objeto de estudo constituiu-se do uso de indutores sensoriais, exercícios de escrita e fala automática e improvisações, com a finalidade de associar memórias de acontecimentos a imagens e ações produzidas inconscientemente no ato da criação, tendo como resultado a produção de um experimento teatral inspirado na *Dramaturgia da Memória* de Lícia Sánchez,

Para melhor cumprir meu objetivo de alcançar uma **memória poética**, tive que abandonar determinadas convenções do fazer teatral como peça de autor; roteiro prévio; personagens estabelecidos; conflito; enredo. Em suma, renunciei à atividade de dramaturga e ocupei-me da de dramaturgista. Nessa fase do projeto, contei com a participação de cinco integrantes da companhia: o diretor, Eugênio Lima; o assistente de direção, Ronaldo

---

<sup>2</sup> Denominação que adotei para designar o artista, profissional ou amador, produtor e intérprete de material cênico.

Magalhães e as jovens-atrizes Islânia Almeida; Jessy Andrade e Marcela Lima, convidados a atuar no processo como autores-intérpretes de sua própria história<sup>3</sup>.

**Luís Eugênio de Santana Lima** nasceu em 1979, na cidade de Fortaleza. Foi morar na Boca do Rio à época das primeiras invasões. Desde muito jovem, envolveu-se com os movimentos estudantis da escola, com grupos culturais do bairro e com a igreja católica, o que o levou a uma intensa formação cidadã, complementada ainda por seu ingresso no CRIA em 1995. Atualmente, é coordenador geral e artístico da ONG Bumbá – Escola de Formação Artística, fundada, em 2008, por ele e por Roberto Filho, coordenador administrativo-financeiro da instituição e educador social na Cia Na Boca de Cena.

**Ronaldo Magalhães Oliveira** nasceu no ano de 1976, em Valente, cidade do interior da Bahia. Aos 17 anos, mudou-se para Salvador e, aos 32, formou-se bacharel em Direção Teatral pela UFBA, tendo dado continuidade à sua carreira como ator, diretor e arte-educador em várias produções e instituições culturais da cidade. É morador da Boca do Rio desde 2007. A partir do convite de Eugênio, assumiu em 2008 a presidência da ONG Bumbá. Acredita que o trabalho desenvolvido pela instituição o ajudou a se integrar mais ao bairro e ter um contato mais direto com a cultura local.

**Islânia Almeida Santos** nasceu em 1991, em Salvador, e integra, desde 2010, a Cia. de Teatro Na Boca de Cena, passando a compor a equipe de sustentação da ONG Bumbá em 2012. Faz parte do elenco do espetáculo *O Encontro das Yabás* (2011), no qual também atua como assistente de produção. Realiza trabalhos de produção cultural no âmbito da formação profissional da ONG Bumbá e de animação infantil para empresas e instituições. Islânia viu muitos de seus conhecidos morrerem em chacinas e em trocas de tiro entre gangues rivais. Acredita que, por ter contrariado o pensamento das pessoas de que ela jamais chegaria ao lugar que sempre sonhou e pela educação e dedicação que recebeu da mãe, é hoje uma mulher madura, responsável, dedicada, que sabe aonde quer ir e onde vai chegar.

**Jessiane dos Santos** é seu nome de batismo. Jessy adotou o “Andrade” em homenagem à sua mãe. A jovem atriz nasceu em 1993, em Salvador, e começou a fazer teatro num grupo espírita aos 12 anos. Em 2010, passou a integrar a Cia Na Boca de Cena, mesmo ano em que perdeu sua mãe, vítima de câncer. Essa foi uma das situações mais difíceis que enfrentou na adolescência, além da morte da amiga Sirlene de Almeida, vítima de bala perdida, ocorrida no

---

<sup>3</sup> O perfil detalhado dos integrantes de *LoCais da Memória* pode ser conferido no Apêndice C desta dissertação.

Natal de 2008. Crê que o teatro e os amigos a ajudaram a aceitar os fatos. Sua maior dificuldade, entretanto, é conseguir separar as emoções reais da representação no palco, o que para ela é motivo de grande transtorno.

**Marcela Lima Gomes** nasceu em Salvador no ano de 1983. É estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades da UFBA, integrante da Cia. de Teatro Na Boca de Cena e membro do grupo de sustentação da ONG Bumbá. Apesar de achar a Boca do Rio um bairro violento e carente de infraestrutura, Marcela pensa que é um lugar bom para viver. Aprecia principalmente as áreas de lazer do Parque de Pituáçu e a oportunidade de pertencer a um grupo de teatro. Do parque, guarda as suas melhores lembranças de infância, quase sempre passadas ao lado da mãe e dos amigos a catar frutas e tomar banho na represa. É também dessa época as suas lembranças mais dolorosas: o sofrimento causado pelas agressões dos colegas de escola e dos vizinhos, que lhe aplicavam apelidos pelo fato de ser gordinha.

Nosso processo de criação colaborativa resultou no espetáculo *LoCais da Memória*, realizado nos dias 1º e 2 de setembro de 2012 no Barracão das Artes, espaço cultural localizado no Forte do Barbalho em Salvador. Foram quatro meses<sup>4</sup> de preparação e ensaios que resultaram num produto cênico de aproximadamente 50 minutos de duração.

Buscou-se nesse trabalho, através da narrativa de grupo, integrar memórias individuais e coletivas numa tessitura orgânica, para contar a história de vida e da comunidade através do corpo dos autores-intérpretes. Um corpo expresso em palavras e imagens. Essa experiência será descrita detalhadamente no terceiro capítulo e poderá ser confrontada com o DVD do espetáculo, que acompanha esta dissertação.

Durante o processo, a intenção de desconstruir modelos introjetados foi dando lugar à dúvida. Trabalhar com a **memória poética** em tão curto período traria como resultado a transformação do trabalho atoral, o abandono de “carimbos”<sup>5</sup> e de clichês? Onde de fato eu podia notar um avanço significativo na busca de uma *verdade cênica particular* no trabalho com o grupo Na Boca de Cena? Percebi que a pesquisa estava me levando a outro lugar, e nesse lugar pude reconhecer a importância da *Dramaturgia da Memória* para o

---

<sup>4</sup> A atividade com os cinco integrantes ocorreu entre março e agosto, com recesso durante o mês de junho de 2012.

<sup>5</sup> Termo utilizado por Stanislavski para definir marcas de atuação teatral transmitidas de geração à geração. Este tema será abordado no segundo capítulo desta dissertação.

reconhecimento de outra verdade, que o teatro, com a sua capacidade de mesclar sonho e realidade, pode promover: a individuação.

A individuação junguiana refere-se ao processo de amadurecimento psíquico que permite a assimilação de conteúdos inconscientes por parte da personalidade, revelando a natureza única do indivíduo e tornando-o mais apto ao convívio social. A partir desse reconhecimento da dramaturgia como processo de individuação, fui acolhida também pela visão ontológico-hermenêutica de Luigi Pareyson, para quem a verdade só existe em confronto com a interpretação, sendo, portanto, uma revelação individual e não um dado adquirido. Relacionando esses conceitos às ideias de Hume sobre o caráter contingencial da experiência humana, dado pela capacidade de livre associação das impressões de vida, alcancei os objetivos específicos deste trabalho:

- Promover nos participantes outro senso de apreensão da realidade, através de uma visão de mundo onde se interpenetram fatores da lembrança e do devaneio;
- Fornecer elementos para a ampliação de escolhas criativas desses jovens e adultos em seus futuros processos de produção artística;
- Discutir o sentido de verdade no nosso processo teatral, a partir do que se constitui como verdade do sujeito;
- Permitir o acesso a imagens do inconsciente como oposição às imagens dominantes impostas pela “consciência coletiva”<sup>6</sup>;
- Dar visibilidade às narrativas desses jovens e adultos, como clara resistência à cultura da “história única”;
- Compreender de que maneira o processo de *LoCais da Memória* ajudou-nos a desenvolver um sentido de alteridade.
- Perceber a relação dos autores-intérpretes e dos espectadores, aqui entendidos como receptores-intérpretes, com as imagens que surgem da **memória poética**.

---

<sup>6</sup> No parecer para exame de qualificação enviado por email em 20 de fevereiro de 2013, a professora e psicóloga analítica, Dr<sup>a</sup> Elisabeth Bauch Zimmermann, equipara o termo “consciência coletiva” às qualidades coletivas dos indivíduos, à persona, à massa.

Acredito que o estudo sobre a função criadora da memória na dramaturgia pode dar uma perspectiva de como trabalhar com jovens e adultos a partir de suas próprias histórias de vida, quer no contexto da arte, quer no da educação, ajudando-os a mobilizar conteúdos inconscientes e a reconfigurar sua existência a partir de novas associações de ideias. A memória tem sido matéria de vários estudos no campo das artes, haja vista a já bastante revisada “memória das emoções” de Stanislavski, que influenciou o trabalho de Grotowski e resultou em novas abordagens desse tema por este encenador. Mais tarde, também Pina Bausch alimentou toda a sua produção artística a partir do estímulo à memória dos seus intérpretes e criou dramaturgias que funcionavam como cartografias do sujeito em toda a sua potência individual e coletiva.

No plano de interseção entre teatro e terapia, embora muito tenha sido produzido principalmente por J. L. Moreno e seus seguidores, com suas experiências de teatro espontâneo e psicodrama, há ainda um vasto campo de investigação por ser descoberto no que concerne à criação artística e, nesse caso, Jung vem-nos prover com sua complexa interpretação da psique humana, ampliando as possibilidades da dramaturgia como caminho para o autoconhecimento e o aprimoramento do ser humano. Neste estudo, introduzo ainda as experiências baseadas em pressupostos junguianos realizadas por Mary Whitehouse na sua pesquisa de Movimento em Profundidade que culminaram no método de Movimento Autêntico de Janet Adler, uma recente expressão de arte em sintonia com o inconsciente, que também serviu de parâmetro para o entendimento do nosso processo.

Por essas características, este estudo pode ser utilizado como fonte de inspiração tanto para o desenvolvimento de trabalhos artísticos como para atividades de arteterapia e de arte-educação, contudo, não pretendo fabricar “conhecimentos de plástico”, desses que se consomem como produtos de prateleira de supermercado. Quero dar a conhecer uma das formas possíveis de criação artística através da mobilização da memória, esse que é um dos poucos materiais desapropriáveis do indivíduo. Grotowski, em *Apocalypsis cum Figuris* (1968-1971), sua última experiência como encenador, descobriu que para atingir a liberação do homem dentro do processo criativo é preciso recusar os estereótipos do próprio trabalho, “não construir nada sobre a base de uma consciência do trabalho obtida anteriormente” (GROTOWSKI, 2010b. p. 182). Isso significa saber renunciar aos princípios da nossa própria metodologia e deixar que o homem exista no seu processo de se reconstituir, utilizando a sua memória em busca de novas formas para o presente.

Por esse motivo, lanço, ao fim deste trabalho, não um resumo dos procedimentos dessa *Dramaturgia da Memória* originada do processo colaborativo com o grupo Na Boca de Cena, mas uma súmula dos resultados alcançados, com o desejo de que, futuramente, este estudo seja revisto, ampliado, corroborado, contestado ou abandonado, como forma de partir de algum lugar quando o assunto for a experiência do indivíduo como matéria para a criação cênica.

## 2. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO

Embora afastadas cronologicamente das teorias que elejo para tratar do tema desta dissertação, as ideias de David Hume, filósofo escocês do século XVIII, têm para mim particular interesse na perspectiva em que discutem a dependência da memória e da imaginação ao modo de produção de conhecimento do indivíduo. Assumo, portanto, os pontos de divergência que naturalmente existem entre Hume e Bachelard, mas adoto uma perspectiva ontológico-hermenêutica em que cada um a seu modo fornece contribuições importantes para o desenvolvimento do meu raciocínio sobre o modo como memória e imaginação se interpenetram.

Para Hume todo conhecimento deriva da experiência, e a percepção que temos das experiências se transforma em impressões ou em ideias. As impressões se dão através da experiência dos sentidos e penetram com mais força e violência na alma. São as nossas sensações, paixões e emoções. As ideias são percepções mais fracas, são “imagens tênues” das impressões. Em suas palavras: “Todas as nossas ideias ou percepções mais fracas são cópias de nossas impressões ou percepções mais vivas” (HUME apud BÓGEA, p. 130). O filósofo, assim, explica:

Quando uma impressão esteve presente na mente, volta lá a aparecer sob a forma de ideia, podendo isto acontecer de duas maneiras diferentes: ou ela, no seu novo aparecimento, conserva um grau considerável da vivacidade primitiva, sendo algo intermédio entre impressão e ideia, ou perde totalmente essa vivacidade e é uma ideia perfeita (HUME, 2001, p. 37).

Na visão de Hume, as percepções se subdividem ainda em simples e complexas. Sendo as primeiras, as que não admitem divisão ou separação e as segundas, as que podem ser divididas. Em outras palavras, as percepções complexas são um composto de ideias simples que formam o todo da percepção: a visão de um objeto produz uma percepção simples, mas seus inúmeros atributos como forma, cor, odor, sabor, produzem uma percepção complexa.

Dessas definições se depreende as noções de memória e imaginação: a memória seria a faculdade de repetir, mentalmente, as nossas impressões mais vívidas. A imaginação seria essa mesma faculdade em relação às impressões que perderam a sua vivacidade, ou seja, às ideias perfeitas. Hume salienta que a imaginação resulta da associação de ideias: “Nossa imaginação tem grande ascendência sobre nossas ideias; e não há ideias, distintas umas das outras, que ela não seja capaz de separar, juntar e compor em todas as variedades da ficção” (1995, p. 121). Desta forma, combinamos duas ideias simples, como “homem” e “pássaro” e concebemos a ideia de “anjo”.

A diferença entre memória e imaginação está, para Hume, na forma como cada uma repete as nossas impressões. Segundo o autor, a memória “pinta os seus objetos com cores mais nítidas” do que as da imaginação: “Quando recordamos um acontecimento passado, a ideia dele penetra na mente com força; enquanto que na imaginação a percepção é tênue e apagada e não é sem dificuldade que a mente a pode conservar, por tempo considerável, firme e uniforme” (2001, p. 37).

Neste ponto considero importante ressaltar o sentido dessas definições na filosofia de Hume. O fato de alguém não se lembrar bem de um acontecimento não tem a ver necessariamente com a vivacidade da impressão e sim com a capacidade da memória. Ele diz:

É evidente que a memória conserva a forma original na qual se apresentaram os objetos e que, sempre que nos afastamos dela, ao recordarmos alguma coisa, tal se deve a qualquer defeito ou imperfeição nessa faculdade. [...] O papel principal da memória consiste em reter não as ideias simples, mas sim a ordem e posição delas (2001, p 38).

Outra importante diferença entre essas duas faculdades é que, enquanto a memória fica presa às impressões originais, a imaginação segue seu livre curso de organização da ordem e forma das ideias.

Sobre força e vivacidade, principais diferenças entre memória e imaginação, Hume diz ainda:

Um pintor que pretendesse representar uma paixão ou emoção de qualquer tipo esforçar-se-ia por observar uma pessoa dominada por semelhante emoção, a fim de avivar as suas ideias e dar-lhes força e vivacidade superiores às que se encontram nas que são meras ficções da imaginação. Quanto mais recente for esta recordação mais clara é a ideia; e quanto após longo intervalo ele voltasse à contemplação do seu objeto, acharia sempre que a ideia deste está muito enfraquecida, se não completamente apagada. Temos freqüentes dúvidas sobre as ideias da memória, à medida que elas se tornam muito fracas e sem vigor; e temos dificuldades em

determinar se uma imagem provém da fantasia ou da memória, quando ela não se apresenta com as cores vivas que distinguem a segunda destas faculdades [...] por outro lado, uma ideia da imaginação pode adquirir tal força e vivacidade que passa por uma ideia da memória, e simula seus efeitos sobre a crença e o julgamento (2001, p. 121).

É com base nessa afirmação que podemos dizer que uma situação imaginária, recorrente pela força da crença e do hábito, torna-se uma verdade para o seu inventor, pois “o costume e o hábito têm neste, como em muitos outros casos, a mesma influência sobre o espírito que a natureza, e imprimem nele a ideia com igual força e vigor” (HUME, 2001, p. 121).

Se pensarmos, por exemplo, que a reprodutibilidade técnica pode afetar consideravelmente nossa percepção dos objetos, tornando os produtos da imaginação ainda mais vívidos do que os da memória, mais complexa ainda se torna essa diferenciação entre essas duas faculdades humanas. Não iremos, contudo, entrar de forma pormenorizada nessa questão, pois, para a perspectiva deste estudo, só nos interessa entender as diferenças entre a memória e a imaginação e de que forma essas diferenças se diluem a ponto dessas duas faculdades coexistirem de forma indissociável no espírito humano.



Cia de Teatro  
**NA BOCA DE CENA**  
 em



# LoCais da Memória

direção LIA VASCONCELOS

1 e 2 de Setembro 2012, 19h00  
**BARRACÃO DAS ARTES**

Rua Aristides Ático, s/n - Forte do Barbalho (ao lado do Colégio ICEIA)

Ingresso, *pague quando puder*,  
 à venda no local a partir das 18h00

APOIO



TOTAL  
 STAGE

CENTRO  
 TÉCNICO TCA



Figura 1 - Cartaz do espetáculo. Foto: Lia Vasconcelos

## **CAPÍTULO 1 - MEMÓRIA E DRAMATURGIA: PRIMEIRAS NOÇÕES**

---

Este capítulo é um resumo das experiências que me levaram a desenvolver esta pesquisa acadêmica. Só depois das primeiras noções adquiridas no mestrado relacionei conteúdos da minha vivência pessoal com o meu objeto, a partir de *insights* que me possibilitaram estabelecer conexões nunca antes tecidas no âmbito empírico. A começar pelos conceitos junguianos de arquétipo e inconsciente coletivo, que relaciono à noção de devaneio de Bachelard para defender o conceito de **memória poética**: essa memória que atualiza o passado através de uma imagem carregada de sentido para o presente. A especialista em psicologia analítica, Dr<sup>a</sup> Elisabeth Bauch Zimmermann, defende: “o artista, ao vivenciar o sentido no momento presente, toma consciência do processo de criação que, como citado várias vezes nesta dissertação, pode ocorrer através de inundação de imagens inconscientes, mesmo contra a vontade consciente dele”<sup>7</sup>. Ao longo deste trabalho, veremos de que maneira essa **memória poética** serve ao artista como possibilidade de atualização do passado em sintonia com a auto-regulação da sua atividade psíquica.

Na escola de dramaturgia, descobri um modo de trabalhar exaustivo, mas que permite o contato com uma substância interior inconsciente, e, exercitando a escrita automática nas sessões com o grupo Na Boca de Cena, percebi a ligação desse trabalho dramatúrgico que nasce da fadiga com os pressupostos do movimento surrealista. Destaco aqui a importância de Breton, como pai do surrealismo e figura preponderante dentro de um pensamento que alia substância consciente e inconsciente. Mais me afino com a sua teoria da “mais consciência” do que com a ideia de “corpo sem órgãos” de Artaud, que não posso deixar de reconhecer como expoente do surrealismo no teatro, mas, ao mesmo tempo, um artista com um projeto autônomo e único. Na minha perspectiva do fazer teatral, a ideia de corpo está conectada com o seu reconhecimento como “objeto” de provocação da memória, esse corpo com órgãos e

---

<sup>7</sup> No parecer para exame de qualificação enviado por email em 20 de fevereiro de 2013.

com todos os meios que o fazem conscientes de si. Para Artaud, a vida era condição de tormenta e importava talvez a *mais inconsciência*, o saber-se menos possível:

Eu desprezo muito a vida para pensar que uma mudança, qualquer que seja, que se desenvolver no quadro das aparências, possa alterar alguma coisa na minha detestável condição. O que me separa dos surrealistas é que eles amam a vida tanto quanto eu a desprezo (ARTAUD apud GARCIA, 1997, p. 252-253).

Por isso mesmo acredito que não foi apenas por questões de ordem política que Artaud se afastou do surrealismo. Foi por sua divergência com os princípios estéticos do movimento. A sua escrita “onanista”, como classifica Daniel Lins (2011) tem o quê da atmosfera do sonho, da superação dos limites do corpo, através da substância inconsciente do desejo, dos fluidos corporais, da ferida, mas a sua perspectiva artística tentou experimentar, pela imersão no inconsciente, não uma unidade psicofísica, um corpo integrado, mas a *ausência* do corpo, o *não-ser*. Somente assim para esquecer as dores insuportáveis da existência.

Neste trabalho, idealizo um corpo consciente de si, da sua existência enquanto materialidade atravessada por imagens de uma memória que é individual e ao mesmo tempo coletiva. Um corpo do dia-a-dia, que sofre e sonha. O seu não apagamento é que nos dá a perspectiva de um imaginário concreto, que parte da experiência cotidiana para o sonho e vice-versa. Dialogo, portanto, neste primeiro capítulo, com Jung, Bachelard, Breton e Pina Bausch, através da sua discípula Lícia Sánchez, para chegar ao lugar que escolhi chamar de **memória poética**.

## 1. FUNDAMENTOS DA MEMÓRIA POÉTICA: ARQUÉTIPO, MITO E DEVANEIO

*Uma lata existe para conter algo  
Mas quando o poeta diz “Lata”  
Pode estar querendo dizer o incontível.*

Gilberto Gil (Metáfora)

Em *Memórias, sonhos e reflexões*, Jung narra a sua experiência no hospital, seus delírios causados pela administração de oxigênio e cânfora. Em suas visões de outros mundos, era feliz. Ao retornar para as “manhãs cinzentas”, sentia-se aborrecido. Para ele, essas experiências interiores eram um estado visionário de desligamento do mundo material. Ao

recuperar a saúde, concluiu: “‘a vida’ é este fragmento da existência, que se desenrola num sistema universal de três dimensões [...]” (1986, p. 21).

Sem levar em consideração o aspecto metafísico da narrativa do psiquiatra, cabe aqui reforçar as analogias entre arte e visão interior. O artista, assim como o psicótico e o paciente sob efeito de substâncias psicoativas, possui um canal mais aberto de comunicação com o inconsciente. Este estado é uma consequência direta da busca de uma experiência humana menos racionalista, como observado por Jung:

Na realidade, nossa vida, dia após dia, ultrapassa em muito os limites de nossa consciência e, sem que saibamos, a vida do inconsciente acompanha a nossa existência. Quanto maior for o predomínio da razão crítica, tanto mais nossa vida se empobrecerá; e quanto mais formos aptos a tornar consciente o que *é mito*, tanto maior será a quantidade de vida que integraremos. A superestima da razão tem algo em comum com o poder de estado absoluto: sob seu domínio o indivíduo perece (1986, p. 33-34, grifo meu).

De acordo com Mircea Eliade, mito é uma narrativa que coloca o homem em contato com a memória primordial:

[...] os mitos constituem, portanto, a súpula do conhecimento útil. Uma existência individual se torna, e se conserva, uma existência plenamente humana, responsável e significativa, na medida em que ela se inspira nesse reservatório de atos já realizados e pensamentos já formulados (2007, p.111-112).

Para Jung, a constituição de mitos pessoais está ligada à capacidade de mergulhar na experiência interior e de se confrontar com os aspectos simbólicos do inconsciente. Ele observa: “me parecem dignos de ser narrados os acontecimentos da minha vida através dos quais o mundo eterno irrompeu no mundo efêmero. Por isso falo principalmente das experiências interiores. Entre elas figuram meus sonhos e fantasias” (1986, p.8). E se pergunta: “é a *minha* aventura a *minha* verdade?” (1986, p.6, grifo no original), como quem se indaga a respeito da universalidade da experiência individual.

O mito, seja ele pessoal ou coletivo, transpõe sempre essa “realidade primordial da qual proveio o cosmo” (VERNANT apud ELIADE, 2007, p. 108), ou seja, ele é essa unidade expressiva que nos toca naquilo que temos em comum com todos os seres humanos. Por isso, diz Eliade: “graças à memória primordial que ele é capaz de recuperar, o poeta inspirado nas Musas tem acesso às realidades originais” (2007, p. 108). Inspiração não será, portanto, essa sujeição da consciência ao inconsciente coletivo? Para Jung:

Essas obras [que vêm “à luz prontas e completas”] praticamente se impõem ao autor, sua mão é de certo modo assumida, sua pena escreve coisas que sua própria mente

vê com espanto. [...] Ele não se identifica com a realização criadora; ele tem consciência de estar submetido à sua obra ou, pelo menos, ao lado, como uma segunda pessoa que tivesse entrado na esfera de um querer estranho (2011, p. 73-74).

É com base nessas afirmações e interrogações que proponho ver a **memória poética** como forma de apreensão dessa suprarrealidade humana, que escapa ao horizonte racionalista das formulações científicas. Penso que esse canal aberto para o inconsciente, que nos faz *mover e ser movido* diante da criação é uma via para mundos subterrâneos, as camadas mais profundas da nossa psique onde jazem os conteúdos da nossa memória ancestral.

Bachelard, como Jung, reconhece na poesia essa possibilidade de religação com o mundo cósmico: “uma imagem dada de passagem por um poeta encontra em nós ecos prolongados. A imagem é nova, sempre nova, mas a ressonância é sempre a mesma. Assim, uma simples imagem é um revelador do Mundo” (BACHELARD, 1996, p.193). E, ao questionamento de Jung “é a *minha* aventura a *minha* verdade?”, parece responder quando diz: “Para além da nossa história estende-se ‘nossa incomensurável memória’” (BACHELARD, 1996, p. 104).

A imaginação, para Bachelard, seria uma espécie de leito da memória primordial: “quando o poeta inventa essas grandes imagens que revelam a intimidade do mundo, não estará se recordando?” (1996, p. 105). Essa perspectiva da memória como entrelaçada pelos acontecimentos do mundo vivido e do mundo imaginado é o ponto de partida para essa dramaturgia que venho buscando. A nossa poesia diária de homens comuns encerrados no mundo material não está perdida, está apenas camuflada pela concretude da vida. Um mundo possível nos é aberto quando somos tocados por algo que nos move. Esse é o traço fundamental da poesia: nos fazer *sentir* o mundo em suas qualidades imateriais. A emoção, então, se faz presente, porque há espaço para o devaneio, o mundo ressignificado, reinventado em suas possibilidades poéticas.

De acordo com Bachelard, há uma grande diferença entre sonho e devaneio. O homem que sonha é o “homem sem sujeito”, pois “o sonho desce muito profundamente nos abismos do ser”, levando-nos ao “Nada”: lugar onde não há história individual. Já no devaneio, o homem recupera a capacidade de estar presente no ato de sonhar: “Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência” (BACHELARD, 1996, p. 144). Tamanha é essa clareza, que ele se faz consciente da multiplicidade do seu *eu*:

Existe um "eu" que assume esses múltiplos "eu"? Um "eu" de todos esses "eu" que tem o domínio de todo o nosso ser, de todos os nossos seres íntimos? [...] Se os "eu" variam de tonalidade de ser, onde está o "eu" dominador? Ao buscar o "eu" dos "eu", não encontraremos, sonhando como Novalis, o "eu" do "eu", o eu transcendental? (BACHELARD, 1996, p. 163).

O autor estabelece que o mito é somente comparável ao sonho, uma vez que é desse aniquilamento do *eu* que se pode encontrar o “sentido do abismo” e o nosso “ser duplo”, através da descida às “jazidas imemoriais”<sup>8</sup>. Mas, se entendemos que no devaneio estão presentes extratos da memória coletiva, como nos faz ver toda a sua obra, não poderíamos dizer que a imagem poética que nos provoca possui uma função simbólica similar à função mítica? O arquétipo, essa imagem onde se espelha nosso passado imemorial, não nos devolveria, até mesmo quando sonhamos acordados, a possibilidade de estratificar o nosso *eu individual* cotidiano, para que se tornem aparentes os nossos múltiplos pedaços, o nosso *eu-nós*? O poeta sonhador, como bem diz Bachelard, está presente no seu devaneio, e por estar presente, não apaga o seu *eu*, mas por sonhar imagens cósmicas é ele também um integrante desse cosmos e revela essa substância do mundo, onde os “eus” se multiplicam e confundem. Concluo que as imagens poéticas têm a potência do mito: quando somos tocados por uma imagem exterior, é porque estamos em conexão com o Mundo, esse mundo imaginado, recriado pelo poeta.

Sonhos e devaneios têm características distintas quanto às suas funções psicológicas, mas não podemos dizer o mesmo em relação às suas funções poéticas. As sensações do sonho ficam no corpo, mesmo quando ainda estamos despertando os nossos sentidos. A vigília nos coloca em condições de compreender a experiência, mas, antes disso, já fomos afetados por ela. Também o sonhador desperto é capaz de “pensar” o seu devaneio, mas primeiramente ele é tocado pela imagem, ele a sente e *é movido* por ela. As imagens, portanto, permanecem carregadas de potência estética e criativa. Sejam imagens de sonhos ou de devaneios, elas nos transportam para outros mundos, nos fazem viajar pelo tempo e pelo espaço.

Dessas imagens, nasce a poesia. E, na criação teatral, usamos as imagens sonoras e verbais com mais ou menos razão crítica. Quando nos abrimos para o inconsciente, as imagens se apoderam do nosso corpo e podem nos *mover* no sentido da experiência poética.

---

<sup>8</sup>Diz Bachelard: “O estudo do sonho noturno deve ser deixado ao psicanalista, e também ao antropólogo, que o comparará aos mitos. Todos esses estudos trarão à luz do dia o homem imóvel, o homem anônimo, o homem intransformável que o nosso ponto de vista de fenomenólogo nos leva a denominar o homem sem sujeito” (1996, p. 144).

As lembranças da nossa experiência concreta logo surgem na nossa consciência, mas vêm apossadas de imagens que não conseguimos definir: ficção, quimeras, outras realidades, arquétipos? Caberia ao artista classificar? Imaginação, inconsciente e memória se interpenetram no devaneio. É a essa **memória poética** que me refiro na condução deste trabalho.

## 2. DRAMATURGIA, ARQUÉTIPO E AUTOMATISMO PSÍQUICO

### 2.1. Automatismo como via de acesso às imagens primordiais

“Arquetípica” foi a palavra utilizada para descrever a personagem que eu havia acabado de criar. Era uma velha que *carregava o mundo nas costas*, criava os filhos do abandono, vencida a seca e o cansaço. A coordenadora do Núcleo de Dramaturgia do SESI – British Council, orientadora de escrita dramática, Marici Salomão, julgou-a como um exemplo de arquétipo. No Dicionário de Filosofia, encontramos a seguinte definição:

(Do grego *arché*: começo e *typos*: modelo.) Modelo ideal, na filosofia idealista. Por exemplo, em Platão, é sinônimo de idéia, ou seja, de protótipo ideal que permite tornar inteligível a coisa sensível que lhe corresponde; em Malebranche, os arquétipos são as idéias de Deus ou modelos eternos dos seres criados. (DUROZOI; ROUSSEL, 1993, p. 41)

Contudo, é à psicologia junguiana que recorro para melhor compreender essa noção. Antes da Velha, eu entendia como arquetípicas as personagens dotadas de características universais. Mas, para Jung, os arquétipos são associações históricas entre o mundo racional da consciência e o mundo do instinto, que se manifestam pela via simbólica. O homem moderno, segundo o autor, conserva traços da sua mente primitiva, representando, através de símbolos oníricos, as suas “imagens coletivas” e os seus “motivos mitológicos”.

A função criadora de símbolos oníricos é, assim, uma tentativa de trazer a mente original do homem a uma consciência ‘avançada’ ou esclarecida que até então lhe era desconhecida e onde, conseqüentemente, nunca existira qualquer reflexão autocrítica. Num passado distante, essa mente original era *toda* a personalidade do homem. À medida que ele desenvolveu a sua consciência é que sua mente foi perdendo contato com uma porção daquela energia psíquica primitiva. A mente consciente, portanto, jamais conheceu aquela mente original, rejeitada no próprio processo de desenvolvimento dessa consciência diferenciada, a única capaz de perceber tudo isso.

Ainda assim parece que aquilo que chamamos de inconsciente guardou as características primitivas que faziam parte da mente original. É a essas

características que os símbolos dos sonhos quase sempre se referem, como se o inconsciente procurasse ressuscitar tudo aquilo de que a mente se livrara no seu processo evolutivo - ilusões, fantasias, formas arcaicas de pensamento, instintos básicos, etc (2008a, p. 124, grifo no original).

Jung considera que o homem moderno perdeu a sua “identificação emocional inconsciente” com a natureza, deixando de se relacionar com ela de forma mágica e simbólica, porém: “essa enorme perda é compensada pelos símbolos dos nossos sonhos. Eles nos revelam nossa natureza original com seus instintos e sua maneira peculiar de raciocínio” (JUNG, 2008a, p.120).

A Velha, segundo essa visão, seria o símbolo da “Grande Mãe”, derivada do arquétipo materno relacionado ao acolhimento e ao medo do desconhecido<sup>9</sup>. A personagem nasceu de uma busca aflita de escrever algo original, quando tudo já se fazia óbvio e inexpressivo. Dentro do processo criativo, onde o objetivo era criar uma peça “com fôlego”, como dizia Marici, várias tentativas frustradas de criar uma história com os recursos dramaturgicos tradicionais, deixaram-me cansada e desmotivada. Um dia, quando me vi exausta diante de mais uma crítica negativa ao meu texto anterior, que já estava na quarta ou quinta versão, abandonei-me diante das teclas do computador e vi nascer algo motivado por um impulso interior não consciente, algo criativo, genuíno. Era o início da peça *Limbo*, que posteriormente sofreu pequenas modificações, mas nada que reconfigurasse a matéria bruta original que surgiu da *fadiga*. *Limbo* é um exemplo de criação onde o inconsciente opera de forma dominante e possibilita o acesso às *imagens primordiais*, como a própria Marici reconheceu posteriormente, ao indicar que a força do texto estava na sua linguagem arquetípica.

Grotowski, na última fase de seu percurso como *pesquisador* teatral, falou da *fadiga* como uma possível via de acesso à “organicidade”:

[...] acredito ser essencial, que se deve ser estrito no próprio trabalho, e que se deve ser organizado e disciplinado, e o fato de que o trabalho canse é absolutamente necessário. Muitas vezes, tem-se de estar totalmente exausto para quebrar a resistência da mente e começar a representar com autenticidade (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 236-237).

“Quebrar a resistência da mente” quer dizer interromper o fluxo do pensamento e deixar-se levar pelo caminho da intuição, pelo inconsciente, de forma a captar formas originais, “orgânicas”, como pretendia Grotowski. É, portanto, uma maneira de intervir menos

---

<sup>9</sup> Para Jung, o pólo negativo da Grande mãe está relacionado a “tudo que é secreto, oculto, obscuro; o abismo, o mundo dos mortos, tudo que devora, seduz e envenena, que é aterrador e inevitável como o destino” (JUNG apud DICIONÁRIO CRÍTICO DE ANÁLISE JUNGUIANA, 2003).



com o intelecto no processo criativo, adotando uma atitude mais passiva em relação à experiência do nosso “corpo-memória”.

Durante o processo com o Núcleo de Dramaturgia, tivemos uma oficina com a dramaturga britânica Daisy Campbell, com a qual aprendemos uma técnica de escrita automática: em grupo, fizemos um exercício de composição textual conjugada com uma contagem numérica em voz alta. Essa técnica impede que estejamos sempre concentrados no que iremos escrever e, sendo assim, o material resultante pode ser uma simples associação de palavras relacionadas com desejos, acontecimentos pessoais, bem como pode revelar conteúdos das camadas mais profundas do nosso inconsciente.

Nada se passa  
 De um lado para o outro  
 Sem sentido  
 Sem busca  
 Sem medo  
 Para os possíveis  
 Para os impossíveis  
 Nada fora do lugar  
 Nada para arrumar  
 De pedaço em pedaço  
 Vou fechando a porta do armário  
 Vou aniquilando os signos  
 Vou finalizando  
 Vou chegando ao fim  
 De mim mesmo  
 Agora e sempre  
 Amém<sup>10</sup>

Esse poema é a versão resultante do exercício realizado na oficina e, para mim, revela como a escrita não controlada se organiza de uma maneira diferente da nossa estrutura de pensamento convencional, ditada pelos nossos preconceitos, censuras, padrões estéticos e pelo gosto. Digo isso porque, mesmo sem pensar no que escrevia, fui capaz de associar ideias que se fazem recorrentes em muitos dos meus textos, como morte, desconstrução, ausência de sentido, mas de uma forma que conscientemente não me ocorreria fazer, certamente porque a minha autocensura me faria optar por uma linguagem mais direta e menos profanadora.

Fazemos escolhas durante o processo de elaboração dos nossos textos, demonstrando que possuímos essa ou aquela linha de raciocínio, visão de mundo, interesses. A escrita automática se inscreve nessa categoria de processos criativos genuínos, não condicionados,

---

<sup>10</sup> Texto de minha autoria realizado em oficina de dramaturgia do SESI - British Council em maio de 2010.

que não quer dizer necessariamente que estão fora de controle, mas, seguramente, estão mais submetidos às determinações do inconsciente.

Normalmente, estamos sempre no comando dos nossos gestos, palavras, movimentos. A comunicação nada mais é do que a tentativa de partilha do mesmo código, por isso, agimos de forma a nos aproximarmos de imagens compartilháveis. Na arte, permitimo-nos jogar com os sentidos, os significados do que queremos expressar. Um dos caminhos para essa liberdade de expressão é a mobilização do inconsciente e de conteúdos remanescentes da memória coletiva.

Na experiência com o grupo NBC, como passo a denominar o grupo Na Boca de Cena, trabalhamos com a **memória poética**, provocando a imersão dos autores-intérpretes em imagens que surgem de forma inconsciente. O processo incitou-os a usarem o corpo como canal de manifestação das imagens internas, relacionando os conteúdos da experiência cotidiana com seus devaneios. Por este motivo, *LoCais da Memória* não é um espetáculo constituído de uma fábula ou narrativa única, mas sim de várias imagens poéticas que dão origem a várias narrativas possíveis. Iremos analisar esse tópico mais detalhadamente no terceiro capítulo desta dissertação.

## 2.2. O automatismo psíquico e a arte do século XX

*Há um homem cortado em dois pela janela.*

André Breton (Manifesto do surrealismo, 1924)

Segundo Rey Xavier (2003), a escrita automática ganhou notoriedade no mundo a partir das práticas associadas ao espiritismo, especialmente difundidas pelos norte-americanos na segunda metade do século XIX. Este autor nos diz que Pierre Janet terá sido o primeiro a fazer uso do termo fora do âmbito religioso, utilizando essa técnica associada à hipnose, durante os anos de 1882 a 1888, para tratamento de distúrbios mentais dos seus pacientes.

Somente mais tarde, com a moda do *freudismo* nos anos 20 do século passado, os surrealistas vão se apropriar da escrita automática para a criação de obras literárias, como explica Roudinesco:

A noção de escrita automática, tal como apresentada em 1919 em *Os campos magnéticos*, vem de Janet, e não de Freud. Mas pouco importa. O que os surrealistas são os únicos a captar é a irredutibilidade do inconsciente ao domínio da consciência, a estranha radicalidade dessa “outra cena surreal”. Reconhecem essa descoberta porque questionam a própria noção de literatura, recusando-se a escrever romances ou poemas e a ser literatos. Dessa forma, sua escrita é atravessada pelo sopro da aventura freudiana, uma vez que impõem à posição de criador um descentramento pelo qual o pensamento não é mais a expressão individual de um sujeito que dele poderia dispor a seu bel-prazer, mas um “automatismo psíquico puro” (2009, p. 140).

Esse automatismo psíquico potencializa, a meu ver, a capacidade dialógica do sujeito, que deixa de ser uma “consciência” dominante no processo de criação e passa a ser um agente atravessado por múltiplas vozes, pessoais e impessoais, que se condensam na sua psique. Há, entre muitos autores, a ideia de que os surrealistas tentavam escamotear o consciente por trás do inconsciente, como uma forma ingênua de considerar o automatismo psíquico um mecanismo de obliteração da consciência. Prefiro a visão de Sérgio Lima (1995), para quem os surrealistas tinham como proposta a assimilação tanto do consciente quanto do inconsciente no processo artístico: “o Surrealismo visa, portanto, por meio do desregramento de todos os sentidos, um processo de *mais consciência*, plena e luminosa, iluminando mesmo as figuras até então tenebrosas e ocultadas do Desejo” (p. 291, grifo meu). Ainda segundo este autor: “vale sublinhar que *mais consciência* implica, pois, tanto a assimilação do inconsciente/subjetivo como a do consciente/objetivo numa mesma simultaneidade dialética” (p. 292, grifo meu). Os surrealistas não desprezavam, portanto, a consciência pura, mas sim o seu estatuto hegemônico diante dos processos criativos. A expressão do ser, para eles, é um “fluxo dialógico”: “*uma obra só pode ser tida por surrealista na medida em que o artista /o poeta tenha procurado atingir o campo psicofísico total (do qual o campo consciente é uma pequena parcela)...*” (BRETON apud LIMA, 1995, p. 301, grifo no original).

Breton acreditava no potencial das imagens oníricas como uma possibilidade para além da psicanálise:

[...] porque não haveria eu de conceder ao sonho o que recuso por vezes à realidade, seja este valor de certeza em si mesma, que, em seu tempo, não está exposta a meu desmentido? Por que não haveria eu de esperar do indício do sonho mais do que espero de um grau de consciência cada dia mais elevado? Não poderia se aplicar o sonho, ele também, na resolução de questões fundamentais da vida? (BRETON, 1924).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Tradução de Alexandre Linares. Cf. THE MARXISTS INTERNET ARCHIVE.

Em inglês: “[...] why should I not grant to dreams what I occasionally refuse reality, that is, this value of certainty in itself which, in its own time, is not open to my repudiation? Why should I not expect from the sign of the dream more than I expect from a degree of consciousness which is daily more acute? Can't the dream also

Freud não correspondia à admiração dos surrealistas, pois não acreditava na função simbólica dos sonhos. Para ele, as imagens oníricas só faziam sentido dentro do contexto psicológico de cada indivíduo e o mais importante era o processo de tornar consciente o inconsciente. Os autores Brenner e Walsh (2007) citam um episódio, ocorrido em 1938, em que Freud teria dito a Salvador Dalí que o interessante em sua arte não era o inconsciente, mas, sim, o consciente.

O que pode ainda explicar o desinteresse de Freud pelas imagens oníricas é, segundo Jung, a sua visão de que o inconsciente seria como um “apêndice do consciente” (2008a, p.53), ou seja, uma espécie de depósito onde ficariam armazenados resíduos psíquicos de tempos imemoriais sem nenhum valor para a vida do indivíduo:

[...] num sonho muitas vezes aparecem elementos que não são individuais e nem podem fazer parte da experiência pessoal do sonhador. A estes elementos [...] Freud chamava “resíduos arcaicos”: formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano (JUNG, 2008a, p. 82).

Esse era apenas um dos pontos de divergência de Jung em relação a Freud, mas que para este estudo é de fundamental importância, uma vez que aqui o automatismo interessa como via de provocação não apenas às imagens do inconsciente pessoal, mas também do inconsciente coletivo, como forma de reintegrar o indivíduo nessa “totalidade psicofísica” de que falavam os surrealistas, e que para mim ganha ainda mais sentido se eu chamar de totalidade “corpo-memória”.

A partir dos estudos da psicanálise, Breton realizou uma série de experiências – as frases de semi-sono, a escrita automática, os sonos hipnóticos e o uso de substâncias psicoativas – com o intuito de atingir um estado de quase abandono da consciência que lhe permitisse a livre expressão ou como nos diz Lúcia Grossi dos Santos, “a possibilidade do surgimento de um sujeito mais autêntico na sua enunciação” (2002, p. 237). Jung se refere à utilização de artifícios para atingir o inconsciente: “Há qualidades perfeitamente inconscientes que só podem ser observadas a partir do mundo exterior, ou para se chegar às quais é necessário muita fadiga, ou recorrendo até mesmo a meios artificiais” (JUNG, 1982, p. 3). Contudo, como explica Zimmermann, essa não era sua indicação geral no uso terapêutico: “[Para] a Imaginação Ativa, por exemplo, Jung recomendava apenas um relaxamento inicial

que facilitaria a abertura necessária para que o processo imagético pudesse se instalar. Em geral não falou do uso de hipnose ou de substâncias psicoativas.”<sup>12</sup>

Segundo Grossi dos Santos, as frases captadas nos experimentos de Breton se aproximam do sonho, “mas o que conta para o escritor é sua qualidade verbo-auditiva, isto é, o poder que tem a imagem de produzir um equívoco no nível da significação” (2002, p. 237). Seu homem cortado em dois pela janela, imagem onírica, é para mim uma representação da ligação interior-exterior, consciente-inconsciente, que, fragmentados, passam a se reintegrar na experiência da linguagem.

Breton desejava, possivelmente, essa qualidade de ser autônomo, liberto da resistência da memória-hábito, que se entrega à experiência da linguagem genuína, de onde emergem delírios, fantasias e frases “perceptíveis para o espírito sem que seja possível descobrir para elas uma determinação anterior” (BRETON apud SANTOS, 2002, p. 236). Jung classificou esse tipo de artista como do gênero “extrovertido”: aquele que se distingue pela sua “subordinação às solicitações do objeto” (2011, p. 74). Para Zimmermann: “Na perspectiva junguiana, a criação poética, o devaneio, a fantasia não são dimensões da psique humana inteiramente inconscientes, pelo contrário, a consciência em geral participa dessas vivências sendo ampliada por elas”<sup>13</sup>. O artista “extrovertido” permite que o inconsciente assuma o comando, mas nunca perde a consciência diante da criação. Antes, é a atividade inconsciente que lhe possibilita a ampliação da consciência:

Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele [o artista] é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona. Mesmo contra sua vontade tem que reconhecer que nisso tudo é sempre o seu “si-mesmo” que fala, que é a sua natureza mais íntima que se revela por si mesma anunciando abertamente aquilo que ele nunca teria coragem de falar. Ele apenas pode obedecer e seguir esse impulso aparentemente estranho; sente que a sua obra é maior do que ele e exerce um domínio tal que ele nada lhe pode impor (JUNG, 2011, p. 73-74).

Ainda para Jung, a ênfase no inconsciente poderia produzir símbolos, ou seja, “tentativas de expressar alguma coisa para a qual ainda não existe conceito verbal” (2011, p. 70). A alegoria da caverna usada por Platão para explicar a teoria do conhecimento e o conceito do Reino do Céu expresso em parábolas por Jesus Cristo são, para ele, exemplos perfeitos de símbolos, porque anunciam muito mais do que as condições primitivas de suas concepções lhes permitiriam dizer através de palavras.

<sup>12</sup> No parecer para exame de qualificação enviado por email em 20 de fevereiro de 2013.

<sup>13</sup> Idem.

No nosso trabalho, não buscamos a composição artificial de símbolos nem a atitude semiológica de dissecação da obra de arte, como se essa em si não bastasse à experiência estética. Aprecio a potência dos arquétipos como elementos deflagradores de uma imersão poética do observador, ele mesmo capaz de assimilar o símbolo e interpretá-lo à sua maneira, respeitando o caráter idiossincrático dessa experiência.

Na seção intitulada “**Cênica ou mítica? A questão da verdade em *LoCais da Memória***” do último capítulo deste trabalho, descrevo interpretações distintas de uma mesma imagem poética apresentada em *LoCais da Memória*: o que a visão de um palhaço em confronto com a estrofe do poema *Noiva de Ábidos*<sup>14</sup> pode provocar em quem vive, em quem dirige e em quem observa a cena? A morte real, a morte dos sonhos, a alegria, o disfarce da dor? Numa perspectiva de dramaturgia aberta, em que se organizam os signos de forma a provocar o exercício particular de interpretação, somos todos criadores em potencial. Não oferecemos respostas prontas a nós mesmos e nem aos receptores-intérpretes. Vale cada uma das verdades possíveis originadas de nossas interpretações.

Jung assume uma postura dialética diante da questão da interpretação da obra de arte:

Será que a arte realmente “significa”? Talvez a arte nada “signifique” e não tenha nenhum “sentido” [...]. Talvez ela seja como a natureza que simplesmente *é* e não “significa”. Será que “significação” é necessariamente mais do que simples *interpretação*, que “imagina mais do que nela existe” por causa da necessidade de um intelecto faminto de sentido? Poder-se-ia dizer que arte é beleza e nisso ela se realiza e se basta a si mesma. Ela não precisa ter sentido (2011, p. 78, grifo no original).

Embora defenda a arte como conhecimento autônomo, Jung reconhece a preponderância da ciência, quando se trata de apreender a arte pelos seus efeitos significativos:

Quando, porém, falamos da relação da psicologia com a obra de arte, já estamos fora da arte e nada mais nos resta senão especular e interpretar para que as coisas adquiram sentido [...]. Precisamos reduzir a vida e a história, que se realizam por si mesmas, em imagens, sentido e conceitos, sabendo que, com isso, estamos nos afastando do mistério da vida (2011, p. 79).

A dramaturgia desenvolvida com o grupo NBC abrange esse conceito: quando se realiza em cena, ela apenas *é* para alguém e garante o seu mistério. Depois, ao ser interpretada, se

---

<sup>14</sup> O vento sopra forte, e o mar irado  
Ruge na escuridão  
A noite cobre o solo já regado  
Por tanto sangue em vão  
(LORD BYRON apud BULFINCH, 1999, pg. 280)

fragmenta em quadros de significação para o sujeito. O nosso objetivo é evitar um sentido unívoco e permitir que a obra resguarde a sua capacidade de abertura ao olhar do outro.

Penso que essa dramaturgia possa dar aos autores-intérpretes a possibilidade de reinventar a experiência: contar sua própria história com lampejos de devaneio, e assim também permitir que se faça a conexão com os receptores-intérpretes. Criadores e espectadores: pessoas comuns unidas por suas memórias.

### 3. DRAMATURGIA DA MEMÓRIA: FONTE DE INSPIRAÇÃO

Para constituir uma dramaturgia que refletisse as características coletivas e pessoais do grupo Na Boca de Cena, parti do princípio de memória como lugar da experiência humana e procurei ampliar ainda mais as possibilidades de troca no projeto artístico. Por isso a opção por um processo de “escrita” em que todos pudessem colaborar com seus conhecimentos e vivências. Encontrei conexão da minha pesquisa com os propósitos artísticos de Lícia Maria Morais Sánchez.

Sánchez, seguidora de Pina Bausch, após experiência no Wuppertal Tanztheater, desenvolveu seu próprio método de dramaturgia, inspirado no modelo de pergunta e resposta da coreógrafa alemã. A este método, desenvolvido em parceria com seu companheiro Carlos Sánchez, deu o nome de *Dramaturgia da Memória*, e utilizou-o na dança-teatro como processo de escrita corporal através da memória emotiva e da memória motora, com a finalidade de envolver os criadores-executantes num processo de ressignificação de acontecimentos passados, de forma a trazer para o corpo a emoção verdadeira da experiência.

Sánchez (2010), desenvolveu nove princípios que resumem a filosofia da dança-teatro de Pina Bausch:

- a. **Ser você mesmo:** “mergulho que cada um deve fazer na sua memória ancestral, cultural, individual, coletiva...” (p. 61)
- b. **Não atuar:** “não fazer uso das máscaras de atuação” (p. 62). A autora prega a espontaneidade, a resposta orgânica e não técnica.
- c. **Ser justo ao tema, mas não ser óbvio:** “não ser óbvio está na capacidade de produzir ideias inusitadas, enxergando além da situação imediata” (p. 62).

- d. **Não intelectualizar:** deixar a mente o mais aberta possível à espera de ideias. Pensar, mas não de forma enrijecida. Dar vazão ao caminho intuitivo.
- e. **Ser simples:** capacidade de síntese criativa na execução das ações. Tradução da essência das ideias em ações simples, mas interessantes.
- f. **Não banalizar:** sair do lugar comum.
- g. **Não querer mostrar o que se quer dizer:** superar a necessidade de agradar o público com ações inteligíveis.
- h. **Não ser abstrato:** capacidade de realizar ações concretas. Sánchez explica:
 

É materializarmos as ações de maneira real, sem recorrer ao “faz de conta” [...] O princípio de não ser abstrato refere-se às ações concretas, representadas em cena. Isso não significa que a abstração não exista. Ela existe nas analogias que dão significado ao processo todo (p.64).
- i. **Não caricaturar:** evitar os modelos superficiais, a ausência de sentido nas interpretações. Como indica a autora:

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

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

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

A coreógrafa dá exemplos de sua experiência direta com Pina Bausch e de trabalhos realizados com estudantes de artes cênicas. Para a pergunta-estímulo “morte”, a lembrança de vestir o próprio pai morto distanciou-se, para uma dançarina, da mera representação de imagens memoriais: “Durante o processo criativo, no instante em que esse passado veio ‘à tona’ com imagens já prontas (e, portanto, conscientes), seu pensamento procurou organizá-



las, buscando uma síntese poética dos fatos, operando no presente para servir à finalidade cênica” (SÁNCHEZ, 2010, p. 96).

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

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

O NBC não propõe desconstruções, fissuras na narrativa, quer antes *reconstruir*, narrar uma história ao seu público, promovendo a comunicação através da rememoração e do conhecimento. Este dado foi de extrema importância para o rumo da minha pesquisa, uma vez que percebi que a dramaturgia de grupo passaria por uma reestruturação de princípios e encontrei na *Dramaturgia da Memória* uma fonte de inspiração.

A peça *O Encontro das Yabás* narra a história do bairro da Boca do Rio desde o início de seu aparecimento como sesmarias doadas pelo governador Tomé de Souza<sup>15</sup> até os dias atuais, pós-poluição das águas do rio das Pedras, pós-desaparecimento dos peixes e mudanças sistemáticas no bairro devido ao desenvolvimento urbano. A fábula, repleta de alusões a causos, lendas e mitos religiosos, retrata uma comunidade de pescadores e comerciantes que, durante os preparativos para a Festa dos Pescadores, um evento já extinto do calendário de eventos do bairro, reflete sobre o valor de suas tradições e a importância de se manter unida pela preservação da memória. As personagens são inspiradas em figuras populares do bairro como o poeta e proprietário da mais antiga e famosa barraca da praia dos Artistas, Aloísio de Souza Almeida, nas antigas lavadeiras de ganho, ou em figuras próximas e familiares, como pais, mães, tios e vizinhos dos jovens, que além de pescadores e comerciantes, são também

---

<sup>15</sup> Cf. BOCA DO RIO CULTURAL.

mestres e artistas populares. A atriz Marcela Lima fala desse processo de criação de personagem:

Pra fazer Tonha eu me inspirei nos comerciantes do bairro da Boca do Rio. Eu pensei em minha mãe também. Minha mãe era comerciante. Meu pai foi vendedor de picolé, mas eu nunca vi meu pai vendendo. Eu me lembro que ele chegava em casa com o isopor do lado. Não teve uma pessoa específica. Eu criei o personagem me inspirando nos vendedores da Boca do Rio.<sup>16</sup>

Jessy Andrade construiu “Rosinha” inspirada em sua vizinha:

Na minha rua tem uma menina que me chama a atenção: ela não tem necessidade nenhuma, mas ela sempre faz uma coisa pra vender. Ela faz bolo e leva pra porta de casa pra vender. Ela faz doces, vai no armário comprar uns quatro pares de *tic tac* e bota na frente da casa dela pra vender, por diversão mesmo. Tá em todos os lugares, conversa com todo mundo, borda, tem um conflito com a mãe... A mãe é de uma religião e ela é de outra. Ela tem sete anos. É bem louca, engraçada, fala gritando. Ela é rebelde com todo mundo. Ela consegue chamar a atenção de todo mundo na rua [...] <sup>17</sup>



Figura 2– *O Encontro das Yabás* (2011). Foto: Anderson Soares

<sup>16</sup> Em entrevista concedida no dia 22 de novembro de 2012 (APÊNDICE D)

<sup>17</sup> Em entrevista concedida no dia 8 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).

Na minha busca por uma narrativa de grupo, percebi que poderia partir dessas memórias pessoais e coletivas da comunidade, para obter deles uma resposta que ajudasse a reconstituir uma história verdadeira, entendendo-se aqui *verdade* como a componente individual que permite ao indivíduo dar testemunho da sua experiência de vida, através da vivência, imaginação e interpretação dos fatos. Para Antonia Bezerra, a narrativa parte de uma relação do homem não com a realidade em si, mas com a sua consciência da realidade: “ela [a consciência] amplia ou inventa realidades ao produzir significações”. A autora complementa: “contar uma história, na prática comum e cotidiana de cada um, é sempre integrar, estabelecer conexões, estabelecer elos no curso de uma vida entre o presente e o passado. [...] Contar uma história é ressignificar um estrato da existência” (2010, p. 21). Adoto, portanto, uma perspectiva ontológico-hermenêutica do fazer e do fruir artístico, em que a verdade do sujeito impera sobre qualquer prerrogativa científica. Discutirei mais detalhadamente esse ponto de vista no quarto capítulo desta dissertação.

Na dramaturgia proposta ao NBC, parto do estímulo à memória, para chegar à ação e ao texto. O ator cria os elementos para a cena a partir de suas próprias vivências. Os princípios de Sánchez são adaptados ao grupo, para se produzir uma cena onde a memória do ator é protagonista:

*Ser você mesmo* está na eliminação de peças, papéis, falas decoradas e no recurso à memória pessoal e coletiva.

*Não atuar* é o entendimento de que mesmo criando personagens, eles são parte da nossa individualidade, como um *alter ego*: a passagem do poema *Noiva de Ábidos* de Lord Byron provoca em Islânia Almeida a lembrança de amigos mortos pela violência no bairro. Seus movimentos e gestos suscitam em mim a ideia de um palhaço decadente, que, em cena, representa a ruptura entre sonho e realidade no olhar dessa atriz.<sup>18</sup>

*Ser justo ao tema, mas não ser óbvio* está na capacidade de buscarmos a nossa expressão mais singular e com ela expandirmos o horizonte de associações sígnicas do espectador.

---

<sup>18</sup> Esse exercício de improvisação, realizado no dia 18 de abril de 2012, consistiu na criação de uma partitura com base em estímulos sonoros: textos, sons de instrumentos, canto.

***Não intelectualizar:*** usar o caminho intuitivo, ou seja, “ver com os olhos de dentro”. Usamos técnicas de escrita automática, de imersão com os olhos fechados, procuramos *sentir* as memórias com todo o corpo.

***Ser simples*** é agir com sinceridade e transpor a nossa criação para a cena com o mínimo de soluções técnicas.

***Não banalizar*** é falar do mesmo (sentimentos, ideias, ações), mas de outra maneira. Nossa narrativa é não linear, um esboço de fragmentos de vida.

***Não querer mostrar o que se quer dizer*** está na nossa atitude sincera diante da expressão dos nossos sentimentos. O processo criativo gera uma síntese entre conteúdo (sentimento) e forma (imagem) nas unidades de ação. Essas unidades são posteriormente combinadas e produzem um sentido particular para cada espectador. A nossa intenção é expandir o sentido da obra.

***Não ser abstrato:*** usamos objetos concretos para o desenvolvimento de ações concretas. A abstração está em nossas analogias.

***Não caricaturar:*** vivemos a nossa memória no presente, não adotamos atitudes do passado. Não imitamos as velhas imagens.

Bausch transmitia sentimentos e impressões da realidade através do impacto da incompletude, da fragmentação. Fernandes busca um paralelismo da sua expressão artística com a metáfora do espelho em Lacan:

Como na dança, o espelho em Lacan representa a ilusão de completude do sujeito com uma imagem externa, estando de fato fragmentado [Ordem Imaginária ou desenvolvimento do ego narcisista]. [...] As sentenças faladas pelos dançarinos de Bausch desarranjam a ilusão do estágio do espelho, sugerindo identidades fragmentadas e dependentes, social e esteticamente (2007, p. 101-102).

Segundo essa teoria, a fragmentação causa desconforto precisamente por ser uma experiência traumática, recalcada pelos indivíduos. Bausch usava o recurso da repetição como efeito provocador da plateia:

O método [a repetição] é inicialmente usado para fragmentar as experiências dos dançarinos e a narrativa de suas frases de movimento. Eventualmente, produz uma continuidade distinta, transformando a história daqueles corpos, bem como nossos (pré) conceitos e percepções de nossa própria história corporal enquanto plateia (FERNANDES, 2007, p. 46).

A repetição em Bausch contribui para a descontinuidade referencial do gesto, conduzindo o dançarino e a plateia a uma verdadeira “dança” de significados:

Qualquer um que vá em busca do significado em sua origem, ou em suas formas essenciais, não tem outra opção que não a de viajar pelo caminho da linguagem, e a todo momento nessa jornada, significantes variadamente conectados estendem-se ao horizonte em todas as direções. Quando o significado parece estar finalmente ao alcance, dissolve-se ao toque do explorador em ainda mais significantes (M. BOWIE apud FERNANDES, 2007, p. 38).

A dramaturgia a que me dedico neste projeto irá distinguir-se sempre de uma narrativa linear, por ser a própria memória uma fragmentação da experiência do indivíduo, quer por ser parte do todo já fragmentado, quer por se tratar de um entrelugar da experiência comum, um recorte da multiplicidade de vozes da experiência. Essa dramaturgia presta-se a uma narrativa *aiônica*, descontínua, repleta de camadas e interseções que acometem o espectador da necessidade da busca infinita de significados.

Perceber o objeto de inúmeras maneiras é entender que um signo compreende múltiplos significados. Essa seria uma chave para atribuir também ao indivíduo a qualidade de *estar* em relação à sua experiência. Como preconizado por Nietzsche, aceitar a mutabilidade das coisas é o mesmo que aceitar a ausência de um *eu essencial*. Nós, a quem forçosamente é imposta a condição de fazer escolhas, somos seres capazes de assumir distintas posições (significados) ao longo da nossa existência. Visto deste modo, o mais coerente seria dizer *estamos* em vez de *somos* em relação ao objeto de nossas escolhas. Por isso, também proponho perceber essa dramaturgia como uma arte da fragmentação, da realidade transitória e da multiplicidade de sentidos. O resultado do processo de criação é um *canovaccio*<sup>19</sup>, roteiro que reconstitui a experiência dos intérpretes com base na interação e dialogismo de todos os integrantes. O texto não se fixa para a posteridade, garantindo justamente esse caráter transitório da experiência. No terceiro capítulo, iremos analisar as técnicas e formas adotadas para essa criação dramaturgicamente resultante da provocação à memória dos autores-intérpretes.

---

<sup>19</sup> Termo que, na *Commedia dell'Arte* italiana, indicava o roteiro de ações do espetáculo, além de indicações de entrada e saída de atores, jogos de cena, etc (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 254).



Figura 3 – Cena de Oxum e Iemanjá de *O Encontro das Yabás*. Foto: Anderson Soares

## **CAPÍTULO 2 – CONTRIBUIÇÕES DE STANISLAVSKI E GROTOWSKI PARA O ESTUDO DA MEMÓRIA NO TEATRO**

---

Como promover o encontro do consciente com o inconsciente? Essa parece ter sido a grande questão que Stanislavski nunca abandonou no decorrer de sua trajetória artística. Sua psicotécnica é resultante de uma pesquisa autoaplicativa incansável, em busca de “respostas verdadeiras”, como nos diz Robert Lewis, para quem Stanislavski buscava decompor, por meio de objetivos lógicos, a linha interior do papel: “Em outras palavras, uma análise interior e exterior dele próprio, como ser humano, nas circunstâncias da vida do seu papel, sendo os seus próprios sentimentos escolhidos sempre de modo que sejam análogos aos sentimentos contidos no papel” (LEWIS, 2000, p. 9).

Antes de qualquer reflexão sobre o paralelismo das ideias de Stanislavski e Jung, ressalto que, embora Stanislavski tenha associado sua terminologia aos jargões do meio teatral da época,<sup>20</sup> alguns autores consideram que o seu sistema baseava-se tanto na psicologia quanto em filosofias orientais. Para a escritora norte-americana Sharon Marie Carnicke,:

Stanislavsky se baseou em duas fontes enquanto explorava como a emoção e o espírito se comunicavam na atuação. Ele recorreu à psicologia para entender a natureza dos sentimentos humanos; recorreu à filosofia do Yoga para encontrar meios de incorporar “a vida do espírito humano” do papel no corpo humano do ator. Sabendo-se que suas fontes freqüentemente não são mencionadas, suas citações do psicólogo francês Ribot e dos livros sobre yoga que ele possuía permanecem como testemunhos significativos de sua influência de igual grandeza no Sistema (CARNICKE apud JONER, 2007, p. 34).

A mesma autora diz que Stanislavski foi fortemente influenciado pelas ideias de “memória afetiva” e “memória das emoções” derivadas dos experimentos de Ribot e que ele citava em alguns momentos textos sobre filosofia yogue do escritor norte-americano William

---

<sup>20</sup> Mauch e Camargo apontam com base nos escritos originais de Stanislavski traduzidos pela editora Quetzal “que as terminologias utilizadas por ele, como ‘subconsciente’ e ‘intuição’, não têm relações com os seus sentidos filosóficos, mas apenas com os jargões teatrais criados pelos atores em seu ambiente diário de trabalho” (2009, p. 11).

Walker Atkinson, mais conhecido sob o pseudônimo Ramacháraca, de onde parece provir seu conceito de superconsciente como lugar “*onde a realidade, ou melhor, o ultranatural, acaba, onde a natureza se liberta da tutela do cérebro, fica livre das convenções, dos preconceitos, da força*” (STANISLAVSKI, 2000, p. 104, grifo no original).

Ramacháraca foi considerado por alguns autores como um escritor pouco idôneo<sup>21</sup>, por isso não me proponho aqui estabelecer um estudo comparativo entre suas ideias e as de Stanislavski, como também não pretendo analisar as ideias de Ribot. Mas como alguns dos termos utilizados por Stanilasvski parecem vir de fontes da psicologia e do pensamento hinduísta, tenho como objetivo reforçar as analogias com o trabalho de Jung, que, como sabemos, foi também muito influenciado pela filosofia e por religiões orientais. Não pretendo com isso convencer o leitor da filiação junguiana de Stanislavski, mas apenas dar uma perspectiva de leitura do seu sistema com base na psicologia analítica. É bom ressaltar que Jung e Stanislavski foram contemporâneos e a conexão de ambos com o espírito da época já explica em parte os pontos de encontro de suas visões.

De forma diferente de Stanislavski, Grotowski assumiu ter tido contato com as ideias de Jung. Embora reformulando conceitos, ele fez uso de alguns termos junguianos, como arquétipo e inconsciente coletivo:

A convergência entre a minha definição teatral-doméstica do arquétipo e a teoria dos arquétipos de Jung é muito imprecisa; uso a palavra “arquétipo” em um sentido restrito, sem o *background* filosófico junguiano, não presumo a incognoscibilidade do arquétipo nem que ele exista fora da história. Etc.

O termo “inconsciente coletivo” não significa nesse caso (diferentemente da escola de Jung) alguma psique superindividual, mas funciona como uma metáfora operacional; trata-se da possibilidade de influir sobre a esfera inconsciente da vida humana em escala coletiva (GROTOWSKI, 2010a, p. 51).

O arquétipo tem natureza histórica, são “imagens coletivas”, “motivos mitológicos”, que faziam parte da nossa “mente original”. Para Jung, naturalmente, o passado primordial será sempre desconhecido<sup>22</sup>, mas os arquétipos são imagens-lembrança desse tempo

<sup>21</sup> Segundo Joner: “Roberto de Andrade Martins situa Ramacharaka como um dos ‘mais bem-sucedidos farsantes do orientalismo’” (2007, p. 39).

<sup>22</sup> Nas palavras de Jung: “o inconsciente coletivo não tem, sob condições normais, capacidade de consciência, não podendo ser levado, através de técnica analítica, à rememoração, pois ele não é reprimido nem esquecido. A rigor, o inconsciente coletivo nem existe, pois nada mais é do que uma possibilidade, ou seja, aquela possibilidade que nos foi legada desde os tempos primitivos na forma de imagens mnemônicas ou, falando em linguagem anatômica, dentro da estrutura cerebral” (2011, p. 81-82).



imemorial. O que me parece ser a tentativa de Grotowski é associar o arquétipo a uma *narrativa* histórica da humanidade, ou seja, àquela parte da história passível de ser conhecida.

Por isso, mesmo considerando as possíveis divergências entre o pensamento de Grotowski e a teoria junguiana, descrevo, neste capítulo, os princípios do seu teatro em analogia com os conceitos da psicologia analítica e com meu modo de compreender a função criadora da memória.

## 1. STANISLAVSKI: DE MEMÓRIA DAS EMOÇÕES PARA MEMÓRIA AFETIVA

O menino jogou-se no chão, arrastou-se e engatinhou. Disse que não ia à escola. Eu gritei: “Vai tomar banho, menino!”. Ao que, retrucou: “Oh, ela falou!”. Era Jorge Henrique, 15 anos, imitando seu irmão, Jorge Cristian, de dois. O exercício<sup>23</sup>, realizado na oficina de *Dramaturgia da Memória* com o grupo Na Boca de Cena, consistia no objetivo simples de fazer com que revisassem em suas memórias os gestos de alguém familiar, reproduzindo-os numa improvisação. Assim, poderiam experimentar o que Stanislavski chamou de memória afetiva.

Contudo, Stanislavski destacou a necessidade de diferenciar a *imitação* do ato de *criação*. Segundo ele, a simples reprodução de maneirismos não conduz a um estado criativo. Este deverá basear-se sempre em sentimentos verdadeiros. Essa busca leva o ator a um mergulho profundo nas suas emoções reais ou aproximativas: “começamos por pensar no aspecto interior do papel e em como criar sua vida espiritual com o auxílio do processo interior de viver o papel. É preciso vivê-lo, experimentando sentimentos que lhe sejam análogos, cada vez que repetimos o processo de criá-lo” (2001, p. 43).

Mesmo sem a intenção de analisar a eficácia dos exercícios elaborados por Stanislavski, não posso evitar o reconhecimento da sua psicotécnica como um método que desenvolve essa possibilidade de memória como atividade que se entretetece com a imaginação. A memória das emoções é a memória que atualiza um passado, algo vivido; porém, diz o mestre: “[...] nem toda espécie de verdade pode transferir-se ao palco. O que lá usamos é a *verdade*, transformada em um equivalente poético, pela imaginação criadora” (STANILAVSKI, 2001,

---

<sup>23</sup> Exercício realizado na sessão de 12 de fevereiro de 2012.

p. 198, grifo no original). O ator transforma a experiência vivida e mesmo que não a tenha vivido verdadeiramente, deve ser capaz de encontrar um equivalente poético para as suas sensações.

Mauch e Camargo (2009) citam um episódio relatado por Mel Gordon, na introdução do livro *Lecciones para el Actor Profesional*, no qual Stanislavski teria repreendido o ator Chejov por ter utilizado em cena emoções particulares relacionadas ao pai enfermo. Para o mestre russo, o ator não deveria ficar à mercê dos próprios sentimentos. Também sabemos que ele reprovava a identificação com os sentimentos da personagem, como os estados de melancolia que tornavam os atores apáticos em cena. A técnica consistia, portanto, numa recriação de sentimentos fiéis à vida. A verdade em cena deveria ser análoga à verdade da vida real do ator, mas este deveria buscar na sua imaginação as componentes poéticas de recriação dessa verdade: o *quem*, o *onde*, o *quê*, o *quando*, o *como* e o *porquê* do papel vistos com os “olhos do espírito”, como ilustrado nessa passagem de *A preparação do ator*:

Tortsov levou-nos a concluir que há dois tipos de verdade e sentimento de crença naquilo que se está fazendo. *Primeiro: o que é criado automaticamente e no plano dos fatos reais [...] e, segundo: há o tipo cênico, que é igualmente verdadeiro, mas que tem origem no plano da ficção imaginativa e artística. [...] na vida comum, a verdade é aquilo que existe realmente, aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer* (STANISLAVSKI, 2001, p.168, grifo no original).

Sua técnica de preparação do ator induz o intérprete a uma investigação da verdade interior em contraposição à atuação mecânica, ao modelo de teatro que se apóia nas convenções, que estão arraigadas no imaginário coletivo. O próprio teatro contribuiu para formatar imagens, transmitidas por gerações e gerações de atores. Barba e Savarese (1995) lembram que as danças codificadas guiaram o comportamento do ator até o fim do século XVII, influenciando intrinsecamente o estilo de interpretação. No século XIX, dizem-nos os autores, o ator italiano Antonio Marrocchesi usava modelos inspirados nas pinturas de Jacques-Louis David para compor sua partitura cênica: cada palavra ou segmento pronunciado era acompanhado de uma postura do ator, numa atitude semelhante a uma estátua. Ellen Terry, atriz do teatro vitoriano, tinha um estilo semelhante ao de Marrocchesi, com suas *poses plastiques*, inspiradas em esculturas clássicas e personagens da mitologia.<sup>24</sup>

Stanislavski nos fala de “carimbos”, que são precisamente essas marcas de atuação geradas nos meios teatrais. Mesmo quem nunca esteve no teatro, diz o diretor, ao subir pela

---

<sup>24</sup> Cf. SMITH, 2008.

primeira vez num palco, tende a repetir gestos codificados, como a cristalizada mão no peito para significar um estado de angústia. Se formos observar a atuação de atores iniciantes, iremos identificar, em quase todos, uma exagerada necessidade de ilustrar seus sentimentos com carimbos: fome – mão no estômago; raiva – punhos cerrados; atraso – consulta ao relógio (mesmo imaginário); reflexão – mão sob o queixo, e assim por diante, considerando ainda que a necessidade de ilustração aparece também nas formas de utilização da voz e na construção do texto, frases que repisam o gesto mostrado em cena.

Sua cabeça está atulhada dessas coisas armazenadas, pronta a enfrentar qualquer circunstância da vida. De uma forma ou de outra, cada impressão que temos, permanece em nossas memórias e pode ser usada quando for preciso. Nessas descrições apressadas ou generalizadas, pouco nos preocupamos de que o que transmitimos corresponda à realidade. Basta-nos qualquer característica ou ilusão de ordem geral. Para dar vida às imagens, a experiência diária fabricou-nos estereótipos ou sinais descritivos externos que, graças ao uso prolongado, já se tornaram compreensíveis para todo mundo (STANISLAVSKI, 2001, p.56).

O exibicionismo é outra armadilha da atuação. Stanislavski o descreve como uma forma de esconder a dificuldade em sustentar um papel artisticamente. Ele acreditava na capacidade do ator em combater esses perigos, mobilizando sentimentos originários das “fontes mais profundas do seu subconsciente” (2001, pg. 44). A sua psicotécnica teria o poder de ativar instintos interiores que comandam esses sentimentos. O encenador reconhecia esses instintos como “natureza”, mas não se estendeu nas explicações, assumindo não se tratar da área de estudo das artes cênicas. Como vimos no primeiro capítulo, Jung debruçou-se sobre esse tema, associando esse estado que entrelaça consciente e inconsciente, ou submete o primeiro às determinações do segundo, a uma espécie de transe poético. O artista servindo à arte, mais do que sendo servido por ela.

Aqui chegamos ao ponto em que Stanislavski e Pina Bausch se encontram. Embora tenham sistematizado seus métodos em bases completamente diferentes, para Lícia Sánchez (2001), ambos:

- a. Creem que o “criador-executante” deve abandonar o exibicionismo e se preparar para “uma disposição de espírito que estimule seus sentimentos artísticos e abra a sua alma para uma entrega” (p. 92);
- b. Desejam “acionar [nos intérpretes] emoções instintivamente sinceras e sentimentos fiéis à vida” (p. 97);

- c. Fazem uso de estímulos para atingir a subjetividade do intérprete, promovendo ações internas que desencadeiam ações externas.
- d. Acreditam que os estímulos servem mais ao subconsciente do que ao intelecto. O intérprete deve ser suficientemente capaz de usar a consciência para acionar o subconsciente e agir intuitivamente.

A memória, nos dois encenadores, gera potência para a criação artística. É uma via de comunicação do criador-executante com suas verdades interiores, quiçá com uma verdade superior a ele, pertencente a uma esfera de imagens e sensações que dizem respeito à humanidade.

A memória em Stanislavski é sensível e emotiva, mas também histórica. Ele estabelece uma distinção entre a memória dos sentidos, dada pela percepção da experiência, e a memória dos sentimentos. Ao mesmo tempo, essas duas memórias não estão dissociadas da história. O seu “se” corresponde ao *como*, o *porquê* e às *circunstâncias* que geram o sentimento. Assimilar o “modelo”, para o encenador, é estudá-lo quanto às suas condições sociais e históricas. Ele associa o caráter aos costumes. O homem moldado pela experiência social, revelando seu interior através da forma exterior.

É como se, ao criar o papel, o ator aliasse as suas impressões da realidade àquilo que a realidade apresenta objetivamente. Denotação e conotação conformadas na percepção do todo, misto de objetividade e subjetividade que alimentam a composição da forma viva. Lembro-me de uma senhora que, aos 60 e poucos anos, recebeu a notícia de que o filho estava com SIDA. Era o início dos anos 90, muita celeuma e preconceito em torno do assunto. Após a morte do filho, cerca de um ano depois da descoberta da doença, ela tinha o corpo curvado, dificuldade de caminhar e de articulação das palavras, parecia estar com 85 anos. A história do último ano de vida dessa mulher desenhou-se em seu corpo com a mesma velocidade com que ela viveu os acontecimentos. Eu, que nunca tive filhos, se tivesse de interpretar uma mulher que perdeu seu único filho em circunstâncias semelhantes, usaria a minha memória dos fatos e dos sentimentos da minha vizinha, e, ao realizar esse trabalho, estaria recuperando as formas que ela adquiriu para mim e os sentimentos que me foram despertados durante aquele trágico episódio de sua vida.

Embora não utilize as técnicas desenvolvidas por Stanislavski, de alguma maneira incorporo seu conceito de *memória afetiva* no meu trabalho. Pretendo que o ator seja capaz de

transformar o material da memória em ação viva, e para isso, o estado vazio das recordações, a imagem sem sentimento, não interessa para os propósitos de atingir uma condição criativa que nos permita partilhar a verdade contida em cada situação vivida, de forma a possibilitar, pela via emotiva, a identificação do espectador.

Também estimulo o ator na pesquisa de uma expressão mais autêntica, da sua própria forma de dizer, com a imersão em imagens latentes e a recusa de maneirismos teatrais. Pelo instinto e automatismo, o ator *incorpora* estados de espírito que o liga a suas memórias de acontecimentos verdadeiros.

O traço poético que liga esta dramaturgia que proponho ao método de Stanislavski é a qualidade arquetípica das imagens memoriais e a ideia de um sistema que reconhece o consciente e o inconsciente como uma unidade orgânica. É com essa prerrogativa que passo a destacar os conceitos de Stanislavski que se identificam com as minhas noções de **memória poética** e de corpo-memória.

### 1.1. O Sistema como via de acesso ao “Superconsciente”

Mauch e Camargo (2009) se baseiam na tradução de *A preparação do ator* e de *A construção da personagem* feitas pela editora portenha Quetzal diretamente do russo e sem cortes no material original, o que não ocorreu com as primeiras traduções realizadas pela norte-americana Elizabeth Hapgood<sup>25</sup> e que originaram as sucessivas traduções para outros idiomas, incluindo o português do Brasil.

Os referidos autores reproduzem um esquema desenhado por Stanislavski para *A construção da personagem*, não facultado pela tradução de Hapgood, que daria uma visão do que, para o encenador, deveria acontecer na “alma” do ator no momento da criação:

---

<sup>25</sup> A nota da tradutora norte-americana na edição brasileira de *A criação de um papel* (2000) esclarece que, ao traduzir as versões finais enviadas pelo filho de Stanislavski, ela cumpriu a tarefa a ela confiada em vida pelo mestre russo “de eliminar as repetições e cortar tudo o que não tivesse sentido para os atores não russos” (HAPGOOD, 2000, p. 13).

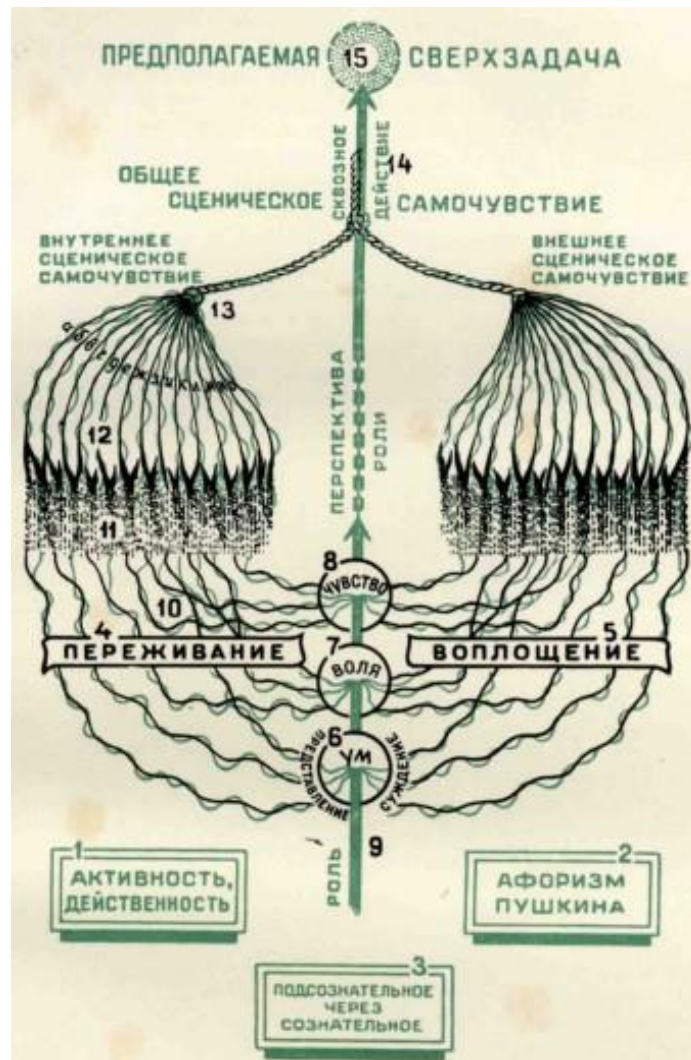
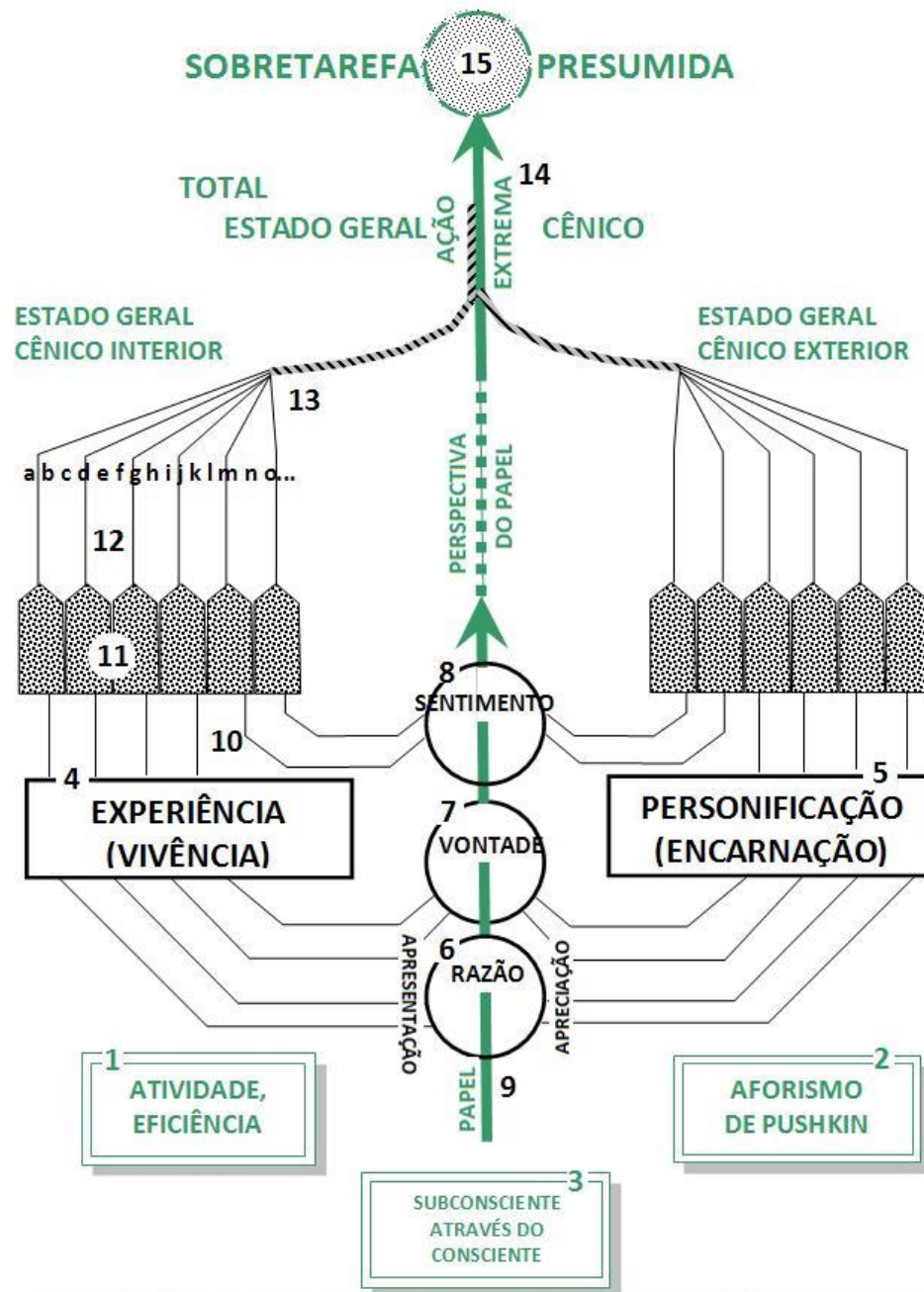


Figura 4 - Sistema desenhado por Stanislavski



A figura de Stanislavski (1938), refeita de modo esquemático e com uma tradução instrumental dos termos, para fins de exploração posterior. Por Achilles Delari Junior. Umuarama, 26.06.09. Críticas à tradução e sugestões de correção, enviar para: [delari@uol.com.br](mailto:delari@uol.com.br)

Figura 5 - Versão traduzida por Delari Júnior do sistema desenhado por Stanislavski

Anexo 1 (material adicional para o 3º tomo) da 2ª parte do livro *O trabalho do ator sobre si*, traduzido por Delari Júnior (2009) a partir do original russo de "O trabalho sobre si no processo criativo da *voploshtchenie*" de Stanislavski.

Vale notar como o esquema gráfico de Stanislavski lembra a estrutura de uma árvore. Para os junguianos, esse elemento simboliza o processo de individuação inconsciente. Diz-nos Marie-Louise von Franz:

Como o crescimento psíquico não pode ser efetuado por esforço ou vontade conscientes, e sim por um fenômeno involuntário e natural, ele é frequentemente simbolizado nos sonhos por uma árvore, cujo desenvolvimento lento, pujante e involuntário cumpre um esquema bem definido (2008, p. 207).

Penso que essa analogia é bastante peculiar, por se tratar, a meu ver, de uma forma de compreender a ligação do consciente ao inconsciente como um processo de amadurecimento psíquico do indivíduo, de maneira similar ao crescimento de uma árvore, que, nutrida por sua raiz, encontra resistência, cresce lentamente e produz seus frutos. A base da figura de Stanislavski seria a raiz dessa árvore. O mestre volta a utilizar esse termo de comparação quando comenta a visão de Dantchenko sobre o processo criativo:

Para produzir uma planta, temos de plantar no solo a semente. Essa semente deverá decompor-se, e dela sairão as raízes da futura planta. Da mesma forma, a semente da criação do autor deve ser plantada na alma do ator, deve passar pela fase de decomposição, e depois lançar suas raízes, das quais surgirá uma nova criação (STANISLAVSKI, 2000, p.65).

Embora o esquema apresentado na figura por Stanislavski pareça bastante estruturalista, busco estreitar a analogia com a simbologia da árvore, pois me interessa, sobretudo, ressaltar a intenção do mestre em traduzir a ação interna do ator como um movimento que resulta na unidade psicofísica “experiência-personificação”. Em nota, Stanislavski esclarece o sentido das três bases:

[Primeira base] **A arte do ator dramático é a arte da ação interna e externa.**  
 A segunda base é a fórmula de Pushkin: **A verdade das paixões, sentimentos que parecem verdadeiros, em circunstâncias dadas [...].**  
 [Terceira base] **A criação da própria natureza, através da psicotécnica consciente do artista** (STANISLAVSKI apud MAUCH e CAMARGO, 2009, p.9, grifo no original).

Mauch e Camargo salientam ainda o que significaria, na visão de Stanislavski, a “psicotécnica”, mencionada na terceira base:

Um processo que desenvolve técnicas psíquicas atorais conscientes que objetivam a ativar a criação inconsciente ou “subconsciente” da natureza imaginada, nas circunstâncias dadas pelo autor, pelo texto, diretor, etc. Segundo o autor, a psicotécnica conduz o ator a caminhos verdadeiros. E, pela palavra “verdadeiro”, entendamos como orgânicos ao processo imaginário e concreto do ator (2009, p.10).



Estamos diante, portanto, de uma técnica que visa ao processo da *mais consciência*, ou, como referido pelo próprio Stanislavski em sua obra, da “superconsciência”:

O melhor objetivo criador é o objetivo inconsciente, que logo se apodera dos sentimentos do ator e o conduz, por intuição, ao alvo básico da peça. O poder desse tipo de objetivo está em seu caráter imediato (os hindus chamam a esses objetivos a mais alta espécie de superconsciência), que age como um ímã sobre a vontade criadora e desperta aspirações irresistíveis. Em tais casos, a única coisa que o cérebro faz é notar e avaliar os resultados (STANISLAVSKI, 2000, p. 73).

Observemos, ainda, essa passagem do texto de Mauch e Camargo:

Merener [tradutor da versão portenha dos livros de Stanislavski] comenta em nota que em algumas passagens dos escritos, Stanislavski acrescenta uma quarta base de seu “sistema”: a arte como criadora da vida do espírito humano. Uma compreensão abrangente do significado da arte e da arte teatral que facilita o entendimento de suas técnicas de atuação e direção, no qual o objetivo da arte é criar um outro universo dentro da vida humana, a vida criadora e imaginária. Por conseguinte, seu sistema nunca poderia estar limitado apenas à aplicação em um estilo, como o naturalismo, mas sim, destinado a produzir várias naturezas no imaginário da humanidade (2009, p. 10).

Independente do conteúdo do que seria a quarta base, já podemos notar aqui uma importante semelhança estrutural do “sistema” com o processo de individuação em Jung. M.L. von Franz indica que o número quatro<sup>26</sup> orienta “as manifestações naturais e livres do centro psíquico” e que o mesmo acontece com as estruturas derivadas dos múltiplos de quatro. A autora reforça que “o número 16 tem uma função importante, já que é composto de quatro vezes quatro” (FRANZ, 2008, p. 268). Se Stanislavski acrescenta uma quarta base, isso significa que além de seu sistema ser constituído por quatro princípios fundamentais, ele é composto de 16 etapas, em vez das 15 apresentadas na figura.

Outro detalhe que me parece pertinente é a utilização de círculos nas sequências numéricas do centro da figura e principalmente no topo, onde se lê “sobretarefa presumida”. A sobretarefa, o objetivo do sistema, é representada por um círculo, que, para a psicologia analítica, simboliza o equilíbrio perfeito das funções psíquicas do indivíduo, ou, nas palavras de Franz, “uma realização consciente da totalidade interior” (2008, p. 285). O próprio desenho por si já transmite a ideia de circularidade, indicando que, mesmo de forma inconsciente, Stanislavski representou em seu sistema o arquétipo da totalidade.

Em sua obra, Stanislavski faz ainda referências textuais diretas que nos conduzem a um olhar aproximativo de suas ideias com o pensamento junguiano. Ele diz:

---

<sup>26</sup> A quartenidade é definida por Jung como princípio da diferenciação e integração das partes de uma totalidade: “enquanto número mínimo resultante da divisão natural do círculo” (JUNG, 1982, p. 351, nota 7).

Os níveis conscientes de uma peça ou papel são como os níveis e camadas de terra, areia, argila, rochas, etc., que compõem a crosta terrestre. À medida que as camadas vão se aprofundando em nossa alma, vão se tornando cada vez mais inconscientes, e lá nas profundidades finais, no âmago da terra, onde se acham a lava fundida e o fogo, lá se desencadeiam paixões e instintos humanos invisíveis. Esse é o reino do superconsciente, o centro vitalizante e o sacrossanto Eu do ator, o humano no artista, a fonte secreta da inspiração. Dessas coisas não temos consciência, porém as sentimos com todo o nosso ser (2000, p. 30).

Na figura abaixo, vemos uma representação baseada na leitura de Franz (2008) da forma como Jung retratou a psique humana:

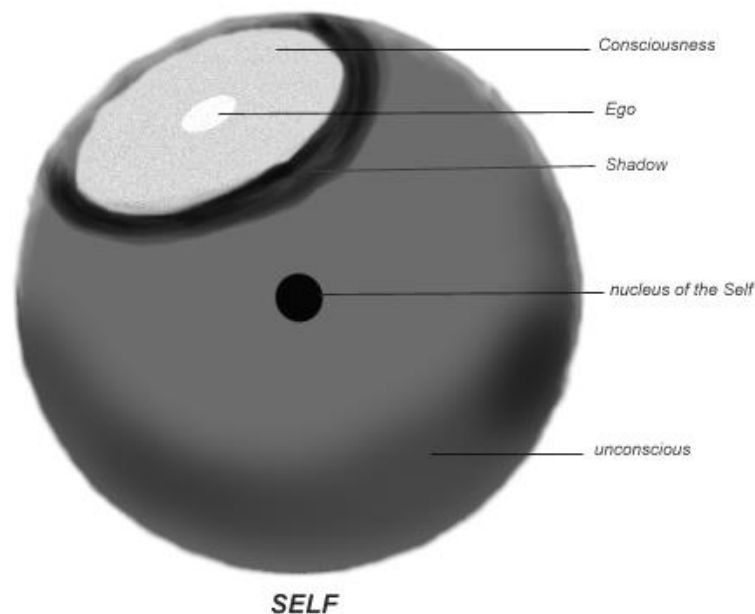


Figura 6 - O *Self* por Marie-Louise von Franz<sup>27</sup>

Para Jung, o *Self* é o princípio unificador e o centro regulador da nossa psique, responsável por produzir as imagens oníricas. É o Si-mesmo, ou totalidade do Eu. Como podemos ver na figura, o *Ego* é somente uma ínfima parte do *Self*. Está integrado à parte consciente da psique (zona em cinza claro na figura). Também podemos ver na ilustração que a nossa consciência não corresponde nem à quarta parte da nossa totalidade psíquica.

Quando Stanislavski fala de “camadas de terra, areia, argila, rochas, etc., que compõem a crosta terrestre”, automaticamente me remeto a essa *crosta psíquica*, também cheia de camadas, que, suplantadas, dão acesso ao “humano no artista” ao “sacrossanto Eu do ator”, ao

<sup>27</sup> The Self. Disponível em:

[[http://www.pafaculty.net/joyce/Contents/dubliners/the\\_annotated\\_sisters/catacombsintro/laby1/self/self.html](http://www.pafaculty.net/joyce/Contents/dubliners/the_annotated_sisters/catacombsintro/laby1/self/self.html)]. Acesso em 25 set. 2012.

estado de “eu sou”. Franz nos apresenta de uma bela forma essa ideia de individuação como um processo de desvelamento:

A existência do ser humano nunca será satisfatoriamente explicada por meio de instintos isolados ou de mecanismos intencionais como a fome, o poder, o sexo, a sobrevivência, a perpetuação da espécie, etc. Isto é, o objetivo principal do homem não é comer, beber, etc., mas ser *humano* (2008, p. 270, grifo no original).

E *ser humano* requer um conhecimento cada vez mais profundo da nossa natureza. Todo o esforço de Jung esteve voltado para o estudo da complexidade humana numa perspectiva *humanista*. Como reforça Zimmermann: “com um **olhar que vem de dentro** [...]. Para Jung a humanidade, e o artista, precisam de muita psicologia porque ainda sabemos muito pouco sobre nós”.<sup>28</sup> Esse *olhar que vem de dentro* é uma “compreensão psicológica” dos fenômenos que se passam dentro e fora do indivíduo, como forma de perceber a auto-regulação da psique em busca de uma maior integração entre consciente e inconsciente.

Assim posto, podemos definir a individuação artística como essa maneira de atingir a totalidade na criação, unindo corpo e alma, consciente e inconsciente, num processo de escavação dessas camadas que recobrem o Eu humano do artista, esse Eu que é uma eclosão de “eus”. Esse Eu que é um “eu-nós”. E como chegar a esse estado de desvelamento do Eu, senão através da união das dimensões corporal e psíquica? Entendo que somos seres fragmentados na maior parte da nossa existência e que não existe totalidade como algo a se alcançar definitivamente (ou, ao se alcançar, talvez não haja espaço para a continuidade da vida), mas em alguns momentos podemos estar aptos a entrar em conexão com a plenitude do cosmos e é aí que corpo e mente se fundem numa só natureza. Nesses momentos somos só inspiração, fluidez, corpo-memória liquidificado nas suas possibilidades de atingir uma imagem que dissolva todas as diferenças individuais em uma só unidade humana. Esse é, a meu ver, o lugar supremo da “superconsciência”.

---

<sup>28</sup> Em mensagem enviada por email em 26 de fevereiro de 2013.

## 1.2. Psicotécnica: a função transcendente na Imaginação Ativa

*Vemos, ouvimos, entendemos e pensamos diferentemente antes e depois de transpormos o limiar do subconsciente. Antes, temos sentimentos verossímeis; depois, sinceridade de emoções. Aquém dele temos a simplicidade de uma fantasia limitada; além, a simplicidade da imaginação maior. A nossa liberdade, deste lado do limiar, é cerceada pela razão e pelas convenções; do lado de lá nossa liberdade é atrevida, voluntariosa, ativa, marchando sempre avante. Lá o processo criador é diferente cada vez que se repete.*

Constantin Stanislavski (2001, p. 336)

As técnicas usadas por Stanislavski, nomeadamente o “se”, essa componente da criação que “atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação” (STANISLAVSKI, 2001, p. 76), em tudo se assemelha ao método de Imaginação Ativa criado por Jung. Para entendermos melhor esse parentesco entre os processos, passo a descrever as técnicas de Imaginação Ativa que Jung desenvolveu com o intuito de conciliar consciente e inconsciente no tratamento analítico.

Primeiramente, é preciso compreender a “função transcendente” na psicologia junguiana e de que forma esse conceito permitiu o aparecimento das técnicas de Imaginação Ativa. Para Jung, o que deve ser levado em consideração no tratamento analítico é o modo como o inconsciente se manifesta em nossa vida cotidiana de forma “compensatória ou complementar em relação à consciência” (1984, § 132). Isso porque a consciência é regularmente dirigida e afasta de sua convivência direta todo conteúdo inconsciente incompatível com sua adaptação social. Por isso, os recalques, inibições ou censuras.

Contudo, apesar da resistência imposta pela consciência, o inconsciente não deixa de imprimir a sua presença na vida do indivíduo. Pelo contrário, ele exerce sua pressão sobre a consciência, de modo que há uma constante tensão entre essas duas forças. Geralmente, há uma diferenciação de graus de atividade, podendo o indivíduo adotar posturas mais racionalistas, ou chegar a estados onde a irracionalidade irá suplantar a racionalidade (neurose, psicose). Entre esses dois extremos, na experiência cotidiana do indivíduo comum, há momentos em que a tensão entre opostos aumenta e a tendência inconsciente irrompe na consciência. Jung reitera:

[...] e isto quase sempre precisamente no momento em que é mais importante manter a direção consciente. Assim um orador comete um deslize de linguagem precisamente quando maior é seu empenho em não dizer alguma estupidez. Este

momento é crítico porque apresenta o mais alto grau de tensão energética que pode facilmente explodir, quando o inconsciente já está carregado, e liberar o conteúdo inconsciente (1984, § 138).

É comum nos dias atuais, como o homem se encontra cada vez mais voltado para a atividade consciente altamente dirigida, haver uma maior contraposição do inconsciente com consequências desagradáveis para o indivíduo. É com base nessa afirmação que Jung considera importante suprimir a separação entre consciência e inconsciente, de modo a considerar as duas tendências dentro do processo analítico. A esse objetivo ele denominou “função transcendente”. Jung reforça que não há aqui nenhuma tentativa de “cura” definitiva do paciente, mas o objetivo de ajudá-lo a reajustar sua atitude psicológica, e diz: “convém termos sempre presente que a vida do inconsciente prossegue o seu caminho e produz continuamente situações problemáticas” (1984, § 142).

Isso significa, no meu modo de entender, que a atividade involuntária do inconsciente é altamente necessária ao processo de autoconhecimento e amadurecimento psíquico do indivíduo, ou seja, não há um momento em que ele atinja um equilíbrio ideal, a “cura” ou a totalidade psíquica definitiva. Talvez por isso Jung tenha escolhido o termo “função transcendente” e não “transcendência”, para se referir à união dos conteúdos conscientes e inconscientes.

A Imaginação Ativa surge como recurso para se atingir a função transcendente, através da mobilização do inconsciente pelo próprio indivíduo com ou sem a ajuda do analista. Para Jung, a interpretação dos símbolos oníricos não se tornava viável dentro de um processo de busca de autonomia do paciente, pois saber desvendar o mistério dos sonhos é uma atividade extremamente difícil. Por esse motivo, ele considerou a possibilidade de trabalhar com elementos das “fantasias espontâneas”, em outras palavras, do devaneio, do sonhar acordado.

A fantasia espontânea é uma capacidade que alguns indivíduos possuem naturalmente de aceitar as imagens inconscientes e deixar-se levar por elas. Algumas pessoas não conseguem realizar essa atividade de forma tão instintiva e por isso precisam ser “treinadas”, de maneira a eliminar a sua atenção crítica e permitir-se “fantasiar”. No caso do tratamento analítico, é preciso tomar como ponto de partida o estado afetivo que envolve o paciente. Ele torna-se consciente e mergulha no estado de ânimo em que se encontra e, a partir daí, passa a registrar por escrito suas fantasias e associações. Jung orienta o paciente a “permitir que a fantasia se expanda o mais livremente possível, mas não a tal ponto que fuja da órbita de seu

objeto, isto é, do afeto, realizando, por assim dizer, uma interminável cadeia de associações cada vez mais ampla” (1984, § 167). A Imaginação Ativa também pode ser realizada por meio de pintura, materiais plásticos, desenhos, ou até mesmo da dança e da escrita automática. O importante no processo é tornar consciente a imagem que surge do inconsciente, por isso, no caso da dança, é necessário registrar os movimentos através de desenhos.<sup>29</sup>

A descrição de Jung sobre a tipologia da Imaginação Ativa me parece de especial interesse para entender a conexão com a psicotécnica de Stanislavski:

Os tipos visualmente dotados devem concentrar-se na expectativa de que se produza uma imagem interior. De modo geral, aparece uma imagem da fantasia — talvez de natureza hipnagógica — que deve ser cuidadosamente observada e fixada por escrito. Os tipos audio-verbais em geral ouvem palavras interiores. De início, talvez sejam apenas fragmentos de sentenças, aparentemente sem sentido, mas que devem ser também fixados de qualquer modo (JUNG, 1984, § 170).

Stanislavski (2000, p.43) formulou duas tipologias de imaginação: a “passiva”, para quando se é apenas espectador dos sonhos, e a “ativa”, quando o indivíduo tem personalidade atuante, age, tem vontades, faz esforços, atinge metas. Podemos ver em toda sua narrativa que o “se” é um elemento ao qual o ator deve recorrer para desenvolver esse tipo de imaginação “ativa”, ou seja, para viver a fantasia do seu papel.

Como Jung, Stanislavski também observou tipos de *personalidade* para a ação imaginativa: há os “atores de coisas vistas” e os “atores de coisas ouvidas” (2000, p.38). Para cada tipo de ator vale mais adequadamente determinado tipo de estímulo como imagens e sons, que podem produzir resultados diferenciados na criação do papel. Esses estímulos, segundo o diretor, possibilitam ao ator o desenvolvimento de uma imaginação “ativa”, mas depende do ator perceber e deixar-se levar pelas imagens de sua fantasia:

Há vários aspectos da vida da imaginação e de seu funcionamento artístico. Podemos usar nossa visão interior para ver todo tipo de imagens visuais, criaturas vivas, rostos humanos, suas feições, paisagens, o mundo material dos objetos, cenários, e assim por diante. Com o nosso ouvido interior, podemos ouvir toda sorte de melodias, vozes, entonações, etc. Podemos sentir as coisas na imaginação, impelidos por nossa memória de sensações e emoções (STANISLAVSKI, 2000, p. 38).

Jung e Stanislavski, em seus métodos de “imaginação ativa”, partiam sempre da emoção verdadeira. Emoção, aqui, entendida da maneira mencionada por Jung como “estado afetivo”: uma visão do afeto como sintoma de algo que se passa na dimensão inconsciente e nos provoca, nos toca. A Imaginação Ativa seria, portanto, uma forma de materializar a causa do

---

<sup>29</sup> Na época de Jung ainda não havia o vídeo, mas acredito que se possa utilizar esse recurso, bem como a fotografia, para esse registro.

afeto, corporificar seus motivos inconscientes. Não é preciso dizer que os motivos causadores de afeto podem ser os mais diversos, mas todos os homens – com exceção daqueles que sofrem de distúrbios psíquicos patológicos – têm como característica comum a capacidade de *poder ser afetado*. É nessa relação tênue entre consciente e inconsciente que o ator vai encontrar as condições para permitir o contágio afetivo:

Quando o ator tem a técnica do estado criador interno, esse estado de “eu sou”, quando tem a verdadeira sensação de um objeto de atenção animado, podendo mover-se entre os fantasmas da sua imaginação e comunicar-se com eles, será capaz de dar vida às circunstâncias externas e internas, de insuflar num papel um espírito vivo (STANISLAVSKI, 2000, p. 51).

Por isso, considero que o estilo de representação teatral não é o fator mais importante na transmissão da *verdade* do ator. O mais importante é que ele seja capaz de, pela “imaginação ativa”, criar outros mundos possíveis para o espectador, levando-o a rememorar e a realizar também suas fantasias. Aqui, mais uma vez, encontramos-nos diante da **memória poética**: esse lugar onde realidade e sonho se confundem.

Tortsov, *alter ego* de Stanislavski em *A preparação do ator*, proferiu a seguinte frase a seus atores: “Se não querem ou não podem acender uma centelha dentro de vocês, não tenho mais nada a dizer. Todo aquele que é de fato um artista deseja criar em seu íntimo uma outra vida, mais profunda, mais interessante do que aquela que realmente o cerca” (2001, p. 74).

No processo com o NBC observei que essa “centelha” de que fala Stanislavski é a **memória poética**. É o “se” que possibilita olhar para o passado com outros olhos, os olhos da fantasia, fazendo criadores e receptores mergulharem em outros mundos possíveis, pela reassociação de suas memórias de vida.

Na seção “Cheiros e chamas: experiências com o olfato e a visão”, falo de uma sequência surgida exatamente de uma “chama” que se acende em nós, quando somos tocados pelo outro: uma palavra, um som, um gesto que nos faz recuperar nossas próprias memórias e nos leva para outro lugar fora do espaço-tempo do espetáculo. Assim, a primeira sequência de *LoCais da Memória* – em que todos falam ao mesmo tempo de momentos recortados da experiência na comunidade, enquanto Jessy Andrade acende seus rostos com uma vela – revela esse fluxo de associações livres entre o que os autores-intérpretes viveram e a repercussão dessas vivências nos receptores-intérpretes através de suas próprias experiências de vida. Cínthia Sento Sé, amiga e jornalista, comentou após a apresentação de *LoCais da Memória* no dia 1º de setembro: “tem uma coisa que reverbera na gente mesmo que a gente

não tenha vivido a situação” (ANEXO A). Essa é, para mim, a *chama-centelha* acesa pela **memória poética**.

## 2. GROTOWSKI: MITO, TRANSE E ORGANICIDADE

*Se alguém se esforça na direção da verdade na sua própria vida, implicando aí sua carne e seu sangue, pode parecer que o que vai se revelar é exclusivamente pessoal, individual. Entretanto, não é o que ocorre de fato, há aqui um paradoxo. Se levamos nossa verdade até o fim, ultrapassando os limites do possível e se essa verdade não se contenta só com palavras, mas revela o ser humano de maneira total, então – paradoxalmente – ela encarna o homem universal com toda a sua história passada, presente e futura. Então é perfeitamente vão raciocinar sobre a existência – ou não – de um território coletivo do mito, do arquétipo.*

Jerzy Grotowski (apud LIMA, 2008, p. 240-241)

No início da sua trajetória artística, Grotowski buscava um teatro de participação coletiva, que cumprisse a função mítica do ritual. Para ele:

O teatro, quando ainda fazia parte da religião, já era teatro: liberava a energia espiritual da congregação ou tribo, incorporando o mito e profanando-o, ou melhor, superando-o. O espectador tinha então uma nova conscientização de sua verdade pessoal na verdade do mito e, através do terror e da sensação do sagrado, atingia a catarse. [...] Isto significa que se torna muito mais difícil trazer à tona o tipo de impacto necessário para atingir as camadas psíquicas que estão por trás da máscara da vida. A identificação do grupo com o mito – a equação da verdade pessoal, individual, com a verdade universal – é virtualmente impossível em nossos dias (GROTOWSKI, 1987, p. 20).

O espectador, em seu teatro, era visto como um participante do ritual que acompanha os gestos mágicos dos atores, tomados como os próprios xamãs. Esse teatro se baseava na convenção ou, como o próprio Grotowski dizia, na “artificialidade”. Para ele, o objetivo de consagrar o teatro como um espaço-ritual só era atingindo mediante a inserção de elementos antinaturais na cena. Como indicado por Tatiana Motta Lima:

Grotowski utilizava, por exemplo, elementos acrobáticos em suas *mise en scènes* iniciais, elementos que por si mesmos produziam um corpo de ator distanciado do corpo cotidiano. Esses elementos acrobáticos eram justificados pela lógica da forma, intrinsecamente ligada à totalidade da cena, aos múltiplos sentidos que o encenador intentava construir no espetáculo (2008, p.74).

Através de seu sistema de signos, Grotowski acreditava ser possível desvendar o mistério por trás da cotidianidade, cumprindo, assim, a função mítica do teatro. Era, portanto, por meio de um pacto – a participação no jogo e o sentido de pertencimento – que os



espectadores faziam parte daquela comunidade: “a premissa de pertencimento à comunidade era, para Grotowski, condição *sine qua non* para que, também no fenômeno teatral, o *misterium* pudesse ser tocado. Seus espetáculos buscavam, portanto, construir essa sensação de pertencimento” (LIMA, 2008, p.75).

Com o tempo, Grotowski passou a se debruçar cada vez mais sobre a arte do ator, avançando para o ideal de artista dotado da capacidade de superar movimentos cotidianos. Idealizava um ator preparado para anular seu corpo e executar em cena as *fórmulas mágicas* capazes de mobilizar o inconsciente coletivo. Surge a ideia de “ator santo”:

Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está próximo da santidade (GROTOWSKI, 1987, p. 29).

O ator santo deveria ser capaz de desenvolver seu aparelho vocal e respiratório a ponto de reproduzir reflexos sonoros antes que o pensamento pudesse intervir. Deveria saber usar as caixas de ressonância do corpo e ser capaz de eliminar qualquer resistência psicofísica que impedisse seus movimentos. Mais ainda, deveria se submeter à “revivescência” em cena: “os movimentos do ator não podiam mais ser explicados apenas por uma *lógica da forma*, por uma lógica da encenação, uma lógica externa ao ator, mas deviam ser justificados por uma *intenção íntima* do ator” (LIMA, 2008, p. 91, grifo no original). Embora Grotowski tomasse a ideia de revivescência de Stanislavski, considerando a importância de um empenho interior do ator, não intencionava o mesmo que o mestre russo. Grotowski falava de “transe”.

Na sequência de seu processo de pesquisa, Grotowski vai em busca de uma sempre maior “organicidade” para o trabalho criativo do ator. A organicidade é um dos seus principais conceitos que estabelecem ligação com a ideia de memória como acontecimento, onde passado e presente fundem-se num só tempo: “No tempo *Kairós* de Grotowski, o presente está para o próprio presente: é no aqui e agora que estão localizadas as memórias e as esperanças, o que foi, o que poderia ter sido, o que é, o que será, o que poderá ser” (LIMA, 2008, p. 232).

Seu conceito de “corpo-memória”, “corpo-vida” conduz-nos a essa ideia de corpo em existência contínua, onde as fontes dos desejos e conhecimentos se encontram nesse tempo

*Kairós*, que eu vejo como uma malha estendida onde lampejam, como pequenas luzes, as nossas experiências no momento em que esse “corpo-memória” *se ilumina*. Para os gregos, *Kairós* é o momento em que algo especial acontece. Olgária Matos diz, com alusão ao *Erkennbarkeit*<sup>30</sup> de Benjamin: “o aprender é o recordar – mas como apreensão de um presente que se constrói com os fios e motivos de um bordado (como no sentido etimológico de *Kairós*), como uma constelação dialética, onde nenhuma estrela isoladamente tem sentido” (1992, p. 253). Nesse tempo *Kairós*, não precisamos organizar mentalmente a linha sucessiva das nossas recordações. Elas estão estampadas no nosso corpo. *Corpo-memória*.

Grotowski se refere à experiência da memória do corpo como um acontecimento presente. Para ele, uma recordação enquanto imagem do passado é morta. É preciso que o ator procure o que é íntimo e que seu “corpo-vida” reaja com impulsos ao despertar dessa memória, traduzindo cenicamente a experiência do *Kairós*, momento oportuno:

Se cumprimos o ato com todo o nosso ser, como nos instantes do verdadeiro amor, chegará o momento em que será impossível decidir se agimos conscientemente, ou inconscientemente. Em que é difícil dizer se somos nós a fazer algo ou se isso nos acontece. Em que somos ativos e totalmente passivos ao mesmo tempo. Em que a presença carnal do outro se manifesta por si só, sem que se procure. Quando é eliminada toda a diferença entre o corpo e a alma. Naquele momento podemos dizer que não estamos divididos (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p.236).

### **2.1. Autopenetração: a função transcendente no *transe***

Lima nos indica que Grotowski realizou “experiências de sugestionamento ligadas tanto ao campo psicoterápico quanto a práticas do yoga” (2008, p. 97), para provocar nos seus atores o estado de transe, mas que ele logo criticou e desistiu da palavra “transe” no desenvolvimento da sua pesquisa, apresentando outras definições para o termo, sendo a que mais me interessa neste momento a de “autopenetração”: “ataque aos pontos nevrálgicos da psiquê mediante associações de ideias” (BARBA apud LIMA, 2008, p. 97). A autopenetração é uma “manifestação de vitalidade”, uma atitude receptiva do ator, para que se manifeste em cena através de um corpo desbloqueado, capaz de responder inconscientemente aos impulsos.

Continuarei a utilizar a palavra “transe” para me referir às investigações de Grotowski, mas considero que esse simples termo está carregado de múltiplos sentidos e preconceitos que remetem para experiências com hipnose e cultos religiosos. Portanto, para me referir ao

---

<sup>30</sup> “Cognoscibilidade”. Cf. GLOSSÁRIO DE TERMOS BENJAMINIANOS. In: Canteiro de obras, disponível em <http://arquivoswbdeantropologia.net.br/glossario-de-terminos/>. Acesso em 4 set. 2012.

trabalho com o grupo NBC, utilizarei o conceito de “numinosidade”, que, embora também se relacione com religião, penso ser mais neutro e abrangente. Jung se refere ao fenômeno da numinosidade, ou energia psíquica, como uma disponibilidade do indivíduo, independente de sua vontade, para aceitar um poder transcendente de ordem quase sempre religiosa: “O *numinoso* é tanto uma qualidade pertinente a um objeto visível como a influência de uma presença invisível que causa uma peculiar alteração da consciência” (JUNG apud DICIONÁRIO CRÍTICO DE ANÁLISE JUNGUIANA, 2003). Também utilizarei neste trabalho a expressão “transe poético”, igualmente adotada por Jung.

O transe era para Grotowski uma técnica espiritual, e o ator santo poderia expressar esse processo através da linguagem dos signos, termo “algumas vezes apresentado como sinônimo de *impulso*, os *signos* buscados sendo os próprios *impulsos espirituais*” (LIMA, 2008, p. 99, grifo no original). Mais tarde, a palavra “signo” foi também abandonada, passando-se a utilizar somente “impulso”, expressão mais coadunada com a chamada “linha orgânica” que Grotowski desenvolveu até o final da sua carreira, quando já não assumia seu ofício como ligado ao gênero teatral, mas, sim, ao *Encontro*.<sup>31</sup>

Entre os anos de 1963 e 1965, Grotowski passou a trabalhar com os atores individualmente. Lima fala de um treinamento psíquico, relacionado à intimidade de cada ator: “o trabalho do ator era baseado em experiências íntimas, dolorosas, que ele oferecia, em confissão, para os espectadores” (2008, p. 104). A autora continua: “o ator *agredia a si mesmo, formulava interrogações angustiantes, penetrava no que havia nele de mais tenebroso, violentava os centros nevrálgicos da sua psiquê, vivia uma sucessão de feridas íntimas*” (p. 112, grifo no original).

Mesmo considerando que, na etapa final de sua trajetória, Grotowski criticou esse modo de “revivescência” de situações dolorosas em cena e passou a buscar as experiências “luminosas” do ator, vejo naquela prática um ponto de encontro com os objetivos traçados na dramaturgia com o grupo NBC. Em muitos momentos, os participantes choraram, sentiram-se indispostos e houve até quem se queixasse de cefaleias por causa da imersão em recordações dolorosas. Como o sofrimento é indissociável do homem, é natural que sensações incômodas acompanhem o processo de rememoração. O que penso ser um aspecto positivo nessa

---

<sup>31</sup> Lima fala da fase em que Grotowski adotou o termo *Encontro* relacionado com as experiências em *Holiday*, projeto realizado com não atores, que consistia em retiros para o desenvolvimento de experiências de *revelação* e *ultrapassamento* de hábitos sociais. Essa fase do percurso de Grotowski, segundo a autora, está pouco documentada e muito envolta em relatos metafóricos (Cf. LIMA, 2008, p. 245-254).

abordagem é justamente a capacidade de transmutação dessas emoções no processo criativo, como numa espécie de sublimação da dor. Jessy Andrade relatou que no início se sentia mal e que fora do teatro não conseguia se desligar do desconforto causado pelas más recordações. Com o tempo e as trocas em grupo, foi percebendo como se distanciar desses sentimentos de forma natural e passou a lidar melhor com seus dramas, como falar da morte trágica de sua amiga Sirlene. Na cena, Jessy transforma a energia da situação, recriando situações hilariantes que viveu com a amiga, e revela, desta forma, as boas emoções por trás da ferida. Penso que a “luminosidade” a que Grotowski se refere estará de algum modo relacionada com essa capacidade de trazer luz aos aspectos sombrios das nossas lembranças.

Jung referia-se ao resultado da Imaginação Ativa como “um produto que foi influenciado tanto pela consciência como pelo inconsciente, produto que corporifica o anseio de luz, por parte do inconsciente, e de substância, por parte da consciência” (1984, § 168). É de se observar, portanto, a semelhança das ideias de Grotowski com a teoria junguiana. Grotowski chamou de “luminosidade” o ato de se revelar, que, segundo ele, é semelhante ao abandono da escuridão: “[...] é como se alguém por anos inteiros se tivesse escondido em algum lugar, em um canto, em um porão, em um subterrâneo: e de repente saísse. Quando abandona aquele lugar escuro e sai em plena luz, reage [...] e quem olha tem a impressão de que a luz emana dele” (2010d, p.207-208). É ainda interessante notar que a sua expressão “luminosidade” se assemelha ao termo “numinosidade” empregado por Jung.<sup>32</sup>

Outra semelhança que se evidencia é a natureza *sombria* do resultado recolhido por Grotowski. A “sombra”, em Jung, é a parte inconsciente da nossa personalidade que, ao vir à tona, não gostamos de reconhecer. Diz Franz:

A sombra não é o todo da personalidade inconsciente: representa qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego – aspectos que pertencem, sobretudo à esfera pessoal e que poderiam também ser conscientes. Sob certos ângulos, a sombra pode também consistir de fatores coletivos que brotam de uma fonte situada fora da vida pessoal do indivíduo (2008, p. 222).

Por isso, Grotowski esperava do ator uma entrega absoluta, que lhe revelasse o mais íntimo da sua personalidade, mesmo os aspectos mais reprimíveis. O treinamento do corpo e da mente servia para predispor o ator a esse ato de entrega. Ele deveria estar preparado

---

<sup>32</sup> A palavra *luminosidade* tem origem no termo latino *lumen* ou *lux*, luz. *Numinosidade* vem do latim *numen*, poder divino. Cf. DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA.

para transgredir a norma e lutar contra aquilo que o cinde de sua liberdade: crenças, estruturas sociais e psíquicas repressoras que atacam seu organismo. Grotowski aproximava a autopenetração do ato amoroso: “Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança, como nos damos no amor” (GROTOWSKI, 1987, p. 33).

Nem sempre esse ato de entrega é absoluto. Grotowski exigia dos seus atores treinados que se arriscassem no limite da experiência de autopenetração, de forma a não serem capazes de falsear as emoções verdadeiras: “afirmava que o ator deveria trabalhar sobre recordações concretas, íntimas, mas sobre recordações que exigissem dele um ‘choque de sinceridade’ tão forte que fosse impossível bombear as emoções, ficar tenso ou dramático” (LIMA, 2008, p. 113). Por isso, era importante, para Grotowski, que o ator representasse em estado de “transe”.

Lima indica a relação do transe em Grotowski com as técnicas de treinamento autógeno de Johannes Heinrich Schultz. No que concerne à experiência com o NBC, algumas experiências numinosas tornaram-se possíveis em decorrência do uso de técnicas de movimento corporal e de respiração, e da utilização de toques aos orixás, mantras e cantigas medievais, como será relatado no próximo capítulo. O objetivo é desbloquear o corpo-mente e prepará-lo para uma resposta orgânica durante o processo de criação.

Um fato observado nos atores do grupo NBC são as duas formas diferentes de armadura diante da sinceridade: uma instintiva, relacionada com os receios e bloqueios internos, o medo de se expor, que provoca retraimento, fuga; outra inconsciente, relacionada com as introjeções sociais e de fórmulas, os clichês. Ambas conduzem o ator a uma teatralização das emoções. Por isso, utilizei técnicas de sugestionamento, com a intenção de desbloquear os acessos ao inconsciente, estimulando “imagens capazes de atingir a fantasia do ator e suscitar modelos espontâneos de ação” (BARBA apud LIMA, 2008, p. 123). A “pacificação”, “análise” ou “autoanálise” dos atores podem ocorrer como consequência do processo, mas nunca serão colocadas como condição para a existência desse teatro que produzimos.

No nosso processo criativo, considero que a autopenetração seja essa torrente de memórias que, ao serem trazidas à atualidade e misturadas com novos sentimentos, revelam-se de outra maneira aos atores. É um ato de confissão, que aparece, sobretudo, na maneira como as suas verdades mais íntimas vêm à superfície e se transformam em gestos e palavras que à princípio se encontravam desconectados em seus pensamentos. Exemplo disso são as

associações feitas pelo ator Ronaldo Magalhães a partir deste trecho do poema *Comedores de Lótus* de Alfred Tennyson:

Da praia contemplar a curva sinuosa  
Onde a espuma do mar se estende, vagarosa,  
Votar o coração e a alma, inteiramente,  
A uma melodia doce e complacente.  
Reviver, na memória, tantas antigas vidas.  
Da infância recordar as figuras queridas,  
Que tão vivas parecem, embora sejam só  
Numa urna de bronze um punhado de pó

(TENNYSON apud BULFINCH, 1999, pg. 281)

Ao ouvir esse texto de olhos fechados, enquanto manipulava um objeto que lhe servia de instrumento de percussão, Ronaldo trouxe à memória a canção *É doce morrer no mar*, composta por Dorival Caymmi, e as imagens de um naufrágio. Na sua improvisação, misturou esses elementos ao som do instrumento numa cena em que repetia exaustivamente “Tem alguém a estibordo?”. Para a pergunta “qual a relação que essa cena tem com o seu passado?”, respondeu que certamente não haveria nenhuma relação com seu “subconsciente”, ou seja, essa camada do inconsciente mais próxima da consciência a que Jung chamou inconsciente pessoal. Acreditava se tratarem talvez de memórias arcaicas. Eu insisti, perguntando-lhe a que memória mais recente podia relacionar aquele poema e as imagens do naufrágio, e Ronaldo, já emocionado, respondeu que à morte do pai. Daí se seguiu a cena em que mesclava as duas narrativas, com o naufrágio significando a dor e o desespero que não conseguiu exprimir no momento da perda.<sup>33</sup>

Entendendo a autopenetração como desnudamento, logo percebemos o objetivo do uso da memória em Grotowski: a personagem servia ao ator como um “bisturi”, instrumento de dissecação necessário para desafiar o ator a se confrontar com o seu lado sombra, seus segredos. A memória era uma via de confissão para o ator. Vemos, em Grotowski, a memória atuar como função transcendente de um *corpo-mente*, *corpo-vida*, para além da camada superficial da existência. Logo veremos como os atores do NBC experimentaram mergulhar em suas memórias, para atingirem outros estados de consciência em relação aos seus sentimentos mais íntimos.

## **2.2. Arquétipo e mito: provocação, libertação e encontro com o outro**

---

<sup>33</sup>A palavra “estibordo”, que significa “o lado direito de quem se encontra numa embarcação, voltado para a sua proa”, é adotada atualmente somente em Portugal. No Brasil, a mesma foi substituída pelo termo “boreste”. Cf. International Foreign Trade. Disponível em <http://www.internationalforeigntrade.com>. Acesso em 17 out. 2012. Ronaldo explicou que a palavra certamente surgiu da sua memória de romances de aventura.

Das ideias difundidas por Grotowski, as que remetem mais diretamente para a psicologia junguiana, quer por aproximação, quer por contraste, são as de *arquétipo* e *mito*. Na sua concepção, a autopenetração tinha por objetivo provocar a experiência de desvelamento nos atores, e também nos espectadores:

Violentando os centros nevrálgicos da sua psiquê e oferecendo-se com humildade a esse sacrifício, o ator, assim como o espectador que quer se entregar, supera a sua alienação e os seus limites pessoais e vive um clímax, um 'ápice', que é purificação, aceitação da própria fisionomia interior, libertação (BARBA apud LIMA, 2008, p. 119).

Esses sentimentos e imagens mais profundas do inconsciente são traduzidos por Grotowski como arquétipo:

Eu penso que se começamos o nosso trabalho para um espetáculo ou para um papel, procurando atentamente aquilo que nos poderá ferir o mais profundamente, ofender-nos o mais intimamente, e ao mesmo tempo dar-nos um total sentimento de verdade purificadora que nos restitui definitivamente a paz, se é para essa estrada que nos encaminhamos, chegaremos inevitavelmente a imagens arquetípicas coletivas (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 118).

A seu ver, a autopenetração tem mais do que uma função cênica, tem um efeito de cura individual e coletiva. Para Grotowski, era uma "necessidade psicossocial do ponto de vista da saúde da massa" (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 122). No que se refere a esse efeito *sanativo* da autopenetração, estabeleço a seguinte analogia com as ideias de Jung:

[Os símbolos culturais] constituem-se em elementos importantes da nossa estrutura mental e forças vitais na edificação da sociedade. Erradicá-los seria uma grave perda. Quando reprimidos ou descurados, a sua energia específica desaparece no inconsciente com incalculáveis conseqüências. Essa energia psíquica que parece ter assim se dispersado vai, de fato, servir para reviver e intensificar o que quer que predomine no inconsciente – tendências, talvez, que até então não tivessem encontrado oportunidade de se expressar ou, pelo menos, de serem autorizadas a levar uma existência desinibida no inconsciente.

Essas tendências formam no consciente uma "sombra", sempre presente e potencialmente destruidora (JUNG, 2008a, p. 117-118).

É dessa forma que Jung explica "a desorientação e dissociação universais"<sup>34</sup>, provocadas pelo distanciamento cada vez maior do homem moderno com relação à sua

---

<sup>34</sup> Para Jung: "o homem contemporâneo paga o preço de uma incrível falta de introspecção. Não consegue perceber que, apesar de toda a sua racionalização e eficiência, continua à mercê de 'forças' fora do seu controle. Seus deuses e demônios absolutamente não desapareceram; têm apenas novos nomes. E o conservam em contato íntimo com a inquietude, com apreensões vagas, com complicações psicológicas, com uma insaciável necessidade de pílulas, álcool, fumo, alimento, e acima de tudo, com uma enorme coleção de neuroses" (2008, p. 102-103). Evidentemente, há inúmeros outros fatores de ordem social e econômica que desencadeiam as crises da vida moderna, mas este estudo não pretende esgotar a inumerável quantidade de hipóteses para os problemas da humanidade.

capacidade de reagir aos símbolos numinosos. Isso significa que o ser humano estaria cada vez mais exposto à sua sombra, às determinações de seu “submundo” psíquico.

Como indiquei anteriormente, Grotowski foi um pesquisador incansável, que abandonou várias ideias e procedimentos experimentados com seus atores. Com o tempo, a noção de “corpo anulado” do ator santo perdeu significado na sua prática e foi substituída pelo conceito de “ato total”, onde a relação do corpo do ator com o mundo físico passou a ser mais conciliatória. Passou-se a considerar os aspectos positivos da corporalidade.

Nas palavras de Lima, o ato total era como “sair do peso do corpo, através do corpo, ou seja, sem negar o corpo, aceitando-o plenamente nas suas forças biológicas e instintivas, integrando-o” (2008, p. 174). A memória agora era usada como um elemento de *sublimação* do corpo, abandono de todo peso, culpa, sofrimento. Se na fase anterior havia um embate entre o homem e sua natureza, agora, há uma submissão do homem ao destino como devir, algo que conecta o indivíduo à sua natureza, ao seu desejo. Essa submissão era o seu processo de redenção ao “amor”. Lima explica que aí se dava outro tipo de anulação: “Talvez possamos mesmo dizer que o corpo individual se anulava – ou se encontrava no corpo do outro, do amado; no corpo do mundo” (2008, p. 175).

Essa é a fase em que Grotowski passa a buscar uma experiência “luminosa” do ator, mobilizando suas memórias mais plenas de gozo e vitalidade, mais carregadas de amor. O ator no ato total estava agora menos sujeito às codificações do uso do corpo, como indicado pelo próprio Grotowski: “o ator não deve usar seu organismo para ilustrar ‘um movimento da alma’; deve realizar este movimento com o seu organismo” (1987, p. 98).

A memória era atualizada através do “contato” com o outro:

O ator estava em cena, realizando suas ações. Em um dado momento, uma dessas ações abria a porta das associações, das memórias do ator. Essa associação transformava a totalidade psico-corporal do ator, ele vivia essa memória no espaço/tempo da improvisação. Sua voz, seus gestos, sua expressão eram, então, modificados, determinados por aquelas associações pessoais, por sua motivação. O ator, então, não guardava apenas para ele a lembrança despertada, não ficava absorvido por ela (o que o levaria, segundo Ouaknine, a ficar “ausente” ou “em outro lugar”), ele encontrava, a partir daquele comportamento transformado pela memória, uma abertura em direção ao outro, uma reação que pudesse estimular seu(s) parceiro(s) de cena (LIMA, 2008, p. 183-184).

Essa noção de contato foi desenvolvida por Grotowski até o ponto em que ele se abriu para o *Encontro*. Na experiência com *Apocalypsis cum Figuris* essa ideia já estava incorporada, assim como traços da cotidianidade:



Fez-se uma profunda radiografia daquele grupo de atores e diretor. Através dos temas, das relações inter-humanas, das perguntas que formulou, *Apocalypsis* contou a história daqueles homens e mulheres que trabalharam juntos por tantos anos. O espetáculo mergulhou de fato na terra da cotidianidade, enxergando, naquelas relações, a encarnação de alguns aspectos míticos (LIMA, 2008, p. 196-197).

Da proposta de *Apocalypsis*, parto para entender a função mítica do teatro de Grotowski. Homens e mulheres que, através da sua experiência vivida, dão testemunho do que o encenador denominou “mitos pessoais e tribais”. Sobre a cena do caminho até o sepulcro de Cristo, o diretor explicou em aula no *Collège de France* (apud LIMA, 2008, p. 206) que ela estava associada à lembrança de camponesas que lavavam os pés para irem à igreja, imagem pertencente à sua infância e a de seus atores. Aqui se vê a passagem da noção de arquétipo como algo existente fora do ator (no texto, na personagem) e com que ele deve se relacionar, para algo que se encontra dentro do ator, em seus mitos pessoais e tribais.

Neste exemplo, também encontro paralelo com a experiência do NBC: sem texto prévio e personagens que orientem o processo de preparação da cena, a estrutura mítica se dá pela impressão das experiências concretas dos indivíduos. A diferença é que, em *Apocalypsis*, Grotowski partia de temas e textos retirados da Bíblia, de Dostoiévski, Eliot e Weil, para provocar a memória dos atores nos processos de improvisação. Esses textos, mesmo recriados pela visão poética do grupo, compunham a “urdidura narrativa” do espetáculo (GROTOWSKI, 2010c, p. 195). Com o NBC, usamos alguns textos como estímulo à memória, mas no final do processo possuímos uma estrutura cênica que não recria narrativas estranhas ao grupo. A matéria cênica do espetáculo é puramente originada das nossas trocas criativas.<sup>35</sup>

Jung previa no arquétipo um modelo de representação de motivos mitológicos que se repetem ao longo da história:

O arquétipo é uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo *irmãos inimigos*, mas o motivo em si conserva-se o mesmo (2008a, p. 83, grifo no original).

É assim que, pela via simbólica, fazemos conexão com os nossos instintos originais. Não à toa as tecnologias midiáticas se apropriaram desses símbolos para reproduzirem nas

---

<sup>35</sup> Com exceção do excerto do poema *Noiva de Ábidos*, de Lord Byron, que entra como parte da narrativa numa cena, todo o texto do espetáculo foi produzido pelos integrantes do grupo.

massas emoções destinadas ao consumo. O “mito do herói” talvez seja o mais repercutido em nossa sociedade. Segundo Jung, esse mito:

[...] refere-se sempre a um homem ou um homem-deus poderoso que vence o mal, apresentado na forma de dragões, serpentes, monstros, demônios, etc. e que sempre livra seu povo da destruição e da morte. A narração ou a declamação ritual de cerimônias e de textos sagrados e o culto à figura do herói, com dança, música, hinos, orações e sacrifícios, prendem os espectadores num clima de emoções numinosas (como se fosse um encantamento mágico), exaltando o indivíduo até sua identificação com o herói (2008a, p. 98).

Grandes estudiosos se debruçaram sobre o mito do herói, a exemplo de Joseph Campbell (1995) com a “Jornada do Herói”, grande referência para dramaturgos e roteiristas de cinema. O cinema hollywoodiano é notoriamente consagrado por proliferar na indústria modelos de estruturas narrativas que reproduzem esse motivo mitológico.

A grande questão é que a reprodução em massa condicionou o olhar e hábitos de consumo a tal ponto que há uma grande rejeição das pessoas quando um novo padrão do motivo mitológico é apresentado. Assim acontece com as quebras dos paradigmas, pois a ruptura exige reconstrução do olhar, o abandono da zona de conforto. A rejeição passa, sobretudo pela razão crítica, pelos conceitos. Se, entretanto, para construir novas referências de comportamento, gosto, estilo, etc., recorreremos a imagens primordiais, como bem o fez Grotowski, estaremos de algum modo estabelecendo uma conexão com o instinto, o inconsciente do fruidor, e mesmo que mais tarde possa haver a sua rejeição crítica, mais facilmente iremos provocá-lo em seus afetos, em sua zona de *desconforto*.

Esse, como previu Jung, é o grande mérito do artista, a capacidade em transcrever a imagem primordial, o arquétipo, para a linguagem do presente, dando ao espectador a possibilidade talvez única de acessar “às fontes mais profundas da vida” (JUNG, 2011, p.83). A seguir, iremos verificar de que forma traduzimos imagens inconscientes para a cena, provocando a nossa consciência crítica e a dos espectadores de *LoCais da Memória*.

*Tudo o que a gente escreve na areia é passageiro.  
A única coisa que fica são as lembranças.*

Lia Vasconcelos e Na Boca de Cena (*LoCais da Memória*, 2012)

## **CAPÍTULO 3 – A MEMÓRIA NA DRAMATURGIA: EXPERIÊNCIA E MÉTODO**

---

No âmbito desta pesquisa, as lembranças (pretérito) atualizadas (presente) são produto do processo artístico. Ao trazer para o hoje o vivido ou imaginado, já se produz, em mutação, em livre arbítrio, novas formas reinterpretadas pela inspiração poética. Essa ponte entre passado e presente não se constrói a partir da narração, mas das vivências em cena, da gestualidade, do canto e da dança, que assumem a função mítica de encontro, congregação.

Sánchez diz: “Para ser desencadeada a Dramaturgia da Memória é necessário ter como pano de fundo uma pesquisa histórica geradora de estímulos” (2011, p. 127). As minhas questões geradoras são estímulos à memória individual, essa mesma responsável por agrupar conteúdos da memória coletiva. O processo foi alimentado pela história desses jovens atores do grupo Na Boca de Cena, que também são testemunhas da história da comunidade da Boca do Rio. Para tanto, foram utilizados elementos e objetos facilitadores do despertar da mente inconsciente.

Este capítulo é dedicado à descrição dos procedimentos desenvolvidos nas oficinas ministradas ao grupo NBC e na montagem de *LoCais da Memória*, os quais tinham como objetivo experimentar técnicas de criação cênica através da mobilização da memória, investigando também a capacidade criativa que permite ao ator transformar a sua atitude em cena.

A leitura dos autores de referência dessa pesquisa facilitou a compreensão dos meios que empreguei para alcançar o resultado estético pretendido. O trabalho processual, por se presumir cartográfico, desenvolveu-se em vários momentos inicialmente desconectados, como na visão rizomática de Deleuze e Guattari, cada momento sendo necessário para revelar, ao final, o processo como um todo. Para Roberta Romagnoli:

Cartografar é mergulharmos nos afetos que permeiam os contextos e as relações que pretendemos conhecer, permitindo ao pesquisador também se inserir na pesquisa e comprometer-se com o objeto pesquisado, para fazer um traçado singular do que se propõe a estudar. Nesse sentido, a cartografia tem como eixo de sustentação do trabalho metodológico a invenção e a implicação do pesquisador, uma vez que ela baseia-se no pressuposto de que o conhecimento é processual e inseparável do próprio movimento da vida e dos afetos que a acompanham (Rolnik, 1989). Na invenção, é preciso estar atento aos encontros, às virtualidades que estalam nos agenciamentos e que são oriundos das desestabilizações que, no processo de trabalho, acometem tanto o pesquisador quanto seu objeto de estudo, seu campo (2009, p. 171).

Sem uma ordem determinante do fluxo da pesquisa, busquei a via da experimentação e recorri a diferentes teorias e métodos. De acordo com os princípios de conexão e de heterogeneidade de Deleuze e Guattari: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (1995, p. 14). Guiei-me pela pesquisa, mas também pela intuição, de modo a perceber aonde o processo me levaria e a “cartografar” os resultados, ligar seus pontos, fazer convergir ideias que me auxiliavam na construção da metodologia. Os autores reiteram essa visão de mapa como *construção*:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.21).

A experiência de dramaturgia colaborativa com o grupo Na Boca de Cena tratou-se de uma construção em que os agenciamentos se deram pela via do compartilhamento de memórias e impressões. No percurso das nossas descobertas, traçamos as linhas desse mapa que é a “construção” da história de nós mesmos.

Este capítulo é dedicado, igualmente, à síntese dos trabalhos desenvolvidos no âmbito da Oficina de *Dramaturgia da Memória*, realizada com os alunos do módulo V de interpretação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia entre os meses de abril e maio de 2012, como forma de demonstrar a adequabilidade dos procedimentos utilizados em outro contexto de criação colaborativa.

## 1. LOCAIS DA MEMÓRIA: EXPERIMENTO DE VIDA

### 1.1. Os indutores

A memória sempre foi uma área profícua de estudos e experiências nas artes cênicas. Muitos encenadores se valeram de técnicas de acesso aos conteúdos memoriais em nome de uma arte menos *mecânica*, mais *orgânica*, em nome de um *corpo-vida*. Essas técnicas serão aqui denominadas “indutores”.

Na psicotécnica de Stanislavski, identifico como principal indutor o “se” de que se vale o ator para a criação de uma situação fictícia inspirada na experiência real; em Pina Bausch, sua técnica de pergunta e resposta através da dança, como estímulo para a recriação simbólica de fatos experienciados pelos intérpretes e, em Grotowski, considero principalmente os meios para se alcançar a organicidade no processo artístico, dentre os quais as técnicas de sugestionamento mencionadas no capítulo anterior e os cânticos sagrados.<sup>36</sup>

No processo de dramaturgia com o NBC, utilizei indutores sensoriais – estímulos visuais, sonoros, táteis, gustativos e olfativos – para provocar uma imersão dos criadores em suas memórias, desencadeando assim uma corrente associativa de recordações, impulsos, movimentos, sons e gestos que exprimem a individualidade de cada um, mas essa individualidade que é um misto entre “personalidade e impessoalidade”, como nos indica Tatiana Motta Lima a respeito deste que é um dos objetivos primordiais do processo orgânico em Grotowski:

É como se, para Grotowski, o máximo ‘tu’ individual fosse, ao mesmo tempo, um ‘tu’ para além da psicologia, um tu ‘impessoal’, um tu ‘extensivo’. O tu mais próximo de um ‘eu’ era, para Grotowski, um tu experimentalmente ‘nós’. O tu ‘carnal’, ‘nu’, ‘imaneante’ era, ao mesmo tempo, um tu ‘transcendente’ (2008, p. 241).

No nosso trabalho, esses indutores foram quase sempre combinados a técnicas de relaxamento e de suspensão da razão crítica, como a escrita automática, danças e movimentos corporais, cantos e outros procedimentos de expansão da consciência.

O objetivo do trabalho com o grupo NBC era encontrar uma forma de recriação da memória a partir da combinação de elementos oriundos desse contato do intérprete com o seu “eu-nós”, ou para usar uma terminologia de Grotowski, com o *Teu Homem*:

---

<sup>36</sup> Sobre a pesquisa de cânticos sagrados de Grotowski, cf. BRANTES, 2007.

[...] teu Homem – é, ao mesmo tempo, tu – “o teu homem” – e não-tu – não-tu como imagem, como máscara para os outros. É o tu-irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu. E ao mesmo tempo, é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história (GROTOWSKI, 2010a, p. 176).

Os procedimentos na nossa dramaturgia também são irrepetíveis, uma vez que não se busca recriar o método de nenhum desses criadores nem criar um modelo que se coloque a serviço da repetição de fórmulas, mas encontrar o caminho para uma técnica que possa ser adaptada e se torne útil a outros grupos, considerando os seus modos idiossincráticos, as suas motivações e características enquanto coletivo. No caso do grupo NBC, formado por moradores de um mesmo bairro, consideramos essa uma das características a serem investigadas no processo, como também as características de cada indivíduo, suas memórias de infância, seus segredos, que só podem ser interpretados (ou desvendados) sob a ótica pessoal de outro indivíduo. No processo de leitura e identificação com a verdade do outro, passa-se a delinear a sua própria verdade. Entendo alteridade como essa troca de *verdades* no interior de um processo dialógico em que os indivíduos se deixam afetar e se reconhecem uns nos outros. Partimos da vida para o teatro no momento do contato.

## 1.2. De dramaturga a diretora-dramaturgista

Embora possa me considerar uma “dramaturga de gabinete”, a experiência com *LoCais da Memória* me fez assumir novos lugares dentro do teatro, nomeadamente os de dramaturgista e diretora. Faço questão de não enfeixar essas duas funções numa só, a de encenadora, para melhor empreender as diferenciações entre dramaturgia e direção, que a função de encenador não contempla, a meu ver, de forma tão dissociada.

Pavis (2005) observa que, atualmente, o autor de peças é comumente chamado na França não de dramaturgo, mas de autor dramático e, sobre a concepção contemporânea de dramaturgia desenvolvida na Europa, ele diz:

[A dramaturgia] abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula “em relevo”, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento (p. 113).

O teórico complementa: “a dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático, para englobar texto e realização cênica

(p.114). No caso francês, o dramaturgo normalmente é um profissional que atua como um “conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo” (p. 117).

Dentre as atribuições do “dramaturgo” indicadas por Pavis, podemos verificar algumas que coincidem com a prática da dramaturgia no Brasil:

Combinar os textos escolhidos para uma mesma encenação; [...] efetuar as pesquisas de documentação sobre e em torno da obra; [...] adaptar ou modificar o texto; [...] destacar as articulações de sentido e inserir a interpretação num projeto global (social, político, etc); [...] intervir de tempos em tempos, durante os ensaios, como um observador crítico cujo olhar é mais “fresco” do que aquele do encenador [...] o dramaturgo é então o primeiro crítico interno do espetáculo em elaboração (PAVIS, 2005, p. 117).

Houve no Brasil uma reapropriação dessa terminologia, mas em muitos casos as funções de escritor de peças e de dramaturgo, como descritas por Pavis, quer por uma questão cultural quer por razões financeiras, confundem-se numa mesma atividade. No *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2006), podemos ver que a diferenciação da nomenclatura se deu pelo fato de na Alemanha essas duas figuras serem distinguidas pelos termos *dramaturg* (dramaturgo) e *dramatiker* (autor dramático). O sentido da palavra *dramaturg* foi absorvido no caso francês, mas adaptado no caso brasileiro, passando a significar “autor dramático” e, mais recentemente, deu-se origem ao neologismo *dramaturgista*, que significa, no Brasil, a atividade do *dramaturg*.

O escritor de peças aqui poderá ser chamado de *dramaturgo* ou de *autor de teatro*, mas, se exercer apenas as funções de *dramaturg* indicadas por Pavis e não escrever peças de punho, será chamado sempre de *dramaturgista*.

Já o encenador, segundo Pavis, é a “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (2005, p. 128). Ao montar uma peça, o encenador também cumpre em parte a função de dramaturgo, pois é responsável pela *leitura e adaptação* da cena escrita para o palco:

A partir do momento em que há a encenação, pode-se considerar que há necessariamente um trabalho dramatúrgico, mesmo – e, sobretudo – que este seja negado pelo encenador em nome de uma fidelidade à tradição, ou de uma vontade de tomar o texto “ao pé da letra” etc. Com efeito, toda leitura e, *a fortiori*, toda representação de um texto pressupõem uma concepção das condições de enunciação, da situação e da interpretação dos atores etc. Esta concepção, ainda que embrionária



ou sem imaginação, já é em si uma análise dramaturgica que compromete uma leitura do texto (PAVIS, 2005, p. 116).

Mesmo que assuma naturalmente o ponto de vista da dramaturgia, o encenador não tem necessariamente, como o dramaturgista, a tarefa de organizar os materiais textuais oriundos de uma dramaturgia colaborativa, entendida aqui como um tipo de criação em que:

O texto dramático não existe a priori, vai sendo construído juntamente com a cena, requerendo com isso a presença de um dramaturgo responsável, numa periodicidade a ser definida pela equipe.

Todo material criativo (ideias, imagens, sensações, conceitos) deve ter expressão na forma de cena – escrita ou improvisada/representada. Sendo assim, a cena, como unidade concreta do espetáculo, ganha importância fundamental no processo colaborativo (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 253).

Por isso, entendo o meu papel em *LoCais da Memória* como de *diretora-dramaturgista* e não simplesmente como de *encenadora*. Minha função aí é de criar procedimentos de intermediação e organizar a *escrita* do material resultante, a partir de uma lógica global que está alinhada aos pressupostos por ora defendidos: a memória como fonte de criação poética.

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

O diretor-dramaturgista é responsável pela co-criação, porque interage com o resultado, de forma a provocar no executante uma busca de elementos do seu universo concreto, material, que o possam ajudar a transmitir suas impressões do passado no momento presente. Cabe também a ele conscientizar o executante da maneira como reconfigura a experiência, tentando extrair sua potência criativa, sua capacidade de simbolizar. Um punhado de conchas é colocado na mão da atriz Jessy Andrade. De olhos fechados, ela tateia esses elementos e canta uma canção. Recordar-se de uma estante cheia de conchas e búzios que havia na casa de sua amiga Sirlene e do dia que, estando na praia, escreveu o nome dela na areia. Sob a minha

orientação, desenha com essas mesmas conchas e a mão o movimento da onda que levou o nome da amiga. Experiência vivida, trazida à memória e recriada em cena por meio do mesmo estímulo. O diretor-dramaturgista recombina os elementos trazidos à cena, com a intenção de torná-los mais orgânicos no entrelaçamento de todas as ações executadas pelos intérpretes. O seu olhar representa mais um estágio de alteridade, pois reinterpreta os signos produzidos pelos atores.

O texto resultante dos exercícios são genuinamente autorais. Em alguns momentos, os autores-intérpretes contam sua própria história; em outros, são levados a canalizar sua atenção para as vozes interiores, intercambiam palavras, deixam-se *mover* pelos impulsos e daí surgem novas histórias e poesia imanes e etéreas, porque existem somente pela experiência concreta do executante e podem mudar a cada dia, a depender da vontade do intérprete e da troca contínua com o grupo e, posteriormente, com a plateia. No depoimento a seguir, Eugênio Lima mostra como o processo pode causar estranhamento, mas o resultado acaba por produzir sentido para os autores-intérpretes e para o público:

A única coisa que pra mim foi de [dificuldade de] entendimento foi a dramaturgia. Como é que você chega àquilo ali? Que loucura! (risos) Todo dia exercício, todo dia exercício, aí você tem uma expectativa de construir um texto, de começar a ter um texto [pra] que você se oriente, e a gente não tinha. Aquilo era “murchante” pra mim. Eu dizia: “rapaz, isso não vai dar em nada”. É muito exercício e eu não conseguia perceber como é que isso se encaixava. Até quando chegou o roteiro, que não era texto (risos). Eu disse: “pelo menos isso, pra agora a gente se orientar”. Isso foi difícil pra entender o que você queria, com colocar a gente pra experimentar aqueles exercícios e onde que a gente iria chegar. O entendimento só veio realmente assim pleno depois da primeira apresentação, que a gente respirou, que eu disse “agora acabou”, que eu vivenciei todo o processo de me apresentar pras pessoas, é que eu disse assim: “Poxa, agora eu entendi!”. Você vê também como o público reage. O *feedback* que as pessoas dão pra você do que significou pra elas ter visto aquelas coisas.<sup>37</sup>

Dentro desse processo de construção dramaturgica, pude colocar a minha experiência como atriz, dramaturga e arte-educadora. Minhas próprias memórias serviram de material para o desenvolvimento dessa dramaturgia colaborativa, onde as trocas são a base da criação. Os conhecimentos e vivências de cada um somam-se para produzir um único conteúdo que se refere a cada um de nós como pessoas desse processo e ao coletivo como um todo. Cada um narra a sua história e todos juntos representam a comunidade à qual pertencem. Exemplo disso é a cena das Yabás, Oxum e Iemanjá, representações simbólicas do encontro do rio com o mar na região da Boca do Rio. No espetáculo, a dança dos orixás encanta os moradores, ali

---

<sup>37</sup> Em entrevista concedida no dia 21 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).

peessoas reais, que se inspiram a rememorar o passado, a infância vivida nos areais, na lagoa, no topo das árvores. Inicialmente, essa cena representava para mim o olhar dos moradores sobre o bairro, e a dificuldade em se manter, no diálogo, a tarefa de ouvir e ser ouvido. A confusão de vozes se dava pela incapacidade de escuta, que exige atenção àquilo que o outro diz e não apenas ao que pretendemos dizer. Hoje, ao pensar sobre a cena, vejo ampliada a sua significação: cada um tem a sua história para contar, mas a coletividade é um ambiente onde a pessoalidade e a impessoalidade se atravessam. A voz do eu também se anula para dar lugar à voz do outro, à voz de todos. A cena das Yabás é um exemplo da sobreposição de vozes que nem sempre é um fator de consensualidade. Às vezes, é uma perda de autonomia da voz individual. Voz essa idealizada como parte de uma identidade coletiva. Quando realmente estamos juntos, ou quando estamos sós?

Outro fator importante no espetáculo é a trilha musical. A música de *LoCais* é minha memória. Tinha a função de alinhar, entretecer as cenas. *Leitmotiv* de algumas histórias como a do palhaço e a de Jessy com sua amiga Sirlene. A música de outras memórias de vida. Momentos que se encontraram na dramaturgia e não na vida real, mas que poeticamente convergem para os mesmos sentimentos. Para Nietzsche, sem música a vida não faria sentido, pois talvez só a música para superar a nossa dificuldade de expressão dos sentimentos através de metáforas linguísticas. A música diz para cada um e diz mais do que as palavras podem dizer.

Podemos concluir que *LoCais da Memória* é por isso mesmo uma dramaturgia colaborativa *ad infinitum*: pela sua capacidade de reunir tantas imagens, sensações e conceitos no espaço da representação e no da memória que sempre teremos dela. Como disse Jessy Andrade sobre a finalidade da *Dramaturgia da Memória*: “Serve pra guardar de recordação, pra ficar na memória de novo”.<sup>38</sup>

Na próxima seção, apresento o roteiro de ações de *LoCais da Memória* e passo, na sequência, a comentar e analisar as motivações e os procedimentos que nos levaram a este resultado dramaturgício.

---

<sup>38</sup> Em entrevista concedida no dia 8 de novembro de 2012 (APÊNDICE D)



Figura 7 - Cena das Yabás de *LoCais da Memória* (2012). Foto: Fernando Konday<sup>39</sup>

### 1.2.1. Roteiro cênico de *LoCais da Memória*

Este *canovaccio* ou roteiro de ações foi por mim elaborado em colaboração com o Grupo Na Boca de Cena entre os meses de março e agosto de 2012, a partir de jogos e exercícios de improvisação originados do estímulo à memória. Optei por não transcrever todas as falas do espetáculo, fazendo jus ao caráter transitório de um trabalho que envolve a memória: o texto não se fixa para a posteridade e, em caso de novas apresentações, teremos de contar com a capacidade de rememoração dos atores e com as eventuais transformações sofridas na memória que têm do trabalho, reflexo natural do processo de ressignificação de suas impressões. As falas aqui descritas foram fixadas devido à sua função de *ligação* entre as cenas do espetáculo.

---

<sup>39</sup> Todas as fotos do espetáculo são de autoria de Fernando Konday.



Figura 8 - Cena do poema coletivo de *LoCais da Memória*

### CENA 1

*Escuro. Ouvimos vozes amplificadas em objetos de ressonância (xícaras, bules, caixas). Os atores falam de eventos relacionados à comunidade, enquanto entram em cena. JESSY traz uma vela acesa e passeia entre os demais, iluminando-os. No momento que é iluminado, o intérprete conta alguma memória do lugar. Em seguida, JESSY coloca a vela no centro da sala. Cada ator fala seu texto de memória íntima (um dos textos escritos no exercício da vela<sup>40</sup>).*

*JESSY fica em cena. Os demais saem.*

### CENA 2

*Som do mar. JESSY olha em frente, como quem contempla o mar. MARCELA entra com uma grande saia, trazendo um vaso cheio de areia. Vem andando de costas para o público enquanto faz um traçado no chão com a areia e cantarola a canção “Conto de areia” de Clara Nunes.*

<sup>40</sup> Descrito na seção “Cheiros e chamas: experiências com o olfato e a visão”, p. 91.

**MARCELA** (cantando):  
 Quem foi que mandou  
 O seu amor  
 Se fazer de canoeiro  
 O vento que rola das palmas  
 Arrasta o veleiro  
 E leva pro meio das águas  
 de Iemanjá  
 E o mestre valente vagueia  
 Olhando pra areia sem poder chegar  
 Adeus, amor

Adeus, meu amor  
 Não me espera  
 Porque eu já vou me embora  
 Pro reino que esconde os tesouros  
 De minha senhora

Desfia colares de conchas  
 Pra vida passar  
 E deixa de olhar pros veleiros  
 Adeus meu amor eu não vou mais voltar

Foi beira mar, foi beira mar que chamou  
 Foi beira mar ê, foi beira mar (2x)

*MARCELA deixa cair conchas quando passa por JESSY, que começa a balbuciar palavras sem ser ouvida. MARCELA vai baixando o tom de voz, até acabar a canção.*

**JESSY:** Eu queria poder guardar aquele instante na areia. Escrevi seu nome. Ia tirar uma foto, mas veio uma onda e levou. Levou seu nome, levou aquele instante. Tudo o que a gente escreve na areia é passageiro. A única coisa que fica são as lembranças.

*Som do mar. JESSY brinca com a areia, pega três conchas e as guarda com ela.*

### **CENA 3 (APÊNDICE A)<sup>41</sup>**

*RONALDO entra abrindo e fechando uma caixa vermelha, como se carregasse um coração pulsante. MARCELA entra com uma manga nas mãos e ISLÂNIA, com cinco pedrinhas. Estão todos dentro da área demarcada pela areia e contam histórias relacionadas à infância. Ronaldo fala de quando era criança e ia passar férias na casa de sua tia Nauzira. Marcela fala de momentos que viveu com a mãe e com os vizinhos no parque de Pituaçu, Islânia conta como eram suas noites em casa, as brigas de sua mãe com ela e com sua irmã, Sheila, para arrumar a casa e lavar os pratos antes de sentarem para jogar cinco pedrinhas. Entrecortes de falas coletivas e falas individuais. O som do sino marca as mudanças de ação e evoca a memória de outros tempos.*

---

<sup>41</sup> Esta cena foi a única completamente registrada em arquivo de texto, devido ao seu forte caráter fragmentário e intercalado, o que obrigou os autores-intérpretes a apresentá-la na forma escrita.

#### CENA 4

*EUGÊNIO interpreta seu clown. Traz uma mala cheia de chapéus e palhaços da sua coleção, brinca com o público e canta a canção “O circo pegou fogo”, uma das que sua mãe cantava nas brincadeiras de roda que reunia seus amigos.*

#### CENA 5

*Música Frevo pinguim do CD Chuva em Pó do Think of One. ISLÂNIA interpreta o palhaço (1ª parte). Recolhe os palhaços e chapéus que Eugênio distribuiu entre o público, faz palhaçadas tradicionais, prepara-se para um anúncio importante.*

#### **ISLÂNIA:**

O vento sopra forte  
e o mar irado  
ruge na escuridão  
a noite cobre o solo já regado  
por tanto sangue em vão

*Ninguém ri. Ela fica frustrada. Tenta mais uma vez e, de novo, ninguém se manifesta. Islânia vai embora envergonhada.*

#### CENA 6

*Som do mar. JESSY entra e se coloca na mesma posição do início. Com um pé de sapato na mão, conta uma história que viveu com a amiga Sirlene na Feira do Livro do Centro de Convenções: as duas entraram com apenas um pé de sandália cada uma, pois a sua havia quebrado. Depois de escolherem um livro, perceberam que estavam sem dinheiro. Acabaram por pedir o livro de graça ao vendedor e o mesmo apresentou a condição de elas terem que desfilar como estavam pelo salão. Neste momento da narração, Jessy calça o único pé de sapato que trouxe e desfila em cena.*

#### CENA 7

*Músicas Cuando aún era de noche e Ondulantes serpientes de agua do CD La Región del Misterio de Antonio Zepeda. RONALDO entra rolando pelo chão. Interpreta o naufrágio, intercalado com a narração da morte do pai.*

#### **CENA 8 - EU COLETIVO: BOCA DO RIO**

*Música Wildlife do CD Signs of life do Penguin Cafe Orchestra. Entram JESSY e ISLÂNIA e fazem a dança das Yabás. Começam a dança de pé e, por fim, sentam-se e executam os movimentos no chão.*

*MARCELA, EUGÊNIO e RONALDO entram e se colocam diante delas, admirando a dança. Quando cai a música, eles batem palmas e começam a falar de suas memórias relacionadas com a comunidade da Boca do Rio. Vão se aproximando da frente do palco, já esquecidos das Yabás. ISLÂNIA e JESSY continuam no centro do palco, com movimentos muito suaves. MARCELA, EUGÊNIO e RONALDO vão falando animados e, cada vez mais ansiosos por falar, vão se interrompendo, dizendo frases incompletas, confusão. MARCELA se cansa e sai. RONALDO e EUGÊNIO continuam na disputa. ISLÂNIA e JESSY vão se afastando sem que eles notem. Algum tempo depois, RONALDO também se cansa e sai.*

*EUGÊNIO fala ininterruptamente sem perceber que os outros se foram. No final, descobre que está sozinho e sai sem jeito.*



Figura 9 – Jessy Andrade na cena da Feira do Livro

### **CENA 9**

*Som do mar. JESSY está na mesma posição do início. Conta outra história que viveu com a amiga. Desta vez, o dia em que os colegas de classe grudaram um chiclete no cabelo de Sirlene e ela ficou mais preocupada do que a amiga. Ela gritava em desespero e Sirlene lhe pedia calma. No dia seguinte, Sirlene surpreendeu a todos na escola com um corte de cabelo super moderno.*

### **CENA 10**

*Música Frevo Pinguim do CD Chuva em Pó do Think of One. ISLÂNIA realiza a 2ª parte da cena do palhaço. Mesma situação. Ela brinca com o público e volta a falar os versos, mais uma vez sem efeito. Sai apressada.*

### **CENA 11**

*Músicas Mahdiyat (Berceuses) e Concerto pour oud et piano n° 23 do CD Mozart in Egypt. EUGÊNIO faz a partitura do incenso. Entra como se tivesse um incensador na mão,*



*atravessa o palco, abaixa-se e faz a partitura do banho de folha. Em seguida, faz a da benção. Arrasta-se no chão tal qual uma minhoca.*

**EUGÊNIO:**

Sozinho em casa, eu tenho medo.

Medo.

Medo de perder a minha mãe.

E tenho vergonha por ter medo.

Medo de perder a minha mãe.

*Enquanto repete o texto, Eugênio arrasta-se até sair outra vez de cena.*

**CENA 12**

*Som do mar. Jessy na posição do início. Conta a história do acidente que vitimou a amiga no Natal. Ela soube da morte da amiga através do noticiário televisivo.*

**CENA 13**

*Música Frevo pinguim do CD Chuva em Pó do Think of One. ISLÂNIA realiza a 3ª e última parte da cena do palhaço. Mesma situação. Desta vez, ela está impaciente. Fala os versos cada vez de forma mais agressiva. Na terceira vez, ela tira a sua roupa de palhaço e dá um grito enorme no final do verso. Cai de joelhos e se agita de raiva, por não suportar mais aquela situação.*

*Entram JESSY, MARCELA, RONALDO e EUGÊNIO. Marcham como numa fanfarra e param diante de ISLÂNIA. Tentam erguê-la, o corpo dela não responde. Com esforço, conseguem pô-la de pé e tentam endireitá-la. Posam como que para uma foto. Não funciona, a tristeza de ISLÂNIA destoa da alegria dos demais. MARCELA, com a ponta dos dedos, abre um sorriso em seu rosto. Por fim, estão todos alinhados e prontos para o poema coletivo. Cada um diz sua frase. Jessy é a última.*

**JESSY:**

Até onde vai a dor?

Sonhos acabam

Sonhos

Acabam sonhos

Mãe e família

Choram e choram<sup>42</sup>

*Som do mar. Jessy vai para a posição do início. Todos fazem o movimento de jogar conchas no mar, música cresce. Congelam nessa posição.*

*Blecaute.*

---

<sup>42</sup> Esse verso é resultante de um processo de escrita automática realizado de forma colaborativa com Jessy Andrade, em que fiz uma combinação de palavras-força escritas por ela durante o exercício.

### 1.3. Primeira motivação: a descoberta da *verdade* pelo sentido de pertencimento

Entre janeiro e fevereiro de 2012, foi realizada uma oficina com os 16 integrantes do grupo NBC. Esse trabalho tinha por objetivo introduzir o conceito de *Dramaturgia da Memória*, bem como experimentar essa metodologia no teatro, uma vez que a proposta de Lícia Sánchez se direciona para a dança-teatro. A oficina teve duração de seis sessões, com a realização de jogos, exercícios cênicos e de estímulo à memória individual e coletiva. Inicialmente, eu planejava as sessões a partir dos exercícios propostos por Sánchez (2011) e por outros formadores que conheci ao longo do meu percurso como aprendiz de atriz, dramaturga e arte-educadora. Além disso, apoiava-me nas leituras de Stanislavski para desenvolver uma reflexão sobre memória e verdade cênica. Na sala de aula, as dinâmicas com o grupo proporcionavam novos arranjos e os exercícios adquiriam formatos inesperados, o que demonstrava de alguma forma a autonomia do processo. Permitir essa abertura ao inusitado é uma via necessária para se obter um resultado mais autêntico, pertinente ao material humano com que se trabalha.

Nesta oficina, minha principal motivação era promover o encontro com a *verdade* de cada um e do grupo enquanto um coletivo comunitário. Buscava perceber de que forma é possível contornar a reprodução de modelos, “carimbos” e padrões estéticos com o uso da memória. Objetivava transformar a qualidade da interpretação daqueles atores, tornando-a mais autêntica. Para tanto, solicitava ao grupo consultas bibliográficas e pesquisa de campo sobre a comunidade, bem como relatos de vivências pessoais e familiares.

Comecei por pedir aos participantes que trouxessem objetos *biográficos*, relacionados também à comunidade: fotografias, peças de decoração, prendas recebidas. Todos os pertences continham uma história que era compartilhada nas sessões de teatro. Ao se partilhar, muitas lembranças vinham à tona, lembranças que os ligavam coletivamente. Ao mesmo tempo em que traziam as histórias reais de vida, experimentavam ir em busca de outros objetos de sua imaginação. Eu intercalava exercícios de rememoração, a partir de objetos concretos, com outros de pura fantasia, conduzindo-os dentro de uma atmosfera de sonho e realidade.

Alguns imergiram fortemente na fantasia, como se estivessem vivendo a situação na realidade. Nesse momento, já usava cânticos aos orixás e outras músicas de forte sonoridade ancestral para provocar o mergulho na **memória poética**. No exercício que propus como

conexão à história dos negros africanos desembarcados na Praia do Chega Nego, onde supostamente houve tráfico ilegal de escravos após a abolição da escravatura<sup>43</sup>, as reações aos maltratos e desconforto causaram em muitos deles revolta, mal estar, cansaço. A fala de Eugênio Lima foi marcante. Ele disse que imaginou ser um príncipe africano que trajava vestes de palha-da-costa. A revolta contra a escravidão neutralizou todos seus outros sentimentos, como piedade, autocomiseração. De fato, Eugênio se pusera distante do grupo, seus irmãos/malungos dentro da fantasia. Em dado instante, quando indiquei o local onde eles iriam dormir – a Casa de Pedra onde os escravos eram alojados até o momento de sua comercialização – ele se posicionou de joelhos e, na altura em que pedi que sonhassem,<sup>44</sup> assumiu a postura de um guerreiro, dando por duas ou três vezes um grito de guerra que significava a retomada da sua liberdade.

Para o objetivo de realizar um trabalho de criação em grupo, os exercícios realizados possibilitaram uma aproximação da ideia de coletividade, partilha, pertencimento. Ronaldo Magalhães disse que no exercício da história “ao pé do ouvido”,<sup>45</sup> ao mesmo tempo em que ouvia a sua parceira no exercício, conseguia se conectar com o burburinho dos demais. Achou esse exercício simbólico, por permitir exercitar a escuta do outro e a escuta interior. E concluiu: “O importante é a contribuição que cada um traz”.<sup>46</sup>

Edivânia Oliveira, 28 anos, chamou atenção para o fato de não conseguir ninguém que quisesse lhe contar as histórias do bairro (mãe, vizinhos, primeiros moradores da comunidade). Isso me remeteu para a questão dos velhos da Idade Média, homens que, segundo Le Goff, a sociedade venerava “sobretudo porque via neles homens-memória, prestigiosos e úteis” (1996, p. 449). A nossa sociedade cada vez mais voltada para a memória artificial, não valoriza a memória dos velhos. Por isso, talvez não faça mais sentido preservar

---

<sup>43</sup> Segundo as fontes consultadas, a praia do Chega Nego é a atual praia de Armação na Boca do Rio, onde, no final do século XIX, os escravos eram alojados numa senzala que ficou conhecida como Casa de Pedra, situada no mesmo local onde há alguns anos funcionava o restaurante Tropicana, ao lado do atual restaurante Yemanjá. Cf. TAVARES, Suzana e BOCA DO RIO CULTURAL.

<sup>44</sup> Neste momento, parei de dar instruções/sugestões e deixei-os livres para imaginar.

<sup>45</sup> Deitados no chão, em pares, posicionados de forma a ficarem com as orelhas em contato, contam todos ao mesmo tempo as suas histórias de forma automática. Depois, um de cada vez fala e o outro escuta. No final, as duplas são separadas e formam-se novos grupos, onde os relatos são reproduzidos, sem que seja necessária uma fidelidade ao conteúdo original, e usados para a criação de uma cena.

<sup>46</sup> Em sessão realizada no dia 21 de janeiro de 2012.

a capacidade de lembrar. Os velhos já não se sentem valorizados nesse lugar. “Querem apagar sua memória”, comentou Eugênio.<sup>47</sup>

Essa primeira fase de pesquisa histórica e rememoração coletiva, quer pelo pouco tempo de desenvolvimento, quer por fazer parte de um momento onde eu ainda tinha como objetivo promover mudanças no contexto do trabalho atoral, não se revelou profícua. Identifiquei claramente que, mesmo com recurso à memória individual e coletiva, muitos clichês resistiam no trabalho de ator. Seria preciso uma intervenção mais profunda e prolongada para revelar àqueles intérpretes outros modos de abordagem da atuação. Além disso, nada do que havia trabalhado poderia ser observado concretamente na prática cotidiana do grupo Na Boca de Cena. Por perceber que a prática e a reflexão não estavam em sintonia, resolvi dar continuidade ao trabalho em outros moldes, convidando os cinco integrantes do grupo já mencionados neste trabalho: Eugênio Lima (32), Islânia Almeida (20), Jessy Andrade (19), Marcela Lima (28) e Ronaldo Magalhães (36) – para a fase seguinte do projeto.

#### **1.4. Segunda motivação: a revelação da interioridade pelo estímulo externo.**

A fase seguinte teve início no dia 28 de março de 2012, com uma oficina preparatória de *Dramaturgia da Memória*, e culminou com a apresentação de *LoCais da Memória* nos dias 1º e 2 de setembro de 2012, no Barracão das Artes,<sup>48</sup> em Salvador. Esse período foi essencial para se perceber a mudança na trajetória da pesquisa, uma vez que me levou a lugares inesperados de compreensão do processo e dos resultados.

Acreditando na possibilidade de uma transformação do trabalho atoral a partir de experiências mais profundas, e apoiada, sobretudo, nos estudos de Sánchez e Grotowski, intensifiquei as experiências de imersão, automatismo e técnicas corporais sinestésicas. O objetivo era alargar a liberdade expressiva, permitir que conteúdos inconscientes pudessem emergir das provocações à memória. Não objetivava, como Grotowski, causar uma introspecção tão profunda que levasse os autores-intérpretes a um estado de desmascaramento, ou qualquer coisa que lhe provocasse rupturas radicais com o seu comportamento social. Queria tão somente permitir a passagem de conteúdos inconscientes e

---

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Espaço cultural localizado no Forte de Nossa Senhora do Monte do Carmo (Forte do Barbalho).

levá-los a associar às suas vivências concretas, às suas recordações, possibilitando, talvez, uma abordagem diferenciada de suas técnicas atonais. Seria outro caminho para atingir o objetivo inicial de possibilitar uma interpretação mais autêntica.

Cada exercício utilizado era sempre combinado a um estímulo externo provocador da memória. Passei a usar os recursos da escrita automática, movimento espontâneo, cânticos e outros, e mantive a utilização de elementos que tinham a função de levá-los a rememorar. Passo, a partir de agora, a descrever a maneira como acionamos a memória, através dos indutores sensoriais, em algumas de nossas práticas.

Um dos primeiros exercícios buscava a relação dos autores-intérpretes com a natureza. Deixei-os livres para explorarem um quintal durante alguns minutos e em seguida pedi que recolhessem alguns objetos/elementos que despertassem neles alguma lembrança. No final, solicitei a eles uma partitura cênica com início, meio e fim.

Todos eles rememoraram experiências da infância e adolescência: brincadeiras de criança, relações familiares, gostos, fantasias. Para Ronaldo Magalhães, que se lembrou dos dias passados no quintal da avó depois de sentir o cheiro e o sabor de uma goiaba:

O contato com os elementos concretos nos facultam um envolvimento maior na improvisação e estimula nossa percepção das memórias. O toque, o cheiro, o sabor, tudo isso nos leva de volta ao passado.

Outra questão que me chega é o contato direto com a natureza. Como esse exercício nos transforma, nos incita a respeitar a natureza, a ter um sentimento de gratidão e de ver esse manancial como algo sagrado. O contato com a natureza nos convida a refletir como é importante o trabalho de mergulhar fundo em nossos materiais internos para alcançarmos uma verdade no plano da interpretação. A interação com a natureza traz isso muito forte.<sup>49</sup>

Ao observá-los em contato com a natureza, percebi que o espaço se impõe como um elo atemporal com os eventos da vida. A fala de Ronaldo foi contundente nesse sentido: “O espaço eterniza a memória”.<sup>50</sup> Diz Bachelard (1978): “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios” (p. 203). E ainda: “É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado” (p. 207).

---

<sup>49</sup> Em relatório referente à sessão de 28 de março de 2012.

<sup>50</sup> Em avaliação final da aula no dia 28 de março de 2012.

#### 1.4.1. Pedras, folhas e palavras ao vento: os estímulos externos e a escrita automática

Das muitas práticas realizadas no processo, as de escrita automática foram as que mais renderam resultados de quebra de estruturas dominantes. Se o foco está na “necessidade de luz por parte do inconsciente”, conseguimos, pelo automatismo, conhecer imagens que por si só já expressam conteúdos expressivamente simbólicos. Com alguns elementos dispostos no centro da roda: folhas de bananeira, pedras e uma rosa seca, realizamos, no dia 4 de abril de 2012, o exercício de escrita automática com contagem numérica descrito no primeiro capítulo desta dissertação. Embora a escrita fosse livre, deveriam ter em consideração tais objetos. Os resultados variaram de relação de palavras soltas à narrativa com forte conteúdo onírico, como nesse texto de Ronaldo Magalhães:

As pedras do rio estão escorregadias. Há muito limo e um odor forte. Eu saí de casa sentado e não consegui fazer nada e ele disse que eu não podia dizer nada a ele. Sua mãe deu um esporro nele. Ele chorou. Eu o consolei e ele chorou mais. A caneta estava em cima da cama e caiu e sumiu. Eu procurei pela flor de lilás. Ele caiu da cama. Ela chorou. O avô da mãe dele disse que eu não ia sair dali nunca mais. D. Carminha chamou a mãe e o papagaio verde de Irânia. Ele falava demais e logo falou do erro de Islânia e por isso morreu. Mataram, arrancaram a língua e estrangularam.

O menino chorou muito e comprou outro papagaio e um passarinho azulão que cantava.<sup>51</sup>

Mais tarde, no dia 23 de abril, realizamos o mesmo exercício, mas determinando a relação com as palavras “vento”, “mar” e “terra” retiradas de *A Noiva de Ábidos* de Lord Byron, texto usado numa prática anterior. Percebi, dentro desse contexto, que quanto mais se impõe determinações à mente, mais tendemos a *trair* o automatismo psíquico. O exercício de escrita automática, quando realizado de forma livre, sem restrições, possibilita uma maior liberdade poética, com a emersão de conteúdos de origem presumivelmente inconsciente. De qualquer forma, percebi que as participantes desse segundo exercício de escrita automática, Jessy e Islânia, estiveram muito mais predispostas a formar frases ou versos do que na primeira tentativa, em que só escreveram palavras soltas. Jessy Andrade escreveu seu texto em dois parágrafos. Eu, aqui, transcrevo-o em forma de verso:

Vento é lindo  
Traz esperança de esperar  
O que tanto quer  
A terra tem seu lugar  
Faz casas, traz mar  
É bom para banhar

<sup>51</sup> Texto resultante de exercício de escrita automática, realizado em 4 de abril de 2012.

\*\*\*

Mar doce  
 Aquece  
 É lindo  
 Barro  
 Bom pegar na terra  
 Porque ela é bonita  
 Vento bom  
 Derruba telhado  
 Mata  
 Sangue da minha mãe

Outro exercício que combinou fala e escrita automática, realizado no dia 9 de maio, também apresentou resultados interessantes. Sentamos à roda, tendo, ao centro, vários papéis dobrados onde eu havia escrito algumas palavras. A proposta era cantarmos uma parte de uma música conhecida por duas ou três vezes, prolongando seu final com um vocalize coletivo. Durante essa parte, alguém já de posse de um dos papéis, falava de forma automática, usando como tema a palavra sorteada. Após o sinal, todos escreviam sobre o que tinham acabado de ouvir.

Este exercício possibilitou uma interação de falas individuais e coletivas, pois a pessoa que sorteava a palavra desenvolvia seu papel de falante e as demais continuavam cantando, mas logo em seguida também tinham de exercitar a escrita automática. Desta forma, eram diretamente afetadas pela fala do outro e produziam textos que eram o resultado de trocas de energia e de palavras.

Em dado momento, quis reunir versos criados pelos autores-intérpretes para a última cena de *LoCais da Memória*, o poema coletivo. Alguns foram utilizados dessa dinâmica, como estes de Ronaldo e Islânia oriundos do trecho cantado “Navegar é preciso, viver não é preciso”<sup>52</sup>:

“Água da fonte pura e límpida onde eu pude encontrar a luz cristalina da deusa do mar”  
 (Texto de Ronaldo, produzido a partir da palavra sorteada “água”).

“A brisa que batia no rosto e dava vontade de tomar banho de mar, mas não podia, pois já era tarde”.

(Texto de Islânia, produzido a partir da palavra sorteada “brisa”).

#### 1.4.2. Cheiros e chamuscas: experiências com o olfato e a visão

---

<sup>52</sup> Da canção *Os Argonautas* de Caetano Veloso (1972).

A partir do mês de maio, ao refletir sobre o processo, percebi mais claramente que estava utilizando estímulos visuais, táteis e sonoros na maioria dos exercícios e que já havia utilizado também o paladar em algumas experiências, sem, entretanto, perceber a conexão do uso dos objetos com os sentidos. Era, portanto, a partir de estímulos *sensoriais* que estava sendo constituído o caminho da minha pesquisa. Desse momento em diante, resolvi explorar também o olfato e passei a fazer um uso mais controlado dos estímulos na nossa prática.

A principal experiência realizada com o olfato originou duas cenas do espetáculo. No dia 14 de maio, após iniciar um trabalho de corpo, pedi a Eugênio e a Marcela que se deitassem e imaginassem um céu de estrelas. Depois indiquei que fossem mexendo o corpo de acordo com o movimento das estrelas, cada parte do corpo estando ligada a uma delas. Eugênio vibrava mais, Marcela fazia movimentos mais sinuosos e lentos. Pedi que se imaginassem suspensos no ar por essas linhas invisíveis. Apliquei essência de lavanda no nariz de Marcela, e de andiroba no de Eugênio. Pedi que se lembrassem de um lugar real e algum acontecimento relacionado a essa lembrança. Em seguida, pedi que contassem a história, e que depois a repetissem com os movimentos feitos no exercício da estrela. Experimentaram várias vezes, até que o desenho do corpo começou a ganhar uma forma descritível.

A Eugênio, pedi que se relacionasse com o espaço e que buscasse a ressonância da sua voz em contato com o chão. Ele falava de seu medo de perder a mãe. Instantes depois comecei a ver a imagem de uma minhoca e suas tentativas de se esconder no solo. Também apareceram referências interessantes ao gestual do candomblé. Fui incentivando a sua pesquisa nesse sentido. Em Marcela, vi os movimentos de Oxum. No caso dela, a história se relacionava com água. Pedi que explorasse ainda mais a sensualidade dos seus gestos.

Na nossa conversa final, Eugênio disse que a fragrância o fez lembrar sua antiga casa no farol de Itapuã. Segundo ele, era um lugar mágico, com muitas plantas. Ele sentia como se as plantas falassem. Era como se cada uma delas lhe dissesse: “olha como estou brilhante”, após o seu contato.

Falou também que por ser do signo de câncer é muito caseiro e voltado para a família: “Dizem que canceriano gosta de se esconder no buraco”. Essa frase dele logo ressoou em mim, pois que já havia relacionado sua partitura com o movimento da minhoca. Ele



intuitivamente relacionou a ideia de casa, esconderijo (buraco) e família em sua pesquisa de movimento.

Marcela relacionou o cheiro de lavanda a mato, natureza, o que a fez lembrar um dia na represa de Pituaçu. Curiosamente, ela estava num momento de encontro com a dança e características de Oxum, devido à experiência de interpretar esse orixá em *O Encontro das Yabás*, e isso também apareceu na minha leitura de sua pesquisa de movimento.

Já no encontro do dia 8 de junho, tivemos uma forte experiência com o sentido da visão. Depois de ouvir um relato sobre o Trátaka<sup>53</sup> - prática do yoga utilizada para beneficiar a saúde dos olhos, que consiste em sentar durante 15 minutos a um metro de distância de uma vela acesa, olhando sem parar até que as lágrimas comecem a escorrer - acendi uma vela e expliquei que iríamos demorar naquele exercício. Passamos 15 minutos a olhar para a chama. Em seguida, pedi que ouvissem suas *vozes interiores* e falassem frases, palavras aleatórias.

Estavam um pouco tímidos de início, por isso, incitei-os a falar após um comando: toquei em cada um deles para que falasse por um determinado tempo. Num segundo momento, eles deram sequência ao exercício e retransmitiram o toque livremente.

Pedi que em seguida falássemos todos nos nossos tempos, sem o comando de toque, respeitando a *ressonância* das palavras em nós. Ouvíamos e já de imediato íamos interagindo uns com as falas dos outros.

Jessy trouxe uma memória de infância e, por isso, pedi que falássemos todos sobre algum fato relacionado ao passado. A *ressonância* foi, assim, canalizada para a rememoração. Situações contadas por uns provocavam nos outros lembranças de eventos pessoais: o cabelo grande da minha avó reverberou em Eugênio com o chiclete que ele grudou no cabelo da irmã. O cabelo grande com tranças que eu usava na infância reverberou em Islânia com o fato de ela não gostar de tranças, etc. Por fim, pedi que falássemos aquilo que gostaríamos, mas que não conseguimos dizer no momento em que tais vivências ocorreram.

Ao final do processo, Ronaldo disse que conseguiu ouvir suas *vozes interiores*. Para ele, ao se fixar na chama da vela, a tendência é se concentrar nas imagens internas, e não no ambiente externo, que pode condicionar a memória. Também disse que, ao fixar um ponto,

---

<sup>53</sup> Em comunicação oral de Adelice Souza no 1º Seminário Internacional de Formação e Capacitação em Cultura no dia 29 de maio de 2012.

mais facilmente pôde focar e expandir os outros sentidos. Comparou essa experiência à de um cego. Ele fez também uma comparação dos desenhos vistos na chama com a brincadeira de ver desenhos em nuvens.

Esse exercício transformou-se na primeira cena de *LoCais da Memória*, com a chama representando, talvez, essas nuvens que, apesar de serem as mesmas, significam uma coisa diferente para cada um que contempla o céu em busca da realização de uma fantasia. Entendo a memória como um evento circular, que sai do coletivo para o individual e deste outra vez para o coletivo como uma faixa de Moebius. Esta cena está diretamente ligada a essa ideia de memória como interação de pessoalidade e impessoalidade na experiência do indivíduo. O depoimento de Marcela corrobora essa afirmação:

Hoje, quando eu olho pro meu bairro, muitas das coisas que foram trazidas nesse experimento não existem mais. Sinto saudade de muita coisa e sinto vontade de conhecer outras, como essa moça da empada que Ronaldo trouxe do “olhe a gostosa”.<sup>54</sup> Eu não tinha conhecido essa pessoa. [...] Hoje eu olho pro meu bairro com saudade e também com certa curiosidade de conhecer coisas que eu não pude conhecer.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> História que Ronaldo conta sobre uma senhora que gritava esse bordão, enquanto vendia empadas nas praias da Boca do Rio.

<sup>55</sup> Em entrevista concedida no dia 22 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).

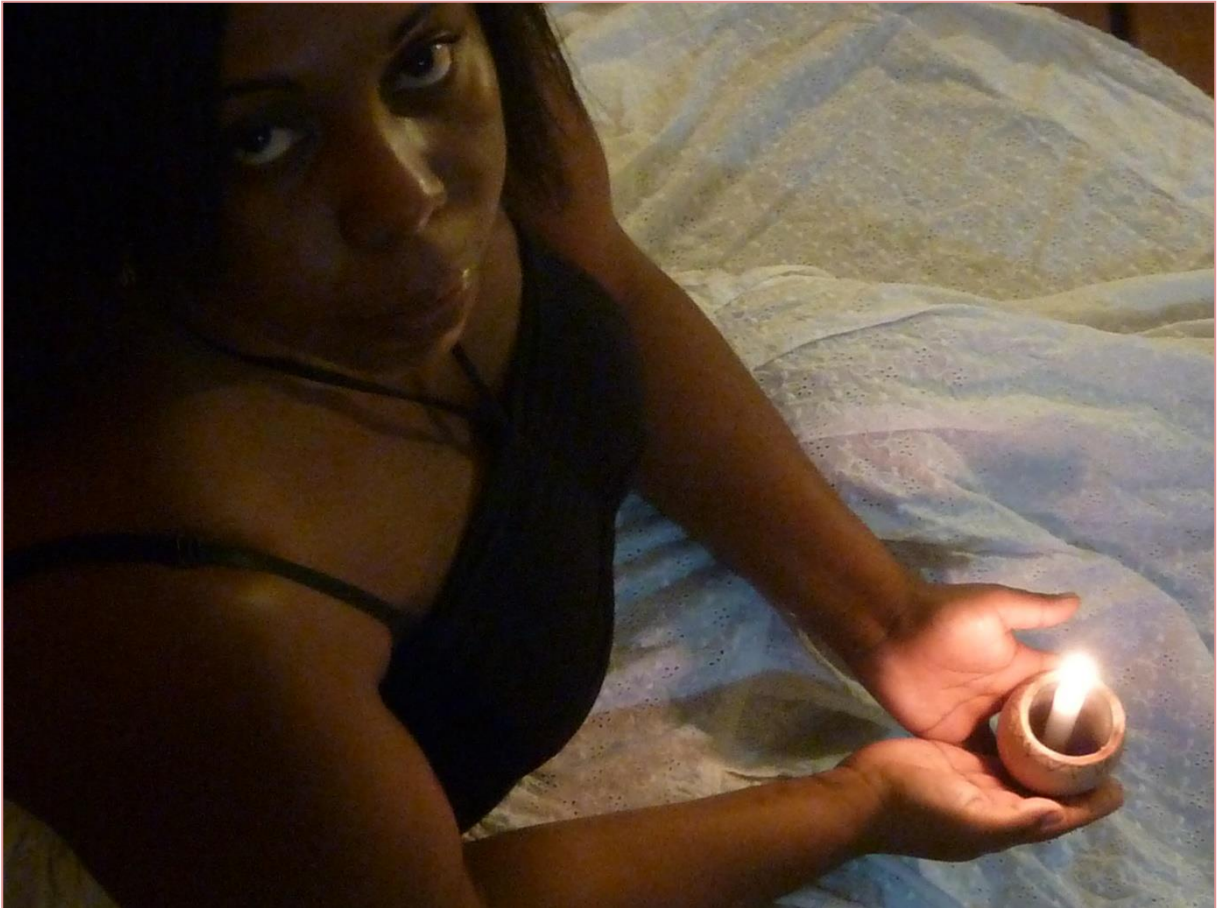


Figura 10 - Marcela Lima em ensaio fotográfico para divulgação. Foto: Lia Vasconcelos

#### 1.4.3. O escuro e o vazio: expressão pelo movimento e transe poético

Os olhos fechados nos permitem entrar em contato com a nossa interioridade, pois nos desligamos do mundo exterior. Como Ronaldo disse, o ambiente externo pode condicionar a nossa memória de acontecimentos passados. A ausência dessa camada externa da nossa percepção permite-nos, talvez, buscar uma conexão com outras esferas da experiência.

Desde o início das nossas atividades, busquei trabalhar com os autores-intérpretes de olhos fechados. Os estímulos externos passaram a ser o toque e sons: músicas, palavras, ruídos que nos atingem em nossa sensibilidade, colocando-nos em contato com a atmosfera de outros tempos. O som se propaga no espaço, nesse espaço onde “encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios” (BACHELARD, 1978, p. 203). Nesse espaço, o tempo *Kairós* nos coloca em contato com nossos *eus* vividos e imaginados em todo ou qualquer espaço-tempo.

Algumas de nossas experiências passaram pelo contato direto com objetos que, de olhos fechados, experimentamos tocar, sentir, ouvir nossas vozes interiores e lembrar. No dia 4 de abril, após o já mencionado exercício de escrita automática, pedi a eles que fechassem os olhos e reconstituíssem todos os objetos da sala. Depois, que identificassem e contassem os sons internos e externos. Ainda de olhos fechados, disseram quantos sons tinham identificado. Houve variação entre dois e sete sons. Pedi que continuassem a ouvir e contar e depois abrissem os olhos e observassem outra vez o espaço. Ficaram surpreendidos com a quantidade de elementos que não tinham observado. Jessy viu uns quadros postos na parede, quando na verdade estavam no chão. Esse exercício nos possibilita identificar o tipo de memória de cada um, uma vez que, como dizia Stanislavski, há “atores de coisas vistas” e outros “de coisas ouvidas” (2000, p. 38). O mais interessante é que nenhum deles reconstituiu o espaço com os objetos que foram colocados no centro da roda, mesmo tendo trabalhado com esses elementos no exercício anterior.

Em seguida, fiz outro trabalho de sensibilização: solicitei a eles que fechassem os olhos mais uma vez e se colocassem receptivos, que notassem as sensações e memórias decorrentes de cada estímulo. Fui passando por fora da roda e estabelecendo com eles algum tipo de contato: sopro no ouvido; cócegas na cintura; agito de mão na frente do rosto; *psiu* ao pé do ouvido; massagem nos ombros; cabelo no rosto; etc. Muitas sensações afloraram de associações com suas memórias. Eugênio teve a sensação de entrar em contato com uma teia de aranha quanto sentiu o meu cabelo no rosto, o que lhe provocou medo.

No momento seguinte, coloquei na mão deles um objeto e pedi que o examinassem e depois lembrassem uma canção. Ao ouvirem um sinal, começaram a cantar e a brincar com o objeto. Abriram os olhos e realizaram cenas, das quais três entraram para o espetáculo:

Eugênio ficou com um palhaço de fuxico. Disse que quando era pequeno não conseguia, como o irmão, dar vida aos bonecos. Quando fez cinco anos, sua mãe organizou uma festa de aniversário e preparou vários palhaços de papel para decorar o salão. Depois da festa, Eugênio ficou com os palhaços, com os quais começou a brincar e a se divertir. Foi assim que começou sua coleção de palhaços e, mais tarde, integrou um grupo de clown. O primeiro dessa coleção era de fuxico, exatamente como o palhaço que ganhou no exercício. A cantiga que escolheu, *O circo pegou fogo*, era uma das que sua mãe cantava nas rodas que reuniam ele, os irmãos e os vizinhos.

Jessy ganhou conchinhas. Lembrou-se do dia em que foi à praia e escreveu o nome de Sirlene na areia. A amiga tinha uma estante cheia de conchas e búzios. Após tirar fotos e pensar em recolher as conchas, a onda do mar as levou. A música escolhida foi *Quatro semanas de amor*.

Ronaldo recebeu uma caixa vermelha onde havia um chaveiro em forma de urso. Ele falou da caixa de madeira onde a mãe guardava os pertences e que essa caixa também lhe trazia lembranças da infância. A música escolhida, *Romaria*, fala desse lugar das recordações e da simplicidade do povo do interior. Em sua cena, referiu-se a ter dois corações, um que bate no peito e outro que mora na caixa, esse lugar das coisas guardadas.



Figura 11 - Ronaldo Magalhães com a caixa-corção em *LoCais da Memória*

Em muitos momentos, realizamos também movimentos de olhos fechados. Existem várias técnicas conhecidas em que é necessário fechar os olhos *para mover e ser movido* e sentir outro estado de presença. Segundo Soraya Jorge, Mary Whitehouse, a idealizadora do Movimento em Profundidade, aprofundou sua pesquisa em movimento a partir de seu conhecimento de Jung e de seu interesse pelos conteúdos simbólicos da arte:

Para ela, a dança era uma forma de expressão profunda, de comunicação e *insights* [...] Quando relacionava o movimento com a Imaginação Ativa de Jung, destacava o processo de traduzir o fluxo do material inconsciente em forma física (JORGE, [2009?] p.1).

Como Whitehouse se referia a essa forma de *mover e ser movido* como uma conexão com imagens interiores que gera um movimento autêntico, Janet Adler, sua seguidora, passou a denominá-la “Movimento Autêntico”. Segundo Adler, o movimento realizado de olhos fechados propiciaria “um mergulho e uma expansão da consciência de experiências conscientes e inconscientes” (JORGE, [2009?], p. 9). Adler dizia que “a prática para a presença desenvolve-se nos momentos em que o corpo é experimentado como vazio” (apud JORGE, [2009?], p. 1).

Na experiência com o grupo NBC adotei uma técnica própria inspirada em minhas vivências anteriores de trabalho com dança e teatro, mas, sobretudo, constituída a partir de uma forma intuitiva de relacionar o movimento com o estímulo externo.

No dia 18 de maio, experimentei, com Ronaldo e Eugênio, um trabalho de imersão a partir do uso da música e de incenso. Fizemos um exercício de respiração que consiste em inspirar em um determinado tempo, prender a respiração pela metade desse tempo e expirar pelo dobro desse tempo. No nosso caso, inspiramos em 10 segundos, prendemos a respiração por 5 segundos e expiramos em 20 segundos. As mãos posicionadas no centro de gravidade do corpo, a direita acima do umbigo e a esquerda logo abaixo. Depois de relaxarem, Eugênio e Ronaldo começaram a mover-se ao som de um mantra. À medida que iam se deixando mover, eu ia dando indicações de contato com o espaço *real-imaginário*: chão, terra, lugar de onde veio, nascimento, família.

Nesse momento, utilizei o incenso e pedi que voltassem a se movimentar de pé. Foi surgindo de maneira espontânea a imagem de manuseio de um incensador nos movimentos de Eugênio e de uma pipa, nos de Ronaldo. Ao introduzir um cântico aos orixás e pedir que expandissem os movimentos e voltassem a se relacionar com o chão, surgiu a sequência de Eugênio que integra *LoCais da Memória*, em que ele realiza um banho de folha, a partir da lembrança de sua avó, e o ritual de bater a cabeça do candomblé, a partir de sua relação com o momento espiritual que estava vivenciando. Segundo Eugênio, ele entrou em estado de transe poético e sonhou/imaginou respostas para questões religiosas complexas, por isso a dor de cabeça e o desconforto inicial:

A minha cabeça ficou doendo muito, não sei se foi o pensamento disso [sobre seu momento no Candomblé] ou se foi porque essas coisas vieram. [...] Em alguns momentos, parecia que eu não estava fazendo teatro. Parecia que eu tava dentro do terreiro. E aí em alguns momentos eu quis voltar: “eu tenho que voltar porque eu não estou dentro do terreiro. Eu estou fazendo teatro.”<sup>56</sup>

Mais tarde, Eugênio resumiu o significado dessa experiência para tentar responder às suas questões religiosas:

A situação era tão necessária, urgente, que ela começou a aparecer em vários momentos na minha vida. E aí apareceu no teatro também. Me fez dizer assim: “poxa, até no teatro, que aparentemente não tem nada a ver, esse negócio tá vindo também, eu tenho que ir atrás de alguma coisa”. Naquele dia [do exercício] parece que tudo me levou a isso. Não sei se você se lembra do pássaro... Ali é a expressão de Oxóssi na natureza. Parecia que até o universo estava conspirando. Primeiramente eu vi Oxóssi. A expressão dele na natureza chegou e ele ficou parado um tempão pertinho e eu fiquei observando assim: “rapaz, que bonito o pássaro ali parado, parece que está observando a gente”. E aí depois todas as energias vindo... Por isso que eu disse: “parece que eu tô no terreiro”. Porque quando você tá no terreiro, você observa – eu tenho esse olhar muito sensível – a natureza respondendo a tudo o que está acontecendo, as folhas, aparece animal de tudo quanto é canto. É impressionante.<sup>57</sup>



Figura 12 – Imagem da “minhoca” de Eugênio Lima em cena de *LoCais da Memória*

<sup>56</sup> Em entrevista realizada na sessão de 18 de maio de 2012.

<sup>57</sup> Em entrevista concedida no dia 21 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).

### 1.5. Terceira motivação: *Dramaturgia da Memória* como processo de individuação

Durante muito tempo conservei a ideia de que o trabalho de provocação da memória a partir dos estímulos provocaria uma mudança na qualidade interpretativa dos atores do grupo NBC, na sua forma de mobilizarem seus recursos internos para uma interpretação mais *verdadeira, autêntica*, sem os clichês habituais. Trabalhando com Marcela Lima, identifiquei que a mesma introjetara um modelo de representação recitativo, difícil de desconstruir. Insisti durante muito tempo com ela, acreditando poder *transformar* a sua forma de atuação. Ela me dizia só saber falar assim no palco e, embora eu insistisse que ela só precisaria levar a sua forma habitual de falar para o teatro, ainda assim, Marcela continuava declamando.

Ao fim de um período, pude constatar que a minha proposta, com as condições de tempo, disponibilidade dos atores e procedimentos utilizados, não atendia ao propósito de reeducar o ator, transformando a sua forma de interpretação. E ainda:

A minha noção de *verdade* não estava de acordo com a *verdade* que Marcela estava trazendo.

Ao perceber principalmente esse segundo fato, compreendi que a proposta e o processo estavam corretos, equivocada era a minha expectativa em relação ao produto. Diante de mim se abria uma perspectiva da *Dramaturgia da Memória* não mais como forma de atingir uma “verdade cênica”, mas como um processo de “individuação”: falar da *verdade* de cada um daqueles intérpretes seria mostrar sua interioridade pela exterioridade, colocando o sujeito no centro da dramaturgia. Isso os levaria a ressignificar a sua própria existência através do teatro, pelas imagens que brotam da sua própria fantasia.

Segundo Zimmermann, a teoria junguiana da auto-regulação define a capacidade que a psique tem de “produzir símbolos, num determinado momento, que levam a uma síntese maior enquanto durar a individuação. E isso leva a vida inteira. É um processo orgânico e contínuo”.<sup>58</sup> Por isso mesmo, tendemos a olhar para o passado em busca, a cada momento, de novos significados para as imagens carregadas de sentido para a nossa existência.

Para Bachelard, a imagem por si só já é um acontecimento: “A fenomenologia da imaginação sugere que se vivam diretamente as imagens como acontecimentos súbitos da

---

<sup>58</sup> Em email enviado em 26 de fevereiro de 2013.



vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo” (1978, p. 228). A ideia de gerar um mundo novo para os jovens do NBC e ao mesmo tempo permitir que a sua *verdade* seja revelada em cena passou a ser, desde então, a minha *verdadeira* motivação para a realização desse trabalho. O próximo capítulo será dedicado ao aprofundamento dessas questões em associação com o conceito de individuação em Jung.

## 2. OUTRAS MEMÓRIAS: EXPERIÊNCIA COM ALUNOS DA ESCOLA DE TEATRO

Embora a minha experiência seja desenvolvida com um grupo de pessoas que atua há mais de dois anos e é formado por moradores do mesmo bairro, acredito que uma dramaturgia de memória compartilhada pode ser usada em diversos contextos comunitários, como por exemplo, comunidade escolar ou acadêmica, comunidade religiosa, comunidade carcerária, entre outras. A Dramaturgia da Memória pode ser usada até mesmo em grupos que não possuam necessariamente uma ligação prévia de identificação, como é o caso de equipes que trabalham pontualmente. Há que se verificar quais os pilares de identificação que podem servir de apoio ao trabalho. Exemplifico com o caso da montagem da peça *Nesta data querida* (2012) com alunos da Escola de Teatro da UFBA, em que desenvolvi, como estagiária, uma oficina de *Dramaturgia da Memória*, para mobilizar conteúdos da experiência dos atores como forma de apoio ao trabalho da direção.

Assim como a minha experiência com a Cia NBC, a dramaturgia desse espetáculo nasceu das trocas entre a diretora, Jacyan Castilho, e os atores. Processo colaborativo em que as memórias individuais e coletivas emergem de estímulos e viram cena a partir de improvisações. Numa oficina com carga horária de 12 horas, desenvolvi com os alunos diferentes formas improvisacionais a partir de material extraído de suas vivências. Para se trabalhar num período mais curto e com um grupo de pessoas com quem se tem pouco ou nenhum contato anterior, é necessário que se parta de um objeto ou tema comum. No caso desse grupo, Castilho partiu da ideia de “festas e rituais”.

Iniciei o processo buscando a relação das pessoas com o tema *festas e rituais* de forma lúdica e que espelhasse a interface das nossas construções simbólicas. Um primeiro estímulo partiu de desenhos criados pelos próprios alunos. Jung explica que a nossa mente se desenvolve a partir de várias etapas pré-históricas e que o papel dos sonhos, por exemplo, é de

lembrar os nossos instintos mais primitivos. Uma criança, por ser fisicamente pequena e ter poucos e simples pensamentos conscientes, teria uma identificação maior com a psique pré-histórica, ou seja, estaria mais *próxima* das imagens primordiais do que um indivíduo adulto: “No inconsciente de uma criança podemos ver o poder (e a universalidade) dos símbolos arquetípicos. Um desenho de uma criança de sete anos – um sol imenso afugentando aves negras, os demônios da noite – revela a atmosfera do verdadeiro mito” (JUNG, 2008a, p. 124).

Os desenhos, assim como os sonhos, são, a meu ver, formas genuínas de expressão do inconsciente. Naturalmente, o consciente do indivíduo interfere muito mais nos desenhos do que nos sonhos, portanto, há aqui uma variação de grau de manifestação do inconsciente, mas, se considerarmos que também os sonhos possuem códigos secretos para as *mensagens* inconscientes, por silogismo, concluímos que no desenho de um indivíduo adulto também há sinais que não são conscientemente percebidos no momento da criação.

Nos exercícios com os alunos, os desenhos foram usados em jogos de *leitura* individual, coletiva e de contação de história, de forma a tecer entre eles uma rede de significados para signos comuns. Na sequência, desenvolveram improvisações que mesclaram os significados originados nos exercícios anteriores.

Finalizando esse primeiro momento, fizemos um exercício de escrita automática sobre o tema *festas e rituais*, gerando textos com significados que se expandiam para além das expressões manifestas nas atividades realizadas. O aluno Thiago Carvalho<sup>59</sup> fez analogia desse processo com o livro *O Sonho do Cartógrafo* de James Cowan, entendendo as diversas atividades como três etapas de um mesmo processo de reconstrução simbólica de um signo: desenho, relato e escrita. Etapas que no *Sonho* de Cowan seriam representadas pela cartografia feita pelo monge Fra Mauro, inspirada nas diversas narrativas de viagens de peregrinos e mercadores do século XVI, ressignificadas e reproduzidas por Cowan através da escrita. O próprio Fra Mauro já entendia a realidade como essa capacidade humana de dar ordem e sentido à experiência, pois, para ele, o mundo real é um mapa das impressões de cada indivíduo.

A fase seguinte consistiu na realização de exercício de movimento e transe poético, usando como estímulo mantras e cantigas medievais. Posteriormente, realizamos jogos com

---

<sup>59</sup> Em conversa sobre a aula em 28 de abril de 2012.

objetos *biográficos* e finalizamos com novas cenas, desta vez, individuais, onde deveriam ser combinados três estímulos utilizados anteriormente: texto resultante do processo de escrita automática, partitura resultante de exercício de movimento e objeto *biográfico*.

Algumas cenas traduziram de forma coerente os princípios dessa dramaturgia que parte da memória para a realização de narrativas subjetivas. A cena de Brisa Morena é um exemplo bastante significativo do potencial dessa *escrita*. Ela apresentou-nos, com a música de Roberto Mendes *Flor da Memória* e um desenho de giz, a cartografia da sua vida.

A memória da minha PARTIDA, do meu maior desligamento até hoje, a saída da casa da minha mãe, do interior da Bahia, duma cidade do sertão: Feira de Santana. Voltando ao meu quarto, onde a partitura foi criada, as fotos que eu tenho na parede de entes queridos e amigos mais íntimos (no entanto, “distantes” geograficamente) contribuíram ainda mais para reavivar minhas memórias e as sensações que tudo isso me trazia. Coloquei a música pra tocar, fiquei vendo e revendo as fotos, buscando outras que eu também acho importantes (me surgiram outras pessoas tão importantes que eu não tinha em registro fotográfico, mas que encontrei um jeito cênico delas fazerem parte da partitura). Esses são meus verdadeiros tesouros! Essas pessoas e a Nossa Senhorinha das Graças (de pequeninha que é) e que tem uma relação com a minha vinda para a capital, pois me concedeu a graça de passar no vestibular para Artes Cênicas – Interpretação Teatral na UFBA. Foi aí que eu pensei em criar o meu Mapa do Tesouro, fiz o desenho num papel e decidi que minha partitura da memória percorreria o meu caminho durante esses últimos quase cinco anos de mudança não apenas de lugar, mas de vida, de amadurecimento, de momentos de descobertas, de dores e delícias, muitas dores, mas também muitas delícias.

Brisa desenhou a cidade de Feira de Santana, com a casa de sua mãe, até chegar em Salvador; desenhou a Escola de Teatro e teatros que se tornaram importantes para ela no percurso da sua vida; fez uma placa direcionando para o Litoral Norte, Arembepe, local importante para ela desde a sua infância, passando por pedras no caminho, pedaços de mar, chegando à beira do precipício; passando também pela “lagoa da saudade” e por caminhos tortuosos, até chegar no lugar do Tesouro, onde colocou um pequeno baú. Ao abrir o baú, tirou de dentro a pequena imagem de Nossa Senhora das Graças.

No início da partitura, no momento em que a música dizia: “Comigo foi seu retrato, florindo o caminho no meio do mato”, ela entregou as fotos da parede do quarto aos colegas da turma que assistiam à apresentação.

Foi uma experiência emocionante para Brisa e para todos os presentes. Senti, observando o seu percurso, a busca infinita por um espaço no Mundo. A sua cartografia representou para mim esse desejo de ir, mas também de ficar, que nos faz estar em constante desequilíbrio (seu corpo se desequilibrava à beira do precipício). A imagem que ela trouxe

para cena foi profundamente reveladora de sentimentos pertencentes a todos que estavam na sala: os olhares, as expressões deram conta disso. Assim, ela termina seu relato:

Fiquei com a sensação boa de satisfação, porque consegui envolver os movimentos que tinha feito nos exercícios em sala com os movimentos que adicionei com a criação da partitura, que tinha o elo e o significado do percurso do meu corpo naquele espaço determinado pelo mapa que desenhei com um giz no tablado da sala da Escola de Teatro.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> A descrição da cena bem como o depoimento de Brisa foram retirados do relatório de atividade de sua autoria, produzido em 6 de junho de 2012.

## **CAPÍTULO 4 – DRAMATURGIA DA MEMÓRIA COMO PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO**

---

### 1. O PRINCÍPIO JUNGUIANO DE INDIVIDUAÇÃO EM *LOCAIS DA MEMÓRIA*

*Só aquilo que somos realmente tem o poder de nos curar.*

Carl Gustav Jung (2008b, p.54)

Quando busco lembrar aquilo que há dois ou três anos me motivou a realizar essa pesquisa, eu me deparo com as seguintes questões: será que nos resta alguma possibilidade de realização de um projeto onde o indivíduo esteja no centro da criação? O que de individualidade de cada ser pode ser transcrito para a cena? Ao ler *O eu e o inconsciente* vi que não por acaso encontrei Jung nesta pesquisa. Ao tentar movê-la, fui movida por ela. Algumas respostas, que ainda não tinha conseguido encontrar no campo da observação, surgiram da leitura desse livro em confrontação com a prática.

Jung define a natureza da individualidade como pertencente à esfera coletiva: “Do mesmo modo que o indivíduo não é apenas um ser singular e separado, mas também um *ser social*, a psique humana também não é algo de isolado e totalmente individual, mas também um fenômeno coletivo” (2008b, p. 33). Segundo o psiquiatra, a diferenciação da individualidade na psique coletiva foi o que gerou o conflito da repressão: “Queremos ser bons e, portanto, devemos reprimir o mal; e com isto, o paraíso da psique coletiva chega ao fim. A repressão da psique coletiva foi uma condição necessária para o desenvolvimento da personalidade” (2008b, p. 35).

Para explicar a origem dessa repressão, Jung recorre à análise da psique dos primitivos, cuja diferenciação pessoal estaria num estágio bastante inicial, pois, segundo o autor, “eles se identificam mais ou menos com a psique coletiva, possuindo assim todas as virtudes e todos os vícios coletivos, sem caráter pessoal e sem contradição interna” (2008b, p. 35). Jung faz

referência à figura do feiticeiro como possuidora de uma vontade de poder que o coloca em posição diferenciada em relação ao restante da tribo. Sua vontade de poder encontra afinidade com a vontade de submissão dos demais, ou seja, para que a diferenciação ocorra é necessário que ela se faça em conexão com a submissão do outro. A “persona” do primitivo, essa máscara que o dissocia dos demais, se caracterizaria pela sua distinção estética e de conhecimentos sagrados: “Desta forma, o indivíduo favorecido é aparentemente afastado da esfera da psique coletiva e, na medida em que consegue identificar-se com sua persona, é realmente afastado. Tal afastamento significa prestígio mágico” (2008b, p. 36). O que está em questão nessa análise é a formação do prestígio, que Jung vê como decorrente do compromisso coletivo: “não só deve haver alguém que deseje o prestígio, como um público que procure alguém para prestigiar” (2008b, p.36). Assim se explica, talvez, a necessidade de ocupação de lugares de prestígio pessoal nas organizações sociais, como prova a história política dos povos desde os primórdios das civilizações.

Em que esta questão nos diz respeito? Continuemos a nossa análise, agora em relação ao desenvolvimento da *persona-lidade*: Jung salienta que a diferenciação pessoal da psique coletiva pode ocorrer de forma confusa, provocando a “inflação” do ego e a consequente atitude de “semelhança a Deus”, que faria o indivíduo desejar impor as exigências do seu inconsciente sem considerar as diferenças da psique pessoal dos demais. Essa não seria uma das principais causas da anulação das diferenças individuais? Lembremos: para que haja uma figura de prestígio, é necessário sempre que os outros assumam o pacto de submissão. Jung sinaliza:

Uma atitude coletiva pressupõe, obviamente, esta mesma psique coletiva nos outros. Isto significa, porém, um menosprezo implacável frente às diferenças individuais, sem falar nas de caráter mais geral: as diferenças de raça, por exemplo, que existem dentro da própria psique coletiva (2008b, p. 37-38).

Isso me remete a todas as formas de submissão de gosto, de postura e de hábitos a que estamos sujeitos e que, ao longo da história, foram se assomando e se tornando cada vez mais tecnológicas e sofisticadas. Consideremos toda a tecnologia do imaginário a que já me referi neste trabalho. O cinema, por exemplo, com suas *imagens-mito*, seus heróis, princesas e *sex symbols*, impôs a vontade de poder de grupos sociais específicos, que dentro de uma cultura globalizada, expandiram enormemente seu campo de atuação, deixando de ser o de uma sociedade nacional, para o de uma sociedade global. A indústria norte-americana do cinema promoveu em grande escala a hegemonia dos Estados Unidos e a ideologia capitalista, graças ao alcance dos seus produtos audiovisuais. As consequências dessa *invasão* ideológica são

incomensuravelmente maiores do que as de qualquer outro grupo social que não tenha conseguido forjar seu poderio nos mesmos moldes. Atentemos para estas palavras de Jung:

Quanto maior for uma comunidade e quanto mais a soma dos fatores coletivos, peculiar a toda grande comunidade, repousar sobre preconceitos conservadores, em detrimento da individualidade, tanto mais o indivíduo será moral e espiritualmente esmagado. [...] O resultado disto é a obstrução da única fonte de progresso moral e espiritual da sociedade. Nestas condições só poderão prosperar a socialidade [sic] e o que é coletivo no indivíduo. Tudo o que nele for individual submerge, isto é, está condenado à repressão: os elementos individuais caem no inconsciente onde, geralmente, se transformam em algo de essencialmente pernicioso, destrutivo e anárquico. [...] Um grupo numeroso de pessoas, ainda que composto de indivíduos admiráveis, revela a inteligência e moralidade de um animal pesado, estúpido e predisposto à violência (2008b, p. 38).

Temos um exemplo histórico que se encaixa perfeitamente nessa descrição: o nazismo de Adolf Hitler, que amparado na propaganda política ideológica<sup>61</sup> utilizou, como nos relata Jung, “diversas versões de mitos teutônicos para arregimentar o povo para a sua causa” (2008a, p. 99). Pelo uso da energia arquetípica, através de ritos e apelos à emoção das massas, pode-se levar as pessoas a sentimentos e ações coletivas que embotam seus valores individuais.

Em suas reflexões sobre a constituição da personalidade, Jung destaca ainda o fato de sermos *educados* para formar uma coletividade seguidora das “qualidades coletivas de seus indivíduos representativos” (2008b, p. 39), ou seja, é premiado aquele indivíduo que consegue repetir bem o exemplo determinado para todos. A escola, a universidade, o Estado, nos incentivam a repetir, reproduzir os padrões, e as tecnologias de massa produzem a homogeneização do olhar e do gosto.

O autor ainda ressalta a tendência à imitação, que muitas vezes produz uma espécie de “pose”. Para Jung, na base dessa atitude, estaria uma crença na diferenciação pessoal em relação ao coletivo, mas, numa análise mais apurada, isso não significa mais do que uma adequação inconsciente às exigências da psique coletiva. Ao escolhermos uma forma “diferente” de nos pronunciarmos no mundo, temos à nossa escolha a paleta de opções já previamente dada pelas nossas condições culturais. Assim, para Jung:

Podemos constatar diariamente como se usa e abusa do mecanismo da imitação, com o intuito de chegar-se [sic] a uma diferenciação pessoal: macaqueia-se alguma personalidade eminente, alguma característica ou atividade marcante, obtendo-se assim uma diferenciação externa, relativamente ao ambiente circundante. Poder-se-ia quase dizer que então, como que por castigo, intensifica-se a semelhança com o

---

<sup>61</sup> É também conhecido o uso das profecias de Nostradamus para ratificar a imagem de Hitler como líder (herói) da nação. Nessas profecias, ele aparece como o segundo anticristo da história da humanidade, mas esse dado negativo foi revertido de forma favorável para a sua imagem, numa época em que os alemães careciam de uma liderança política ostensiva. Cf. *Nostradamus decifrado*, Discovery Channel, 2009.

espírito do ambiente, a ponto de chegar-se [sic] a uma identificação compulsiva inconsciente com o mesmo (2008b, p. 40-41).

Assim, construímos nossa “persona”, essa máscara social constituída com base nas nossas crenças, nos nossos gostos *pré-moldados*, na nossa necessidade de imitação das normas de conduta validadas pela sociedade. Até mesmo quando contrariamos o senso comum, adotamos “poses” que nada têm de autênticas, antes são produtos da sugestionabilidade humana, que nos faz fabricar invólucros postiços como armadura contra o esmagamento da individualidade.

Diante desses fatos, será possível ainda reconhecer as características pessoais do indivíduo? Haverá alguma salvação ou iremos todos afundar num oceano de máscaras? Para Jung, há, sim, salvação:

[...] subjaz algo de individual na escolha e na definição da persona; embora a consciência do ego possa identificar-se com ela de modo exclusivo, o si-mesmo inconsciente, a verdadeira individualidade, não deixa de estar sempre presente, fazendo-se sentir de forma indireta [...] *A atitude meramente pessoal da consciência produz reações da parte do inconsciente e estas, juntamente com as repressões pessoais, contêm as sementes do desenvolvimento individual, sob o invólucro de fantasias coletivas.* Mediante a análise do inconsciente pessoal, a consciência abre-se e é alimentada pelo material coletivo, que traz consigo elementos da individualidade.

Uma vez abolidas as repressões de ordem pessoal, a individualidade e a psique coletiva começam a emergir, fundidas uma na outra, liberando as fantasias pessoais até então reprimidas (2008b, p.44-45, grifo no original).

É nesse momento da dissolução da persona e da liberação da fantasia que o inconsciente começa a *mover* o indivíduo. Essa descrição corresponde à prática da Imaginação Ativa, que, no caso do tratamento analítico, induziria a um estado artificial de “desequilíbrio psíquico”, para possibilitar o desbloqueio de inibições do paciente e o conduzir a uma saúde mais plena. A perda do equilíbrio é totalmente necessária nesses casos, pois só pela interferência da atividade inconsciente se pode alcançar um novo equilíbrio. Esse caminho levaria ao desenvolvimento da individualidade, entendida aqui como “nossa singularidade mais íntima, última e incomparável” (JUNG, 2008b, p. 60).

Desta forma, a individuação seria o caminho para a descoberta da individualidade de cada ser. É a busca de se encontrar com o si-mesmo, e nesse percurso encontrar também a forma de “realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano” (JUNG, 2008b, p. 60). Para Jung, o fator humano é universal e cada indivíduo é produto de uma combinação única. A nossa psique individual é singular dentro do que se pode entender a singularidade a partir da variabilidade das funções e faculdades universais: “A individuação, portanto, só pode significar um processo de desenvolvimento psicológico que faculte a



realização das qualidades individuais dadas; em outras palavras, é um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é” (2008b, p. 61).

A arte é essa via de comunicação em que o inconsciente pode se manifestar em sua livre expressão. Não podemos entender a atividade do inconsciente pelos moldes da consciência. O inconsciente tem um caráter instintivo, expressa-se através de imagens carregadas de conteúdos subliminares e, embora a imagem responda à situação da consciência, diz Jung, “[ela] é tão impregnada de idéia como de sentimento e poderá ser tudo, menos o produto de uma reflexão racionalista. Seria mais certo considerarmos tal imagem como uma *visão artística*” (2008b, p. 69, grifo no original).

Acredito que o homem que relaciona as imagens da sua fantasia com as situações externas da vida terá muito mais chances de realização da sua individualidade. Nesse sentido, Zimmermann esclarece:

A linguagem imagética e onírica presente na arte, nos sonhos e visões e na imaginação propriamente dita é um instrumento favorável à diminuição da influência unilateral da educação a partir das qualidades coletivas dos indivíduos dominantes da sociedade, o que se refere predominantemente à consciência coletiva. Essa influência, muitas vezes, provém simplesmente da massa, gerando um conjunto de personas em grande parte imitadoras de padrões pré-estabelecidos, ao passo que a educação que incentiva o diálogo com os conteúdos do inconsciente coletivo, tais como encontrado em lendas, mitos, religiões, arte permitem a abertura e o encontro com dimensões coletivas que podem e devem ser integradas na consciência individual.<sup>62</sup>

Entendo a nossa prática em *LoCais da Memória* como essa possibilidade de ampliação da consciência através das imagens de devaneio, as imagens que brotam inconscientemente da mente através do corpo, mostrando o anseio de luz por parte do inconsciente e possibilitando aos indivíduos uma transformação da sua condição existencial. A fala de Islânia Almeida é bastante contundente nesse aspecto:

Tem muita coisa que eu faço em cena que eu não faria com certeza na minha vida. Eu morro de vergonha. Mas no teatro eu grito, eu corro, eu faço coisas que eu me pergunto: “meu Deus, eu tô fazendo isso?”. É como se você tivesse enclausurado, preso, e o teatro te desse a chave pra você sair da prisão. Você tá ali num quarto escondido, escuro e [é como se] ele abrisse, acendesse luzes, trouxesse uma magia que te possibilitasse viver várias coisas.<sup>63</sup>

Essa convergência dos fatores inconscientes e conscientes pela via artística está para o individual, mas também para o coletivo, uma vez que é no *saber-se a si mesmo* que conseguimos escapar ao individualismo, pois, como diz Jung, “é a consideração adequada, e não o esquecimento das peculiaridades individuais, o fator determinante de um melhor

<sup>62</sup> No parecer para exame de qualificação enviado por email em 20 de fevereiro de 2013.

<sup>63</sup> Em entrevista no dia 9 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).

rendimento social” (2008b, p. 60). Ronaldo Magalhães acredita que o processo de *LoCais da Memória* possibilitou um novo olhar sobre a sua relação com o outro:

A gente exercitou a questão da memória, de relembrar, a memória trazida para o corpo, a escrita, todos esses elementos agregados ao cotidiano da vida. A sua maneira de encarar o mundo, acho que muda. Sem dúvida, ao meu dia a dia, à minha forma de lidar com o outro, eu agreguei valor. Principalmente, às minhas deficiências. Tem coisas que eu sei que eu preciso melhorar no contato com o outro. Você acaba não percebendo o que o outro sinaliza. Já aqui você consegue perceber, num processo de humildade. É bacana, porque se as pessoas sinalizaram é porque houve alteridade. Convergi essas informações todas adquiridas que agregaram valor ao que eu sou enquanto ser humano.<sup>64</sup>

Acredito também que as técnicas de mobilização da memória e de ampliação da consciência, trazendo à tona conteúdos inconscientes, possibilitaram aos atores a redescoberta de algumas experiências e a transmutação de sentimentos negativos. Para Marcela Lima:

[...] sempre quando eu pensava no que eu fui antes, durante todo o meu crescimento, minha vida, eu pensava com dor. Esse processo me ensinou a relembrar meu passado de forma tranquila. Antes o que estava esquecido e que eu procurava não lembrar, hoje tranquilamente eu me lembro das coisas e dou até risada e não lembro com tanto sofrimento assim.<sup>65</sup>

Jessy Andrade também comentou essa mudança no estado da memória da morte de sua amiga:

Ficou mais fácil falar. Antes eu pensava na situação e não me sentia bem. Hoje eu me sinto bem. A facilidade foi porque a gente trabalhou, teve todo um processo antes. Eu não consigo mais ver como uma coisa triste. Eu consigo pensar agora como uma coisa importante que aconteceu. Momentos com uma amiga minha, que agora muita gente sabe que eu não tenho motivo nenhum pra sofrer. Eu contei aquela história, foi importante falar dela. Eu não vejo o porquê de sofrer com essa situação. “Falar em público resolve tudo”. Eu tenho uma professora que fala isso. Por ver as pessoas rindo daquela situação, hoje eu consigo achar a história muito engraçada. Eu não consigo imaginar mais com tristeza, como um momento triste.<sup>66</sup>

Embora o desejo de transformar a expressão artística dessas pessoas tenha deixado de ser o objetivo principal desse trabalho, vejo que seus resultados também possibilitaram uma mudança de atitude no que diz respeito à prática artística. Para Eugênio Lima, significou a ruptura com padrões estéticos:

---

<sup>64</sup> Em entrevista no dia 1 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).

<sup>65</sup> Em entrevista no dia 22 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).

<sup>66</sup> Em entrevista no dia 8 de novembro 2012 (APÊNDICE D).

Sabe quando você tem tudo construído: “agora eu sei o que é dramaturgia, sei o que é fazer teatro, sei o que é fazer direção...” e de repente você se sente desconstruído e que você não sabe o que é, pra você até responder a você mesmo. Aí a primeira coisa que você faz é ter resistência. O primeiro sentimento que passa é que é loucura o que a gente tá fazendo, porque não tem nada a ver com o que eu sei que é. Em alguns momentos realmente eu te questionei: “cadê os personagens?”, porque os personagens não pareciam personagens. Depois eu entendi que o que a gente fez também tinha traços de personagens. Era a gente também nu, mostrando nossas vivências, mas tinha o personagem ali no espetáculo. O clown mesmo era eu, mas era um personagem. Foi uma desconstrução do que eu sabia fazer. Do que eu sei fazer.<sup>67</sup>



Figura 13 - Clown de Eugênio em *LoCais da Memória*

Como já mencionado no início deste trabalho, a individuação no tratamento analítico não se propõe à cura definitiva do paciente, muito menos através desta arte tivemos o objetivo de tratar analiticamente os participantes e de provocar neles rupturas radicais com sua forma de pensar e de agir. O que vejo de significativo no processo é o reconhecimento de todos de que alguma transformação se efetuou no plano da consciência e da memória, a partir de novas associações de suas impressões de vida e na forma como se relacionam com o outro. É desta forma que acredito ter encontrado conexão entre o pessoal e o coletivo, na maneira como se influenciam e se transformam reciprocamente, a partir desse encontro do eu com o si-mesmo.

---

<sup>67</sup> Em entrevista no dia 21 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).

Finalizo com uma passagem de *O eu e o inconsciente* que para mim arremata de forma bastante significativa o entendimento de *LoCais da Memória* como um processo de individuação:

[...] quanto mais conscientes nos tornamos de nós mesmos através do autoconhecimento, atuando conseqüentemente, tanto mais se reduzirá a camada do inconsciente pessoal que recobre o inconsciente coletivo. Desta forma, vai emergindo uma consciência livre do mundo mesquinho, susceptível e pessoal do eu, aberta para a livre participação de um mundo mais amplo de interesses objetivos. Essa consciência ampliada não é mais aquele novelo egoísta de desejos, temores, esperanças e ambições de caráter pessoal, que sempre deve ser compensado ou corrigido por contratendências inconscientes; tornar-se-á uma função de relação com o mundo de objetos, colocando o indivíduo numa comunhão incondicional, obrigatória e indissolúvel com o mundo. As complicações que ocorrem neste estágio já não são conflitos de desejos egoístas, mas dificuldades que concernem à própria pessoa e aos outros. Neste estágio aparecem problemas gerais que ativaram o inconsciente coletivo; eles exigem uma compensação coletiva e não pessoal. É então que podemos constatar que o inconsciente produz conteúdos válidos, não só para o indivíduo, mas para outros: para muitos e talvez para todos (JUNG, 2008b, p. 64-65).

## 2. DRAMATURGIA DA MEMÓRIA E PENSAMENTO “REVELATIVO”: A VERDADE DO SER EM CENA

*A verdade é preciso deixá-la ser, não pretender inventá-la.  
E, se a pessoa se faz órgão da sua revelação,  
é sobretudo para conseguir ser sede de seu advento.*

Luigi Pareyson (2005, p. 47)

### 2.1. Revelação da verdade e multiplicidade narrativa

Ao pensar primeiramente que o meu objetivo seria pesquisar o trabalho atoral e investigar uma forma mais singular de atuar a partir de uma dramaturgia que fale das memórias, descobri, nas entrelinhas, o meu desejo de falar da verdade, a verdade de cada um, a verdade do sujeito. A escritora nigeriana Chimamanda Adichie é quem adverte para o perigo na falta de multiplicidade das narrativas: “A história única cria estereótipos. E o problema com os estereótipos não é eles serem mentira, é eles serem incompletos”.<sup>68</sup>

A busca da verdade subjetiva significa o respeito pelo que cada um traz na sua trajetória. Pela memória, conseguimos desenhar o percurso do indivíduo, de suas impressões e

---

<sup>68</sup>Em conferência proferida no TED – Ideas Worth Spreading em julho de 2009. Disponível em [http://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html)

ideias, e, nesse percurso, podemos recompor também o outro, no entrecruzamento de fatores da educação, formação e experiências de vida. A nossa memória é um mapa da nossa interação com o mundo.

Nesse caminho, encontrei apoio nas teorias ontológico-hermenêuticas, sobretudo na visão de Pareyson acerca da verdade. Segundo ele, é somente na relação do sujeito com a interpretação que a verdade pode ser alcançada:

O princípio fundamental da hermenêutica é, justamente, que o único conhecimento adequado da verdade é a interpretação, o que quer dizer que a verdade é acessível e atingível de muitos modos, e que nenhum desses modos, desde que digno do nome interpretação, é privilegiado em relação aos outros, no sentido de que pretenda possuir a verdade de maneira exclusiva ou mais completa ou, de algum modo, melhor (2005, p. 56).

Da mesma forma, apenas a *própria* pessoa seria um instrumento capaz de produzir a verdade. A verdade não é algo que se encontra fora, mas que se encontra no indivíduo e a ele se revela através da interpretação. A esse caráter da verdade, Pareyson dá o nome de “revelativo”:

No pensamento revelativo acontece então que, por um lado, todos dizem a mesma coisa e, por outro lado, cada um diz uma única coisa: todos dizem a mesma coisa, isto é, a verdade, que só pode ser única e idêntica, e cada um diz uma única coisa, ou seja, diz a verdade do seu modo próprio, do modo que *solum* é seu [...] Assim como não pode ser revelação da verdade aquela que não é pessoal, também não pode ser verdade aquela que não é colhida como inexaurível. Somente como inexaurível a verdade se confia à palavra que a revela, conferindo-lhe uma profundidade que nunca se deixa nem explicitar completamente nem totalmente esclarecer (PAREYSON, 2005, p. 11-12).

Pareyson diz ainda: “a verdade é feita de tal modo que um simples lampejo que dela se tenha, ou uma visão de soslaio que dela se alcance, não constituem simplesmente uma ‘parte’” (2005, p. 79), mas essa totalidade que é por natureza “lateral” e não “unilateral”. Penso que esse raciocínio aplicado à metáfora de Platão, seria como dizer que há vários níveis de apreensão da realidade e o ponto de vista do ocupante da caverna não é menos valioso do que o de alguém que se encontre no seu exterior. Qualquer perspectiva de verdade é válida, desde que parta da interpretação do sujeito da experiência. Como diz o autor: “A interpretação não é uma parte da verdade ou uma verdade parcial, mas é a própria verdade como pessoalmente possuída” (2005, p. 79).

Por conseguinte, cada sujeito terá um modo próprio de apreensão da realidade e de depuração da verdade, porque é possível haver várias interpretações para um mesmo dado objetivo, todas plausíveis desde que integradas à experiência do indivíduo. Esse argumento nos põe diante do reconhecimento da alteridade como um princípio moral da verdade:

[...] a verdade é inseparável da interpretação pessoal que lhe damos, tanto quanto nós próprios somos inseparáveis da perspectiva em que a colhemos; não podemos sair do nosso ponto de vista para colhê-la numa presumível independência, que sirva para fazer dela um critério com o qual medir, externamente, a nossa formulação (PAREYSON, 2005, p. 20).

Ou seja, a verdade do outro tem validade para nós mesmos não como um preceito incontestável, mas sim como uma face possível de conhecimento da realidade, cuja diversidade só pode ser apreendida pelas formas distintas de interpretação de cada ser.

Adoto esta perspectiva de Pareyson em relação à alteridade: “o caráter interpretativo e pessoal do conhecimento da verdade une, indissolúvelmente, a *toda* perspectiva singular, a necessidade de reconhecer *outras* infinitas formulações possíveis e a exigência de um contínuo intercâmbio entre elas” (2005, p. 83, grifo no original). É, então, somente através do diálogo que podemos garantir a livre manifestação da verdade:

[...] E é o diálogo, entendido no sentido já esclarecido, isto é, como exercício de uma comunicação que abarca todas as perspectivas entre si sem tomá-las desde fora, nem integrá-las num sistema total, mas fazendo de modo que, a cada uma, estejam presentes as outras, como interlocutoras e colaboradoras, numa busca comum e, por isso, respeitando-as cada uma na sua irrepitível totalidade, como pessoalíssima posse do verdadeiro. Somente esta livre abertura do diálogo se pode considerar como uma relação adequada ao nível e à natureza da interpretação (PAREYSON, 2005, p. 84).

Outra questão analisada por Pareyson que se relaciona intimamente com este trabalho é a sua ideia de tradição, que, segundo ele, é fruto não de uma ligação estática com o passado, mas de uma recolocação dos fatos na experiência temporal do indivíduo. Para ele, o mais importante da tradição é a “dimensão ontológica do tempo”:

A fidelidade ao passado, considerado como herança a conservar, legado a valorizar, patrimônio a fazer frutificar; a congenialidade entendida como dever, de modo a saber prospectar o passado na sua exemplaridade e dar-lhe continuidade de modo original; o firme propósito de cultivar com assiduidade o equilíbrio entre a conservação e a inovação; são todas coisas nobres e dignas, mas têm pouco a ver com a tradição, da qual podem, quando muito, ser a forma subjetiva e a veste exterior, destinadas, sem elas, a perder-se no vazio. A tradição é alguma coisa de mais profunda, porque não se limita a ser a transmissão de um resultado histórico, mas é fundamentalmente escuta do ser, isto é, diálogo com o passado somente enquanto é reclamo à origem; e atravessa os séculos não porque esteja colocada no tempo, mas porque está inserida no próprio coração do advento temporal do ser (2005, p. 46-47).

Pareyson entende a tradição como uma forma de recuperar as origens, mas transformando-as, pois o seu contato com o ser a coloca em constante renovação. O ser, portanto, está no centro dessa operação. A tradição é o olhar do ser para o passado em perspectiva, considerando o passado na sua conexão com o presente.

Essa memória de que falamos neste trabalho não se presta à conservação do passado, mas à sua efetiva transformação no presente diante do olhar dos indivíduos que interagem com o passado, procurando encontrar respostas para o futuro.

Contudo, Pareyson, assim como Jung, acredita que o homem se torna vítima do seu passado, devido à sua mentalidade programática: esse modelo de reprodução de conhecimento técnico, onde se aprende a “interpretar” da maneira correta e mais eficiente para o sistema. Tornamo-nos escravos de nossas próprias ideias, para mantermos a coerência, a segurança da nossa existência. Quando ele diz: “Nenhuma escravidão é comparável àquela do homem relativamente às idéias que ele próprio produziu.” (2005, p. 28), penso imediatamente nas observações de Hume a respeito da memória como faculdade de associar ideias originárias da nossa experiência, essa mesma faculdade que cria em nós a ilusão de essência do sujeito. Para Hume, o sujeito é “ficção”. Somente por nossa capacidade de fazer associações entre as ideias, que são impressões de vida, e pela crença nelas, podemos constituir a substância de nosso “eu”. A memória é responsável, portanto, por gerar em nós essa noção de unidade do sujeito.

Vejo essa unidade originária da nossa capacidade de associação de ideias enquanto a verdade de cada um, essa individualidade a que Jung se refere e que só pode ser fruto da nossa conexão com o mundo, esse mundo que tem uma história muito anterior à nossa constituição enquanto sujeito. Possuímos um código cultural que fica registrado em nossa psique coletiva, mas somente o conteúdo que passa à nossa consciência pode gerar novas impressões e ideias. Acredito no ser não como uma forma acabada de existência, mas como capaz de sofrer transformações em função da sua liberdade de escolha e de crença na sua verdade. Ser enquanto processo. Devir.

A individuação enquanto mergulho nesse mundo tão vasto do si-mesmo é um processo e não um fim em si. Sempre que alguma verdade se torna consciente, ela já vem carregada dessa possibilidade de ir mais e mais além, de descoberta de outras qualidades que existem enquanto potência nesse infindável mundo do inconsciente humano.

Ou seja, se confrontarmos as ideias de Jung, Hume e Pareyson, podemos chegar à conclusão que quanto mais nos prendermos à memória do passado, essa memória estática do que fomos, e nos deixarmos mover pelo hábito, mais estaremos presos a essa noção de sujeito constituído pela razão pura. Um sujeito com uma essência imortal, preso ao passado, às suas ideias fixas.

Em contrapartida, se mergulhamos cada vez mais na nossa experiência desconhecida, produto da imersão no inconsciente e na imaginação, logo nos iremos deparar com o surgimento de novas percepções de vida e com a possibilidade de realização de novas associações, fatores indispensáveis para a expansão do nosso ser. Aquilo que fui não define necessariamente o que sou ou o que poderei vir a ser. Estamos em constante movimento, modificação, vivendo novas impressões a todo instante, mas pelo hábito e pela crença, tendemos a gerar em nós o compromisso com o que já vivemos, afinal, segundo Hume:

Quer consideremos a influência da vontade no movimento do nosso corpo, ou no controle do nosso pensamento, pode-se afirmar com segurança que jamais conseguimos prever o efeito, pela mera consideração da causa, sem a experiência. E mesmo depois de termos a experiência desses efeitos, é o hábito apenas, não a razão, que nos determina a fazer deles o padrão de nossos futuros julgamentos. Quando a causa está presente, a mente, pelo hábito, passa imediatamente à concepção e crença no efeito costumeiro (1995, p. 89).

É necessário, deste modo, um grande desprendimento para sentirmos que abandonamos as impressões do passado e passamos a adotar novas maneiras de olhar o futuro. Abandonar o hábito e as crenças é uma tarefa extremamente difícil. Não se consegue todos os dias, não se consegue sempre com sucesso. O ato de se reinventar é uma possibilidade somente enquanto potência. O que observei nesse estudo sobre a *Dramaturgia da Memória* foi o exercício dessa potência nesses jovens e adultos do grupo Na Boca de Cena: Eugênio, Islânia, Jessy, Marcela e Ronaldo, pessoas que possuem as suas crenças e a natural dificuldade em se desafiar a questioná-las, mas que, pelo exercício da fantasia, conseguiram expandir seus horizontes, no palco e em alguns aspectos da vida. Esse depoimento de Marcela muito revela da experiência de transformação do futuro em relação à nossa mudança de perspectiva do passado:

[...] a turma e, de uma maneira geral, a escola, me colocava apelidos. Eu sofria muito com isso e não gostava de lembrar. No processo de *LoCais da Memória* eu lembrei também dessas coisas, porque não tinha como eu lembrar meu passado e não lembrar dessas coisas, de quando era menina, que eu andava no bairro e eu era gordinha, levava apelidos por causa disso em todo lugar. Não tinha como separar minha memória dessas coisas ruins. [...] Naquela cena em que eu entro com o vaso de areia, eu senti muito orgulho de mim naquela cena, porque eu vi que ficou belo. Eu fiquei bela naquela cena. [...] Eu imaginei que eu tava numa praia, com aquela saia esvoaçante. Outras horas eu voltava, estava ali no palco. E aquela música casou perfeitamente com a cena. Eu tenho muito orgulho daquela cena. [...] São poucos os momentos que eu me sinto assim bem comigo mesma, feliz. E esse foi um dos poucos momentos em que eu me senti assim: bonita.<sup>69</sup>

Entendo, portanto, que para se chegar a uma verdade não precisamos recorrer ao conhecimento acadêmico, científico ou historicista. Ter descoberto a hermenêutica do sujeito

---

<sup>69</sup> Em entrevista no dia 22 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).



no modo de criação colaborativa com o NBC mudou totalmente a minha perspectiva enquanto educadora, porque melhorou a minha escuta do outro, permitindo-me uma capacidade maior de agregar os conhecimentos em lugar de reproduzir uma “história única”. Tenho buscado cada vez mais dar espaço para o pronunciamento de outras vozes nos processos de produção de conteúdos, atentando para a interpretação dos sujeitos e para a confluência dos discursos, sempre sinalizando para a multiplicidade da experiência e para as possibilidades ainda não descortinadas na trajetória individual de cada um. Seja na sala de aula, seja na nossa maneira de ver a vida, tornamo-nos conscientes que a verdade nada mais é do que um estado, um momento transitório de apreensão da realidade, e isso nos faz sentir a vida em sua efemeridade, colocando-nos diante da nossa liberdade de escolha e de pensamento.

Vejo essa forma de entender a *Dramaturgia da Memória* como uma possibilidade de diminuir o ostracismo de alguns segmentos da sociedade, uma maneira de, como proposto por Chimamanda Adichie, reivindicar a multiplicidade das narrativas. Afinal, existem muitas histórias ainda não contadas de pessoas comuns, que, como Marcela, não se identificam com princesas e *sex symbols*. Partilho com Grotowski o pensamento de que todo indivíduo possui seus mitos pessoais e seus mitos tribais, dados pela experiência coletiva.

Mas vejo, principalmente, que a *Dramaturgia da Memória* como processo de individuação permite, como queria Jung, uma realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano, pois, através de sua perspectiva ontológico-hermenêutica, podemos colocar em superação alguns dos maiores obstáculos para o desenvolvimento humano: o individualismo, a falta de diálogo, o monopólio da verdade.

E se há aqui diferentes fontes de entendimento para as questões levantadas é porque as faço dialogar para chegar a uma compreensão do *todo*, afinal:

A verdade, enquanto inexaurível, se oferece a infinitas interpretações, a todas especialmente estimulando e a todas, igualmente, abrindo ao diálogo; [...] parece que as filosofias devam ser exclusivas e estar em luta porque totais, mas, ao invés, são compossíveis justamente porque atingem a verdade que, enquanto infinita, torna dialogantes todas as interpretações (PAREYSON, 2005, p. 140-141).

E ainda:

Para que exista diálogo, requerem-se duas coisas: verdade e alteridade. O que, ainda uma vez, só é possível com o conceito de interpretação, pois que, por um lado, a interpretação é, por natureza, múltipla e infinita, não existindo interpretação sem pluralidade ou sem alteridade, e por outro lado, dado o caráter infinito e inexaurível da verdade, não há interpretação senão da verdade, assim como da verdade não existe senão interpretação. Para que haja diálogo, não basta a simpatia nem bastam as idéias [...] O diálogo requer, por um lado, aquilo que noutra lugar chamei de um verdadeiro “exercício de alteridade”, e por outro, a presença da verdade na pluralidade das interpretações (PAREYSON, 2005, p. 196).

## 2.2. Cênica ou mítica? A questão da *verdade* em *LoCais da Memória*

Os dois encenadores considerados no segundo capítulo desta dissertação, Stanislavski e Grotowski, partiram de caminhos diferentes, mas tinham como intenção chegar a um lugar que se possa chamar de “verdade”. Para Flaszen, as opostas concepções de encontro com essa verdade é o que marca a diferença entre o ator em Grotowski e em Stanislavski:

[o ator em Grotowski] interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas. [...] é como se literalmente se encarnasse no mito. Não as analogias espirituais com o protagonista criado, não as semelhanças dos comportamentos, próprias de um homem fictício em circunstâncias fictícias [como em Stanislavski]. Desfruta o hiato entre a verdade geral do mito e a verdade literal do próprio organismo: espiritual e físico (2010, p. 89).

Esse tipo de comparação me faz concluir que, mais do que a identificação com os procedimentos, o que me interessa é perceber a qualidade dessa *verdade* que estamos buscando no processo de dramaturgia que parte das memórias dos atores: uma “verdade cênica”, traduzida pela necessidade de encontrar nas memórias uma fonte de interpretação de um personagem fictício? Ou uma *verdade mítica*, traduzida pela forma como personagens fictícios poderão forçar os atores a tirarem a sua própria máscara social, se defrontando com as mentiras aceitas como verdade e se desvelando até que sobrem só o seu eu decomposto em imagens primordiais, o seu “eu-nós”?

Não partimos de personagens míticos nem da ficção clássica para a nossa criação. Partimos de nós mesmos, das nossas vivências, mesmo que seja para representar o outro em cena. Mas mesmo esse outro nasce do nosso mergulho na memória, nas conexões que fazemos entre as nossas impressões e ideias. A nossa verdade não é nem só inventada, recheada das possibilidades dos *ses*, nem só genuína, fruto da imersão na alma, no desmascaramento.

Stanislavski dizia “sim” às circunstâncias sociais. Para conhecer o nosso homem fictício, precisamos colocá-lo dentro da moldura social e adaptá-lo ao nosso universo de experiências. Grotowski negou terminantemente as experiências sociais comuns, mesmo na fase ulterior de seu percurso no teatro, quando passou a negar as ocorrências artificiais na sua poética. Ainda que incorporasse esteticamente a cotidianidade em seus trabalhos, sempre quis ir além das convenções e descobrir o que está por trás das máscaras sociais no “teu homem”.

No nosso processo de dramaturgia, aceitamos a nossa condição de animais reprodutivos. Reproduzimos também nossa verdade. Os (não) atores recriam em cena suas próprias verdades. São eles mesmos, pessoas naturais reinventadas pelos mecanismos sociais. O que queremos é que sua própria verdade venha à tona e possa se revelar em cena, mas não podemos afirmar que se trate de um instrumento de autopenetração coletiva, nem podemos garantir que sirva de pacificação dos fantasmas coletivos. Podemos esperar, isso sim, que haja identificação do outro com os nossos sentimentos, com o nosso modo de viver essa realidade tão difusa e cheia de *verdades*. Podemos esperar que o outro, mesmo tendo uma verdade distinta da nossa, reaja aos nossos sentimentos, e nisso acredito que haja uma função mítica, de espelhamento na imagem de sentimentos comuns a todos, reconstruída pelo artista em cena. A essa *imagem-espelho* eu chamo de imagem *arquetípica*.

Prefiro, portanto, considerar essa verdade que trazemos para a cena como uma *verdade orgânica*<sup>70</sup>, desse organismo vivo indissociável das organizações sociais e de seus conflitos internos e externos. Por mais que se queira camuflar os nossos traços individuais, em algum momento do contato iremos expô-los ao olhar do outro. Sendo assim, preferimos nos assumir para o público, mostrando quem somos de forma sincera, *verdadeira*. Temos a arte como ferramenta não para nos escondermos, mas para nos ampliarmos e destacarmos do fundo, que é a sociedade.

É por este motivo que o resultado de *LoCais da Memória* não procurou mascarar a realidade de seus criadores em seu momento atual, mas, pelo contrário, foi contundente em evidenciar suas formas de expressão cotidianas. Não sendo o primeiro objetivo mostrar a fragilidade dos atores, todavia, a capacidade atual de cada um se evidenciou em cena como mais um elemento dessa verdade que não se compõe, mas se revela. Marcela comenta uma de suas características que foram reveladas em cena, a sua “dificuldade” em falar de forma natural:

Podia até parecer que era pirraça minha ou que eu não queria fazer da maneira certa, mas não era. Era porque eu tava com essa dificuldade mesmo de falar naturalmente. Engraçado que no dia da avaliação aqui na sua casa em falei certo. Mas na hora de fazer mesmo, de estar nos ensaios e na apresentação eu não conseguia fazer da forma que era pra ser feita: Marcela falando. Parecia que eu tava interpretando. E assim ficou. [...] Eu estava acostumada a fazer um teatro de interpretação, de criar personagem, dar corpo, dar alma, dar vida a uma pessoa que não era você. De repente eu me deparei com um processo que era eu o tempo todo. Eu não criei personagem nenhum. Eu atribuo a isso essa dificuldade de ser tão natural.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Faço alusão às duas acepções da palavra, como indica o verbete do dicionário Aurélio: Orgânico – “Relativo à órgão, organização, ou a seres organizados. Relativo à ou próprio de organismo” (FERREIRA, 1993, p. 395).

<sup>71</sup> Em entrevista concedida no dia 22 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).

Também foram assumidas as gírias e os *desacordos* gramaticais da forma coloquial de expressão, uma vez que não se pretendia alterar a verdade contida nas falas criadas pelos atores. Como nessa frase de Islânia Almeida, na cena em que interpreta o jogo de cinco pedrinhas com sua mãe e irmã: “Eu vou primeiro, porque é minha as pedrinha”(APÊNDICE A).

Outra verdade também estampada em *LoCais da Memória* é a difícil realidade vivida por essas jovens num dos bairros mais violentos de Salvador, quer na narrativa de Jessy Andrade sobre a amiga Sirlene, vítima de bala perdida, quer na versão burlesca de Islânia do poema de Lord Byron. A natureza “revelativa” da história pessoal de cada uma e a mudança de perspectiva em relação aos fatos históricos, mediante o efeito da fantasia, não diminuem a intensidade com que esse assunto atinge algumas pessoas em seus princípios. A cena do palhaço provocou em Cíntia Sento Sé uma reflexão sobre memória e interpretação:

Já em uma das primeiras sequências, me chamou a atenção o jogo entre as memórias contadas e as memórias interpretadas. O que faz rir hoje provocou lágrimas e dor antes. Quem nunca disse: “daqui a dez anos, estarei rindo disso...”? Deste mesmo modo, interpretei a presença da palhaça, que entre gracinhas dizia algo completamente sem graça. A gente pode colorir o passado, tentar dar tons alegres a dor, mas essa atitude não gera aprendizado e não fortalece as relações. A personagem parecia brincar com as incoerências nossas de cada dia.<sup>72</sup>

O palhaço surgiu para mim como uma grande contradição diante do que, a meu ver, era a dualidade de sentimentos dessa jovem em relação à sua comunidade. Em cena, essa síntese de contrários se realiza, porque a graça e o horror aparecem como traço de uma mesma personagem que já não consegue fazer rir, pois aquilo que ele sabe e tem para dizer é doloroso demais. Islânia, que confessou não gostar de palhaços e teve sérias dificuldades em assumir essa personagem, observa que o sofrimento e a alegria são a dupla face da realidade:

A imagem que fica mais forte, quando lembro os estímulos de voltar no passado, de viver algumas coisas, é a cena dos meninos mortos, dos meninos da minha comunidade. Quando eu estava fazendo aquela cena eu pensava: “meu Deus, isso pra mim é demais!”. Eu lembrava o sofrimento das mães. E lembrar coisas de sofrimento, ainda que não seja diretamente comigo, me machuca muito. Sofro muito. Choro muito e também dá uma certa leveza. O pessoal diz assim: “sofrer pra quê?”, mas é um sofrimento que traz uma leveza. Você começa a entender algumas coisas, questionar mais ainda outras, mas dá uma leveza.

No começo foi um sofrimento, trazer o palhaço com o poema, mas depois foi uma leveza, porque o poema já não doía tanto. Ele trazia uma consciência, porque ele traz uma consciência muito forte, mas ele também trazia uma leveza, porque eu brincava

---

<sup>72</sup> Em depoimento enviado por email no dia 5 de setembro de 2012 (ANEXO A).

com esse poema, eu trazia graça, eu transformava aquilo que me trouxe dor em algo que estava me trazendo sorriso e provocando sorriso em outros.<sup>73</sup>

O que a análise do depoimento das jovens me demonstra é que a realidade passada não pode ser mudada, o que muda é a consideração dos fatos. Uma realidade de dor pode ser também ressignificada com sentimentos felizes, pois que não só de tragédias é feita a realidade dessas moradoras da Boca do Rio.

A atitude de Jessy, quando diz que não tem motivos para se sentir triste ao lembrar da amiga Sirlene, não é de incoerência, mas de mudança de estado em relação ao que de fato foi a passagem dessa pessoa em sua vida.

Até mesmo a perspectiva de Islânia em relação a viver um palhaço em cena foi alvo de transformação:

Esse palhaço foi meu carma. Nunca gostei de palhaço. Eu falava: “Palhaço é a última coisa que eu quero viver. Se me mandarem viver, eu não vou viver e, se me obrigarem, eu perco o emprego”. Eu continuo não gostando de palhaço, mas eu aprendi a conviver com isso. Eu vi que independente de eu gostar ou não, se eu me proponho a fazer, eu consigo fazer. Superei esse preconceito de não fazer, não gostar, não querer, não conhecer também.<sup>74</sup>

Embora não se proponha neste trabalho discutir a natureza da representação da *verdade* no teatro, confronto, a título de conclusão, o meu entendimento desse tema com a afirmação do professor da Universidade do Chile, Almícar Borges de Barros.<sup>75</sup> Segundo ele, apresentar-se como indivíduo é também representação, mas é um modo de comunicação e um ato artístico coerente com a vida. O artista que se apresenta como indivíduo a uma plateia é responsável pela comunicação política, social e pessoal que irá realizar.

É deste modo que entendo a representação em *LoCais da Memória*: um produto artístico “revelativo”, que tem como pressuposto uma atitude política de revelação, sem mascaramento, da verdade dos seus criadores.

---

<sup>73</sup> Em entrevista concedida no dia 9 de novembro de 2012 (APÊNDICE D).

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> Na palestra “Cuerpo, Corporalidad y Epistemologia”, realizada no dia 23 de novembro de 2012 no Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro da UFBA.



Figura 14 - Islânia Almeida como palhaço em *LoCais da Memória*

### 3. ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: A CONSCIÊNCIA DE SI PELA AMPLIAÇÃO DO CORPO E PELO ESPELHAMENTO

*Estado de presença é tudo.  
 Eu não posso presentificar o meu corpo sem ter presente as minhas dores.  
 Criar corpo: criar volume, espaço, trazer para o corpo a experiência de vida.  
 Tive que criar corpo para viver um casamento, para viver a menopausa...  
 Eu vou criando coragem de me lançar na vida para ir criando corpo.  
 O que muda é a consciência.  
 Criar corpo para viver MAIOR.  
 Que amplitude eu dou a mim mesma para me alargar?  
 Para ser visível só quando eu queira?*

Assim começou a fala de Soraya Jorge no encontro de Movimento Autêntico no dia 18 de agosto de 2012. O que ela queria nos apresentar, esse modo de produzir sentido através de um corpo alargado em contato com o olhar do outro, eu experimentava pela primeira vez. O Movimento Autêntico depende desse outro que “nos testemunha”. A experiência de *mover e ser movido* casa com a experiência de estar em movimento através do olhar, para a produção

de sentido: “A verdade está no olho de quem vê”, disse-nos Jorge. Isso modifica a relação de autoridade que possa existir entre o “movedor” e a “testemunha”.

Durante a movimentação do movedor, que fecha os olhos e move-se em conexão com suas imagens interiores, a testemunha observa. Não é permitido julgar, apenas ver, imaginar e sentir: “Quando eu sinto, estou me confrontando com meus próprios sentimentos”, observou Jorge em relação ao papel da testemunha. Essa é a importância do espelhamento: colocar em jogo a percepção das próprias sensações que surgem das imagens corporificadas pelo outro. Segundo Jorge, uma busca por “saber onde o outro me toca”, através do olhar.

Eu, como testemunha, precisei controlar a minha tendência ao julgamento: “o que é realmente autêntico?”, pus-me a pensar. Depois me lembrei das instruções para “ver, imaginar e sentir” e pude mergulhar na experiência de me revelar através do outro. Quando a jovem de vermelho tocou o chão, imaginei que tocava um riacho e se banhava. Esse movimento me fez sentir purificação. Quando ela mesma tocou o ar, parecia que agarrava um fio que vinha de cima. Senti que era um ato de fuga para o céu. Ir para cima. Era para onde eu queria ir.

Penso que estamos muito mais aptos a julgar do que a sentir, ou o julgamento vem apressadamente na sequência dos sentimentos. Esse modo de nos relacionar com os objetos, onde a razão crítica se sobrepõe à imaginação, impede nossa capacidade de devanear, ir mais longe na nossa potência de criar outros mundos. E nem sempre o desejo de ir mais longe é a decisão mais cômoda. Na sequência do encontro, escrevi à Soraya Jorge:

Senti que o movimento causou em mim uma série de sentimentos contraditórios. Num primeiro momento, senti-me leve, mas depois fiquei inquieta, desamparada, carente. A semana passada foi bem dura, com muitas questões e emoções. Não controlei os impulsos e fiquei muito reativa. No início desta semana, depois de muitas reflexões e descanso, pude ver que o processo exacerbou sentimentos que estavam camuflados e eu precisava jogar para fora as energias acumuladas. Concluí que eu estava dando tudo de mim, mas sem sentir, sem me perceber, sem o prazer necessário. A quem ofendi com meus excessos, pedi desculpas e, agora, depois dessa evolução de sentimentos, sinto-me bem melhor, mais motivada, inclusive, percebo, sem tantas dores no corpo.<sup>76</sup>

Nosso mundo interior, com suas *imagens-luz* e sombras, revela-nos o que há de mais verdadeiro em nós mesmos. Mas para que haja uma mudança sistemática é necessário, antes de tudo, tomarmos consciência da nossa necessidade de movimento. Movimento exterior de novas experiências e movimento interior de busca de novos significados. Esse alargamento do

---

<sup>76</sup> Em email enviado no final de agosto de 2012.

corpo, esse “corpo maior” de que fala Soraya Jorge é, para mim, a “superconsciência” de Stanislavski, a “mais consciência” de Breton, o “corpo-memória”, “corpo-vida” de Grotowski. É, enfim, a função transcendente da psicologia junguiana. São estados de presença que indicam, pela via psicofísica, a tomada de consciência de impulsos, desejos, motivações, que antes eram inconscientes. É a corporificação de estados anímicos e a reassociação de impressões, ou seja, um caminho para a ressignificação da existência. É como se o indivíduo acordasse de um sono profundo que o deixou ausente da sua viagem no tempo.

A imobilidade é a verdadeira ficção. Estamos sempre em movimento. Mesmos parados a observar o outro, podemos notar dentro de nós alguma pulsação.

Cíntia Sento Sé escreveu:

Ao longo da peça, me vi entre memórias minhas, acessadas de forma nebulosa. Eu lembrava sem saber bem o que estava lembrando. Talvez porque a emergência de cada lembrança não se concretizava em discurso falado ou mental, uma vez que a peça continuava fluindo e eu, indo com ela.

Em muitos momentos, me identifiquei com as histórias contadas e parecia vislumbrar em cada ator nuances de lembranças verdadeiras, de "isso deve ter acontecido mesmo, porque comigo, uma vez..." e, aí, a minha própria lembrança desvanecia.<sup>77</sup>

As imagens que brotam da **memória poética**, essa memória que associa lembrança, inconsciente e devaneio, estão, para mim, carregadas de numinosidade. Pela sua qualidade arquetípica, elas conseguem atingir o espectador, pois possibilitam essa transferência das emoções vividas pelo intérprete para aquele que o testemunha, transportando-o para uma dimensão extrateatral de sua experiência.

Para Tatiane Sacramento, moradora da Boca do Rio, muitas imagens de *LoCais da Memória* a fizeram se reconectar com a sua família e a sua infância:

Seu Francisco, meu adorado pai, me levou à praia quando eu tinha apenas três anos. Toda a minha infância está diretamente ligada às experiências nas areias das praias da Boca do Rio. Conheço essas águas com todos os meus sentidos: o olfato, tato, paladar, visão e audição. Hoje não moro mais com a minha família, mas optei por continuar no bairro e mais perto do mar. Acordo todos os dias e abro minha janela e tenho à frente a colônia de pescadores da Boca do Rio. [...] Mas não somente a praia me traz reflexões. Lembro da minha relação com minha família, na briga em casa para assumir os afazeres domésticos, nas brincadeiras com os colegas de escola. A montagem me fez lembrar que tive uma infância e adolescência rica, intensa e com ótimas recordações. Importantes vivências que me conduziram a um caminho valoroso e cheio de boas energias. Me fez valorizar minha história, minhas memórias e avaliar o quanto elas foram importantes para a construção da minha

<sup>77</sup> Em depoimento enviado por email no dia 5 de setembro de 2012 (ANEXO A).



identidade. Me conduziu a locais que esqueci, pela correria da vida ou simplesmente pela falta de consciência do quanto essa história foi e é importante.<sup>78</sup>

Apesar de difícil, também para o espectador pode ser possível se desprender do julgamento para se permitir acompanhar seu movimento interno, estabelecendo conexões entre memória e imaginação. Vejo esse espectador como um criador, capaz de reconfigurar sua própria existência. A mudança de hábitos também passa pela reestruturação do olhar e a arte é esse lugar privilegiado onde se pode dar a experiência de transformação, quer na perspectiva de *quem se move*, quer na de *quem testemunha o movimento*.

Acredito que as imagens poéticas de *LoCais da Memória* tenham uma função de espelhamento, porque é pela identificação com a vivência do outro que podemos refletir sobre nós mesmos. A memória, como foi dito, é a faculdade que nos faz crer no que somos e por isso mesmo torna-se o elo da nossa crença no outro. Se não fossemos capazes de lembrar, certamente não teríamos motivos para nos vermos enquanto seres semelhantes em natureza. O esquecimento nos serve de pretexto para constituirmos a nossa história de identificação, pois, pela lembrança, colocamo-nos outra vez em conexão com as nossas crenças.

---

<sup>78</sup> Em depoimento enviado por email no dia 10 de dezembro de 2012 (ANEXO A).

## CONCLUSÃO

---

Poder constituir-se artisticamente a partir do que é seu, a memória, a sua verdade, essa memória entendida como uma apropriação do sujeito demonstrada por suas narrativas da realidade. Essa é a função da *Dramaturgia da Memória* neste trabalho. Permitir que cada indivíduo **seja si mesmo**. Através dessa arte tomada como expressão da individualidade, podemos usar o nosso corpo em função da nossa verdade. E ao usarmos o nosso *corpomemória*, a visão externa da nossa imagem interior, tocamos o outro no *ponto de interseção dos sujeitos: a experiência do mundo*.

*LoCais da Memória* cumpriu o objetivo de permitir o acesso dos indivíduos a uma *verdade*, ainda que somente de um “lampejo” dela tenhamos nos apropriado. Mas, como nos diz Pareyson, em nada essa “visão de soslaio” da verdade deixa de ter sua amplitude, pois que ela é resultante de um diálogo aberto entre nós com nós mesmos, entre nós com o público, *ad infinitum*, pela forma como se transforma a cada novo olhar que lançamos sobre ela.

Se este resultado se sobrepôs ao objetivo de dotar os autores-intérpretes da capacidade de superar as introjeções sociais, os carimbos, os clichês, é, sobretudo, pela revelação de sua verdade: a de ser um caminho para o (re)conhecimento das qualidades humanas de cada indivíduo. A originalidade que buscamos *inconscientemente* nesse trabalho equivale à individuação de Jung: “um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é”. E essa verdade me parece mais necessária, pois, para aperfeiçoar o trabalho do ator com recurso à memória, ainda são válidos os ensinamentos de Stanislavski, Grotowski e Pina Bausch, a que muito pouco eu poderia acrescentar com o resultado de uma investigação realizada em dois anos.

São pouco conhecidos ou inexistentes os estudos baseados no processo de individuação de Jung em confronto com a dramaturgia, não numa perspectiva de arteterapia, mas como um caminho natural de autoconhecimento dentro do processo artístico: uma maneira de possibilitar ao indivíduo o acesso a imagens do seu inconsciente, e a ressignificação de

acontecimentos passados. Este processo traz luz aos anseios inconscientes dos criadores, permitindo a ampliação da sua consciência. Essa ampliação possibilita também o espelhamento do outro, numa experiência mútua de olhar para si e para além de si.

Como arte, *LoCais da Memória* representa uma atitude política diante da massificação e da homogeneização das histórias de vida. É a história de Eliane, Eugênio, Islânia, Jessy, Marcela e Ronaldo, pessoas comuns que, diante da indiferenciação provocada pelo esmagamento da individualidade, conseguiram usar o devaneio como forma de se encontrar de leve com o seu si-mesmo, de se abrir um pouco mais ao vasto mundo do inconsciente. E, para abonar essa passagem, faço menção a Bachelard, que diz:

Assim, em nosso modesto estudo das mais simples imagens, nossa ambição filosófica é grande: provar que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver (1996, p. 15).

Não pretendo que esse trabalho sirva como um manual, mas como uma fonte de inspiração para grupos e outros pesquisadores, por isso não deixarei uma lista de procedimentos para serem seguidos. Nada melhor para justificar essa atitude do que este pensamento de Pareyson:

Não existem boas ideologias com as quais devemos combater às más ideologias: as ideologias são todas más e todas falsas, porque traíram a essência do pensamento. [...] o que se trata de combater não é a singular ideologia, mas o que está na base do próprio conceito de ideologia, isto é, a substituição do pensamento revelativo e ontológico pelo pensamento histórico e pragmático, expressivo e mistificante, instrumental e técnico (2005, p. 139).

Por isso, deixo este documento em sua total abertura, para que cada leitor possa interpretá-lo e fazer sua própria síntese dos conceitos aqui apresentados.

Para os próximos pesquisadores que queiram desvendar esse rico universo da arte em diálogo com a psicologia analítica, recomendo o confronto com as teorias pós-junguianas, especialmente os estudos de James Hillman e Rafael López-Pedraza, para que possam encontrar novas conexões que aprimorem essa reflexão, auxiliando, assim, futuros trabalhos no campo da arte, da educação e da terapia.

## REFERÊNCIAS

---

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 181-349.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: HUCITEC, 1995.

BEZERRA, Antonia Pereira. **Alteridade, memória e narrativa**: construções dramáticas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOCA DO RIO CULTURAL. Salvador, 2011. Disponível em:  
<[http://nossabocadorio.blogspot.com.br/2011/04/historia\\_02.html](http://nossabocadorio.blogspot.com.br/2011/04/historia_02.html)>. Acesso em 24 out. 2012.

BÓGEA, Diogo. Hume, Nietzsche e o sujeito como ficção. **Theoria**: revista eletrônica de filosofia, Pouso Alegre: FACAPA, ISSN 1984-9052, vol. 2, n. 5, 2010, p. 123-141. Disponível em <<http://www.theoria.com.br/?p=43>>. Acesso em 26 nov. 2012.

BRANTES, Eloísa. A espetacularidade da performance ritual no Reisado do Mulungu (Chapada Diamantina - Bahia). **Religião e sociedade**: Rio de Janeiro, vol. 27, n. 1, p. 24-47, 2007. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010085872007000100003&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010085872007000100003&script=sci_abstract)>. Acesso em 15 nov. 2012.

BRENNER, Frank; WALSH, David. André Breton e os problemas da cultura no século XX - parte 2. In: **World Socialist Web Site**, 2007. Disponível em:  
<[http://www.wsws.org/pt/2007/mar2007/port-m17\\_prn.shtml](http://www.wsws.org/pt/2007/mar2007/port-m17_prn.shtml)>. Último acesso em: 24 jul. 2012.

BRETON, André. **Manifesto of surrealism**, 1924. Disponível em:  
<<http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.html>>. Último acesso em: 24 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Manifesto surrealista, 1924. **The marxists internet archive**. Tradução de Alexandre Linares. Disponível em: <<http://www.marxists.org/>>. Último acesso em: 25 fev. 2012.

BULFINCH, Thomas. **O livro de outro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo, Editora Cultrix/Pensamento, 1995.

CASTRO, Daniela. Grupo de moradores-atores da Boca do Rio não decepciona, apesar do amadorismo. **A TARDE**. Salvador, 13 mar. 2012. Caderno 2+, p. 3.

COWAN, James. **O sonho do cartógrafo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DELARI JUNIOR, Achilles. **Stanislavski sobre "perejivanie" e "voploshtchenie"**. Disponível em: <<http://vigotskibrasil.blogspot.com/2009/06/stanislavski-sobre-perejivanie-e.html>>. Acesso em 25 set. 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DICIONÁRIO CRÍTICO DE ANÁLISE JUNGUIANA. **Rubedo**. Rio de Janeiro: 2003. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/numinoso.htm>>. Acesso em 20 mai. 2012.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Lisboa: 2012. Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em 5 abr. 2013.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de filosofia**. Campinas: Papirus, 1993.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FLASZEN, Ludwik. A Arte do Ator. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2010 [1964].

FRANZ, Marie-Louise. O processo de individuação. In: **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó – teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997.

GLOSSÁRIO DE TERMOS BENJAMINIANOS. **Canteiro de obras**. Disponível em <<http://arquivoswbdeantropologia.net.br/glossario-de-terminos/>>. Acesso em 4 set. 2012

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

\_\_\_\_\_. A possibilidade do teatro. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2010a [1962].

\_\_\_\_\_. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2010b [1969].

\_\_\_\_\_. Sobre a Gênese de *Apocalypsis*. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2010c [1969/1970].

\_\_\_\_\_. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2010d [1970].

GUINSBURG, J.; FARIA, João; LIMA, Mariângela A. (Orgs). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HAPGOOD, Elisabeth Reynolds. Nota da tradutora norte-americana. In: **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

HUME, David. **Tratado da natureza humana**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_. **Resumo de um tratado da natureza humana**. Porto Alegre: Paraula, 1995.

JONER, Vicente Mahfuz. **Influências do yoga no Sistema Stanislavsky**: uma análise dos elementos práticos e filosóficos do yoga presentes no discurso e nas técnicas de Konstantin Stanislavsky. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

JORGE, Soraya. Movimento autêntico: a arte de mover e ser movido. **Instituto junguiano do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 1-24, [2009?]. Disponível em: <<http://jung-rj.com.br/revista/>>. Acesso em 24 out. 2012.

JUNG, Carl Gustav. **Aion** – estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Petrópolis: Vozes, 1982. (Obras completas de C. G. Jung, v. IX/2).

\_\_\_\_\_. A função transcendente. In: **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 1984 (Obras Completas de C. G. Jung, v. VIII/2 ).

\_\_\_\_\_. **Memórias, sonhos e reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a.

\_\_\_\_\_. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis, Vozes: 2008b (Obras completas de C.G.Jung, v.VII/2)

\_\_\_\_\_. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

LEWIS, Robert. Prefácio. In: **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Sérgio. **A aventura surrealista** – Tomo 1. Campinas: UNICAMP; São paulo: UNESP; Rio de janeiro: Vozes, 1995.

LIMA, Tatiana Motta. **Les mots pratiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. Tese - Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, PPGT, Rio de Janeiro, 2008.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud**: o artesão do corpo sem órgãos. São Paulo: Lumme, 2011.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas; SANTANA, Isnaia Veiga. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. Salvador: EDUFBA, 2008.

MATOS, Olgária Chaim Féres. A rosa de Paracelso. In: NOVAES, Adauto (org). **Tempo e história**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

MAUCH, Michel; CAMARGO, Robson Corrêa de. A “Verdade” de Stanislavski e o Ator Criador: Elos Perdidos na Tradução ao Português da Obra A Construção da Personagem. **Anais do IV Simpósio Internacional de História**: cultura identidades, Goiânia-GO, Zutto Digital, 2009.

MILET, Maria Eugenia Viveiros. **Uma Tribo mais de mil**. O Teatro do CRIA. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira**. São Paulo: Hedra, 2008.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PA ACADEMIC DEPARTMENTS' ADDITIONAL COURSEWORK SITE. Disponível em: <[http://www.pafaculty.net/joyce/Contents/dubliners/the\\_annotated\\_sisters\\_/catacombsintro/la-by1/self/self.html](http://www.pafaculty.net/joyce/Contents/dubliners/the_annotated_sisters_/catacombsintro/la-by1/self/self.html)>. Acesso em 25 set.2012.

PAREYSON, Luigi. **Verdade e interpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A cartografia e a relação pesquisa e vida. **Psicologia & Sociedade**; v. 21, n. 2, ago. 2009, p. 166-173. ISSN 0102-7182. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em 4 de jan. 2013.

ROUDINESCO, E. **Em defesa da psicanálise**: ensaios e entrevistas; textos reunidos, apresentação e revisão Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **O processo pina-bauschiano como provocação à Dramaturgia da Memória**. Campinas. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Dramaturgia da Memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Gildenir Carolino. **Referências padrão ABNT**. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. In: **Ágora**. v. 5, n. 2, jul/dez. 2002, p. 229-247.

SMITH, Cristiane Busato. Teatro e Pintura em Diálogo: Ellen Terry e a Ofélia de Shakespeare. **Anais do V Congresso da Abrace**: Criação e Reflexão Crítica, 2008, Belo Horizonte. V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, 2008.

STANILAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TAVARES, Suzana. A praia de Armação na Boca do Rio era um dos principais pontos de desembarque ilegal de escravos em Salvador. In: **Identidade Negra**. Disponível em: <<http://identidadenegra.zip.net>>. Acesso em 24 out. 2012.

VIEIRA, Cesar. **Em busca de um teatro popular**. São Paulo: Grupo Educacional Equipe, 1977.

WILSON, Robert Anton. **Psicologia quântica: como o *software* cerebral programa você e o seu mundo**. São Paulo: Madras, 2007.

VASCONCELOS, Lia. Limbo. In: **Núcleo de dramaturgia SESI: British Council: 2ª turma**, volume 1. São Paulo: SESI-SP, 2012.

XAVIER, César Rey – **A permuta dos sábios**. um estudo sobre as correspondências entre Carl Gustav Jung e Wolfgang Pauli, São Paulo: Annablume, 2003.

## VÍDEOS

ADICHIE, Chimamanda. The danger of a single history. **TED** – Ideas Worth Spreading em Jul. 2009. Disponível em <[http://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html)>. Acesso em 30 nov. 2012

**NOSTRADAMUS Decoded**. Direção: Pavel Cantu. Discovery Channel, 2009.

## MÚSICAS

BASTOS, Romildo S.; NASCIMENTO, Toninho. Conto de areia. Intérprete: Clara Nunes. In: NUNES, Clara. **O canto da Guerreira vol. I**. EMI-Odeon, 1989, 1 CD. Faixa 1.

BOVÉE, David. Frevo pinguim. Intérprete: Think of one. In: THINK of one. **Chuva em pó**. ZONK! Records, 2004. 1 CD. Faixa 12.

CAYMMI, Dorival. É doce morrer no mar. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMMI, Dorival. **Canções praeiras**. Odeon, 1954. Faixa 5.

COLLA, Carlos. Quatro semanas de amor. Intérprete: Luan e Vanessa. In: LUAN; VANESSA. **Luan & Vanessa**. Sony BMG Brasil, 1989. 1 CD. Faixa 1.

GIL, Gilberto. Metáfora. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL. **Gil luminoso**. Biscoito Fino, 2006. 1 CD. Faixa 13.

JEFFES, Simon. Wildlife. Intérprete: Penguin cafe orchestra. In: PENGUIN CAFE ORCHESTRA. **Signs of life**. EG Records, 1987. 1 CD. Faixa 11.



MENDES, Roberto; CAPINAN. Flor da memória. Intérprete: Roberto Mendes. In: MENDES, Roberto. **Flor da memória**. Produção independente, 2003. 1 CD. Faixa 5.

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE BULGARIE. Mahdiyât (Berceuses). Intérprete: Orchestre Symphonique De Bulgarie. In: COURSON, Hughes de . **Mozart in Egypt vol. I**. Virgin Classics, 1997. 1 CD. Faixa 4.

RADWAN, Ihab; LUCZYNSKI, Milosz. Concerto pour oud et piano n° 23. Intérprete: Ihab Radwan; Milosz Luczynski. In: COURSON, Hughes de. **Mozart in Egypt vol. I**. Virgin Classics, 1997. 1 CD. Faixa 5.

TEIXEIRA, Renato. Romaria. Intérprete: Renato Teixeira. In: TEIXEIRA, Renato. **Romaria**. RCA, 1979. Faixa 7.

VELOSO, Caetano. Os argonautas. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano; BUARQUE, Chico. **Caetano e Chico: juntos e ao vivo**. Polygram, 1972. 1 CD. Faixa 11.

ZEPEDA, Antonio. Cuando aún era de noche. Intérprete: Antonio Zepeda. In: ZEPEDA, Antonio. **La región del misterio**. Global Entertainment, 2000. 1 CD. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. Ondulantes serpientes de agua. Intérprete: Antonio Zepeda. In: ZEPEDA, Antonio. **La región del misterio**. Global Entertainment, 2000. 1 CD. Faixa 2.

## APÊNDICE A – Cena 3 de *LoCais da Memória*.

---

*RONALDO entra abrindo e fechando uma caixa vermelha, como se carregasse um coração pulsante. MARCELA entra com uma manga nas mãos e ISLÂNIA, com cinco pedrinhas. Estão todos dentro da área demarcada pela areia e contam histórias relacionadas à infância. Ronaldo fala de quando era criança e ia passar férias na casa de sua tia Nauzira. Marcela fala de momentos que viveu com a mãe e com os vizinhos no parque de Pituacu, Islânia conta como eram suas noites em casa, as brigas de sua mãe com ela e com sua irmã, Sheila, para arrumar a casa e lavar os pratos antes de sentarem para jogar cinco pedrinhas. Entrecortes de falas coletivas e falas individuais. O som do sino marca as mudanças de ação e evoca a memória de outros tempos.*

Ronaldo – Tum tum tum tum tum tum...

*Narração. Todos falam ao mesmo tempo sobre suas lembranças. Sino toca algumas vezes e pára.*

Marcela – Eu e minha mãe fomos pegar mangas lá no sitio Pombal...

RONALDO (interpretando a avó) – É, meu fio, quando eu morava na roça acordava bem cedo. A primeira coisa que a gente fazia era pentear os cabelos. Um cabelo branquinho! Eu colocava o cabelo todo pro lado e penteava, penteava...

ISLÂNIA (interpretando a mãe) – Umbora tomar café pra depois limpar a casa.

MARCELA – Quando chegamos lá já tinha outras pessoas pegando as mangas.

RONALDO – Aí eu jogava ele todo pra frente, pra dar volume.

ISLÂNIA – Não tão levando fé no que eu digo.

MARCELA – Quando de repente apareceu um caseiro que falou...

ISLÂNIA – só saio daqui quando terminarem tudo.

RONALDO – De repente, Pedrinho, meu neto, apareceu na soleira da porta. Mas esse menino chorou tanto.

MARCELA – Olha eu trabalho aqui e o dono não gosta que pegue mangas no terreno dele...

ISLÂNIA – Sente aqui pra brincar.

RONALDO – Pedrinho, é a vó, menino! Tá com medo da vó?

MARCELA – Quando ele não dá tiro, ele solta os cachorros...

ISLÂNIA – Eu que começo.

RONALDO – Vem conversar com a vó!

MARCELA – Nós nem ligamos, continuamos a pegar as mangas.

ISLÂNIA – Se arrespeite rapaz, procure seu lugar.

*Ronaldo dá a risadinha da sua avó.*

MARCELA – Valha-me Deus, minha filha, corre que lá vem os cachorros...

ISLÂNIA – Vai todo mundo pro quarto de vocês.

RONALDO – Minhas memórias, meu fio, tá tudo aí perdida entre as linhas, agulhas e retalhos.

*Narração (todos). Sino toca algumas vezes e pára.*

RONALDO (interpretando Pedrinho, seu *alter ego*) – Espera que eu vou te mostrar. Olha meu ursinho! Foi tia Nauzira que me deu. Eu sempre gostei de ir pra fazenda de tia Nauzira.

ISLÂNIA (interpretando sua irmã) – Não sei pra quê lavar os pratos de noite.

MARCELA – Luana, minha vizinha, uma menina de doze anos, saiu pra tomar banho com Antônia na lagoa de Pituaçu. Luana entrou na água e Antônia nem percebeu...

RONALDO – Minhas figurinhas. (Brinca com as figurinhas) Eu sempre ganhei, mas teve uma vez que você ganhou.

ISLÂNIA – Vem Duduzinha lavar os pratos.

MARCELA – Luana se afogou, e morreu.

RONALDO – Meu pó de pirlimpimpim! Foi a Emília que me deu. Não, eu não vou te dar não. Esse pó aqui é mágico. Você joga um pouquinho e *plim* tudo se transforma.

ISLÂNIA – Só se for Dudu que vai voltar do inferno.

MARCELA – A notícia se espalhou por todo o bairro.

RONALDO – Esse aqui é o meu cartão. Se você quiser me ligar, pode ligar.

ISLÂNIA – O diabo está futucando ela.

MARCELA – Eu e minha mãe fomos até lá para ver o que estava acontecendo.

RONALDO (imitando uma luta de espada) – Olha, minha espada a laser!

ISLÂNIA – Dudu não tem o que fazer mesmo.

MARCELA – A mãe de Luana se sentou no chão...

RONALDO – Esse você coloca aqui, apertada, a hélice sai e tututututututu. Você pode ir até na Amazônia.

ISLÂNIA – Ai, ai viu!

MARCELA – Abriu sua saia...

RONALDO – As pedrinhas que o vovô me deu! Nesse dia ele pescou um peixão.

ISLÂNIA – Só mainha pra inventar de lavar os pratos uma hora dessas.

MARCELA – Pegou o corpo da filha...

RONALDO – Esse aqui tem um líquido verde dentro, mas não pode abrir não! Se você abrir o mundo pode explodir. Só pode abrir em uma ocasião muito especial.

MARCELA – e colocou no colo.

*Narração (todos). Durante as falas, Islânia explica que Dudu é a sua falecida avó. Sino toca algumas vezes e pára.*

ISLÂNIA (interpretando a si própria) – Eu lavei os pratos a semana passada.

MARCELA – Um dia eu saí de casa escondido de minha mãe.

RONALDO (interpretando a sua tia Nauzira) – Pedrinho! Ô, Pedrinho! Onde foi parar esse menino?

ISLÂNIA – Todo dia eu que vou lavar os pratos.

MARCELA – Eu e mais três amigos fomos tomar banho na represa de Pituaçu.

RONALDO – Eu tava proseando na casa de Zefinha depois do almoço. Quando eu cheguei em casa, peguei Pedrinho com a boca na botija.

ISLÂNIA – Vai, Sheila, lavar os pratos que eu quero dormir.

MARCELA – Os meninos entraram na água.

RONALDO (atirando milhos no chão) – Ti ti ti ti ti ti...

ISLÂNIA – Poxa, a gente vai ter que dormir tarde só por sua causa.

MARCELA – Nós as meninas entramos também.

RONALDO – Griselda, Chica, Chicória.

ISLÂNIA – Vou enxugar de qualquer jeito.

MARCELA – E nós mergulhamos, mergulhamos...

RONALDO – Eu até achei engraçado, mas dei-lhe uma bronca.

ISLÂNIA (animando-se) – Vamos mainha, brincar, depois eu durmo.

MARCELA – Quando, de repente, ouvimos gritos...

ISLÂNIA – Eu vou primeiro, porque é minha *as* pedrinha.

RONALDO – Chamei ele no canto e falei: você vai ficar de castigo a tarde inteira pra aprender a não gastar milho.

MARCELA – Eram os meninos gritando...

ISLÂNIA – Oxe, não valeu não.

MARCELA – Cobra!

*Ronaldo fecha a caixa.*

RONALDO – As lembranças guardadas nessa caixa são as memórias que vivem dentro de mim. São elas que me fazem ir e vir feito um carrossel numa máquina do tempo.

*Ronaldo canta Trenzinho Caipira enquanto recolhe os objetos. O sino toca, acampanhando a canção.*

RONALDO – Tum tum tum tum...

*Saem de cena.*

## APÊNDICE B – Roteiro do questionário para os integrantes de *Locais da Memória*.

---

### IDENTIFICAÇÃO

Nome:  
Idade:  
Profissão:  
Escolaridade:

**Relate a sua experiência de vida em cada uma das fases relacionadas neste questionário.**

#### **FASE 1: SOBRE A INFÂNCIA E A ADOLESCÊNCIA**

1. Cidade onde nasceu:
2. Como chegou a Salvador (motivos e condições)?
3. Agrupamento familiar (quantos e quais os membros da família):
4. Condições financeiras e meios de subsistência do agrupamento familiar:
5. Quantidade e tipo de habitação na Boca do Rio (em quantos locais morou e como eram as instalações: quantidade de cômodos, condições de moradia, infraestrutura da rua, etc.)
6. Quais as principais deficiências do bairro (que mais te atingiram)?
7. Quais os pontos positivos?
8. Que tipo de situação no bairro poderia ter te levado ou te levou a experiências prejudiciais relacionadas com drogas, alcoolismo, violência, prostituição, furto, roubo, abandono de estudos, etc?
9. O que te impediu de viver ou te ajudou a superar essas más experiências?
10. Como você se via nessa época?
11. O que achava da Boca do Rio nessa época?
12. Houve algum acontecimento que marcou a sua vida de um modo especial?
13. Caso tenha se mudado do bairro, conte quando e por que aconteceu.
14. Com que idade começou a trabalhar e por quê?

#### **FASE 2: ATUAL**

1. Condições financeiras e meios de subsistência do agrupamento familiar:
2. Como você vê a Boca do Rio hoje?
3. Como você se vê hoje?

## APÊNDICE C – Perfil dos autores-intérpretes de *Locais da Memória*.

---

### EUGÊNIO LIMA

**Luís Eugênio de Santana Lima** nasceu em 1979, na cidade de Fortaleza. Chegou a Salvador aos seis meses de idade, trazido por seus pais que vieram morar na cidade devido às condições de saúde de sua avó materna. Foi morar na Boca do Rio à época das primeiras invasões. Habitou, inicialmente, com os pais e três irmãos, em barracos de madeira, transferindo-se com o tempo para construções de alvenaria em ruas inicialmente carentes de condições de infraestrutura e saneamento básico. Enfrentou todas as dificuldades comuns aos bairros marginalizados. Muitos dos seus amigos de infância foram assediados por traficantes e acabaram envolvidos com redes de narcotráfico. Na escola onde estudou e em frente à igreja após as missas, era comum ver meninos usando drogas. Também observou vários casos de jovens serem aliciados e envolvidos com prostituição nos bares e nas praias da comunidade.

Apesar desse quadro de problemas sociais, a Boca do Rio sempre foi para ele um lugar especial, pois representava o seu mundo de aventuras e de imaginação. Teve a sorte de frequentar boas escolas, com professores comprometidos, e de presenciar festas populares realizadas pela própria comunidade. Seu pai era proprietário de um bar frequentado por muitos artistas, como Luiz Caldas, Zelito Miranda, Armandinho, Sidney Magal, dentre outros. Tem saudades de dançar quadrilha junina e de surfar na praia do Corsário. Sua época de infância e adolescência rendeu boas histórias pra contar.

Sua educação familiar sempre foi muito presente, com diálogos e reflexões sobre a situação social da Boca do Rio. Desde muito jovem, Eugênio se envolveu com os movimentos estudantis da escola, com grupos culturais do bairro e com a igreja católica, o que o levou a uma intensa formação cidadã, complementada ainda por seu ingresso no CRIA em 1995, onde participou em vários espetáculos como jovem ator, assistente de direção e, finalmente, como diretor entre os anos de 2005 e 2011. Atualmente, é coordenador geral e artístico da ONG Bumbá – Escola de Formação Artística, fundada, em 2008, por ele e por Roberto Filho, coordenador administrativo-financeiro da instituição e educador social na Cia Na Boca de Cena. Apesar de ter se transferido para outro bairro em busca de maior tranquilidade e segurança, Eugênio vê a Boca do Rio como seu território de atuação política, por isso foi esse o bairro escolhido para a implantação da sua ONG.

## **ISLÂNIA ALMEIDA**

**Islânia Almeida Santos** nasceu em 1991, em Salvador, e integra desde 2010 a Cia. de Teatro Na Boca de Cena, passando a compor a equipe de sustentação da ONG Bumbá em 2012. Faz parte do elenco do espetáculo *O Encontro das Yabás* (2011), no qual também atua como assistente de produção. Realiza trabalhos de produção cultural no âmbito da formação profissional da ONG Bumbá e de animação infantil para empresas e instituições.

Islânia integra uma família de oito irmãos que sobrevive com a pensão de um salário mínimo que a mãe recebe do ex-marido. Islânia vive desde sempre na Boca do Rio. Viu muitos de seus conhecidos morrerem em chacinas e em trocas de tiro entre gangues rivais. Acredita que, por ter contrariado o pensamento das pessoas de que ela jamais chegaria ao lugar que sempre sonhou e pela educação e dedicação que recebeu da mãe, é hoje uma mulher madura, responsável, dedicada, que sabe aonde quer ir e onde vai chegar. E ela quer muito: terminar os estudos, dar continuidade ao trabalho na Bumbá, aprofundar-se em políticas públicas voltadas para a juventude, continuar a carreira de atriz, casar, ter dois filhos e lutar sempre por uma sociedade melhor, sem violência, sem desigualdade.

## **JESSY ANDRADE**

**Jessiane dos Santos** é seu nome de batismo. Jessy adotou o “Andrade” em homenagem à sua mãe. A jovem atriz nasceu em 1993, em Salvador, e começou a fazer teatro num grupo espírita aos 12 anos. Em 2010, passou a integrar a Cia Na Boca de Cena, mesmo ano em que perdeu sua mãe, vítima de câncer. Essa foi uma das situações mais difíceis que enfrentou na adolescência, além da morte da amiga Sirlene de Almeida, vítima de bala perdida, ocorrida no Natal de 2008. Crê que o teatro e os amigos a ajudaram a aceitar os fatos. Sua maior dificuldade, entretanto, é conseguir separar as emoções reais da representação no palco, o que para ela é motivo de grande transtorno.

Jessy acha que a Boca do Rio se transformou num bairro perigoso, muito diferente de quando era criança e brincava até tarde na rua. Algumas de suas amigas foram atraídas para as drogas, mas ela, graças à sua consciência e ao amor próprio, nunca se deixou guiar pelas más influências. A educação que recebeu e a formação no teatro muito contribuíram para fazer de Jessy a jovem responsável e decidida em que acredita ter se transformado.



### **MARCELA LIMA**

**Marcela Lima Gomes** nasceu em Salvador no ano de 1983. É estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades da UFBA, integrante da Cia. de Teatro Na Boca de Cena e membro do grupo de sustentação da ONG Bumbá. Vive com a mãe, sua irmã, a atriz Márcia Limma, e a filha Maísa em uma casa que seus pais compraram numa invasão da Boca do Rio e que foram melhorando ao longo do tempo. O pai, já falecido, ajudou também a construir uma casa de aluguel no mesmo bairro, fonte de renda fixa da família.

Apesar de achar a Boca do Rio um bairro violento e carente de infraestrutura, Marcela pensa que é um lugar bom para viver. Aprecia principalmente as áreas de lazer do Parque de Pituaçu e a oportunidade de pertencer a um grupo de teatro. Do parque, guarda as suas melhores lembranças de infância, quase sempre passadas ao lado da mãe e dos amigos a catar frutas e tomar banho na represa.

É também dessa época as suas lembranças mais dolorosas: o sofrimento causado pelas agressões dos colegas de escola e dos vizinhos, que lhe aplicavam apelidos pelo fato de ser gordinha. Marcela vivia isolada, achava que as pessoas a perseguiam, mas procurou caminhos como o teatro e a faculdade para superar esse sofrimento. Hoje se sente mais segura e desinibida. O próximo passo é tentar entrar para o curso de Pedagogia ou de Serviço Social, profissões que acredita serem mais adequadas ao seu perfil.

### **RONALDO MAGALHÃES**

**Ronaldo Magalhães Oliveira** nasceu no ano de 1976, em Valente, cidade do interior da Bahia. É um dos quatro homens de uma família de oito irmãos. Assim que concluiu o ensino médio, veio para a capital em busca de oportunidades de crescimento pessoal e profissional. As condições foram favoráveis, pois tinha um irmão que morava em Salvador. Sempre foi muito batalhador, tendo começado a trabalhar aos 15 anos como atendente numa livraria espírita. Iniciou sua carreira artística como ator ainda em Valente no ano de 1991, atuando e dirigindo vários espetáculos na cidade. Aos 17, mudou-se para Salvador e, aos 32 anos, formou-se bacharel em Direção Teatral pela UFBA, tendo dado continuidade à sua carreira como ator, diretor e arte-educador em várias produções e instituições culturais da cidade.

Aos 24 anos, prestes a estrear um espetáculo, Ronaldo recebeu a notícia da morte do pai. Essa situação lhe rendeu o sentimento de que, apesar da dor, precisava continuar a sua batalha e olhar para o mundo além de si.

É morador da Boca do Rio desde 2007. Apesar da violência no bairro, valoriza a tranquilidade da sua rua, o comércio local e a boa relação entre os vizinhos. A partir do convite de Eugênio, assumiu em 2008 a presidência da ONG Bumbá. Ronaldo acredita que o trabalho desenvolvido pela instituição o ajudou a se integrar mais ao bairro e ter um contato mais direto com a cultura local, o que ampliou a sua consciência da importância da sua contribuição social para a comunidade. Para ele, a ONG Bumbá assume um papel importante por levar a comunidade a refletir sobre questões relacionadas com a cidadania e as tradições do bairro.

## APÊNDICE D – Entrevistas com os autores-intérpretes de *Locais da Memória*.

---

**RONALDO MAGALHÃES**, 36 anos

Entrevista realizada em 1º de novembro de 2012

### **1. Qual foi seu principal aprendizado em *LoCais da Memória*?**

O maior aprendizado foi partilhar das memórias, perceber o processo de descoberta no outro. Algumas memórias são muito recorrentes. Eu trouxe memórias de infância, a fazenda do meu tio, a minha avó. Algumas peculiaridades são comuns. Não sei se tem alguma coisa a ver com o inconsciente coletivo, como nós estamos interligados, a importância do processo coletivo da arte, uma repartição da vida. Na vida também é assim. A gente precisa do outro pra viver, para ter a resposta do que normalmente nós somos. Nesse processo, ficou claro como um texto de teatro abarca inúmeros outros textos. Você não tem uma máscara social. Tem várias. Foi importante perceber e exercitar essas máscaras.

### **2. O que mudou na sua percepção do fazer teatral?**

Em cada novo trabalho a gente aprende um pouco mais. Aprendi muito com a questão de que a gente precisa dividir, não dá pra ficar somente no seu mundo. Foi um caminho de autodescoberta, arte como um processo de ampliação de autoconhecimento. Pude reforçar os laços com a comunidade. Esse sentimento de comunidade eu exerci muito pouco antes, porque vivi em várias cidades. Tinha pouco contato com as pessoas, mas ao mesmo tempo isso tudo serviu para a minha formação. Em *LoCais*, eu condensei toda a minha vivência dessas cidades, pratiquei mais um pouco a troca. Você vive na comunidade e é importante essa troca. A partir desse exercício eu pude vivenciar mais. Fiz uma entrevista a uma senhora, ela foi trazendo personagens reais da comunidade, aquilo que ela foi trazendo eu fui corporificando e percebendo a importância do coletivo. Teve a mudança de perceber a comunidade, uma mudança de paradigma.

### **3. Qual foi a maior dificuldade no processo de interpretação?**

O processo mais difícil é mexer com memórias que a gente acha que já estão resolvidas ou você colocou um sinal de advertência e passa rapidamente por elas. O mais difícil foi me deparar com memórias doídas, que aos poucos eu fui tentando escamotear. A memória da perda do meu pai foi a mais difícil de trabalhar. Eu mergulhei mesmo, pensei: “não vou ficar com medo de fazer as coisas. Depois a gente vê os resultados”. O fato de ter essa atitude facilitou um pouco, mas mesmo assim foi difícil, porque não é algo que está somente no imaginário. O processo criativo exige que eu mergulhe nessas memórias. Foi difícil, mas eu consegui.

### **4. Mudou alguma coisa na forma de lidar com essa memória?**

Mudou muito. A partir desse exercício eu aprendi a lidar sem ter tanto medo, a lidar melhor com a questão da perda, da morte. Ao trabalhar essa memória, eu pude fazer uma varredura. Você, como ser humano, vivencia perdas e elas não são um bicho de sete cabeças. É como se você colocasse um tapume sobre a emoção. Agora eu me sinto

mais maduro para lidar com isso: “Tirou o tapume, foi lá com uma lanterna, explorou tudo...”.

### **5. O que você acredita ter mudado em sua vida com essa experiência?**

A gente exercitou a questão da memória, de lembrar, a memória trazida para o corpo, a escrita, todos esses elementos agregados ao cotidiano da vida. A sua maneira de encarar o mundo, acho que muda. Sem dúvida, ao meu dia a dia, à minha forma de lidar com outro, eu agreguei valor. Principalmente, às minhas deficiências. Tem coisas que eu sei que eu preciso melhorar no contato com o outro. Você acaba não percebendo o que o outro sinaliza. Já aqui você consegue perceber, num processo de humildade. É bacana, porque se as pessoas sinalizaram é porque houve alteridade. Convergi essas informações todas adquiridas que agregaram valor ao que eu sou enquanto ser humano.

### **6. Como foi trabalhar com técnicas de escrita?**

Eu sempre sinalizei o quanto é prazeroso lidar com a escrita. Pra mim foi fantástico. Mesmo tendo a facilidade de escrever – algumas técnicas como a escrita automática eu já fazia sem aparato teórico – [o trabalho] acelerou mais ainda o meu processo de descoberta, de entrega. O processo de escrita foi um facilitador pra mim, as imagens vêm muito mais fácil. Acredito que surtiu muito efeito.

### **7. Que novas perspectivas *LoCais da Memória* abriu para a sua atuação profissional?**

Acho que *LoCais da Memória* foi abrindo o potencial de estar na posição de educador. Se eu estou buscando conhecimento na seara teatral, eu sabia que em algum momento eu teria esse papel de multiplicador, mas ao mesmo tempo eu tinha uma grande resistência. Na Bumbá, eu comecei a exercer isso com mais propriedade. Acho que *LoCais* veio para abrir mais ainda, para reforçar a importância de educador, da função do ser que vive em sociedade, não vive isolado. A gente vive num coletivo, para um coletivo. É de importância primordial multiplicar um conhecimento. Cada um vai fazer uma leitura, vai assimilar de uma forma, mas trouxe pra mim a certeza e a responsabilidade de legitimar esse processo de autodescoberta. É isso que quero fazer da minha vida. O processo reforçou e me auxiliou no sentido de perceber esse meu estar na sociedade.

### **8. Para que serve a Dramaturgia da Memória?**

Num texto dramático você cria personagens, características, emoções que imitam a vida. Na Dramaturgia da Memória é o processo inverso, você parte de memórias. Quando você parte desse processo e vai fazer uma escrita é como se você estivesse se apropriando das suas memórias de outra forma. Registrar isso é como se fosse um sonho mesmo: ao escrever, você se apropria e ao mesmo tempo se distancia um pouco.

### **9. Você acredita que é uma forma de transformar ou ressignificar a sua própria existência?**

A todo momento a gente está buscando sentido. De certa forma, o fato de você viver, de estar dentro desse processo... A gente tem a linguagem e o fato de sempre ter que buscar sentido. Esse ressignificar é constante. Nossas experiências nos estimulam a buscar essa ressignificação o tempo todo. Eu acredito que o fato de você trabalhar suas memórias requer que sempre haja ressignificação.

**JESSY ANDRADE**, 19 anos

Entrevista realizada em 8 de novembro de 2012

**1. Qual foi seu principal aprendizado no processo de *LoCais da Memória*?**

Lidar com o emocional em cena. Isso pra mim foi o que ficou mais forte. Eu tinha esse problema. Não conseguia fazer cenas “emocionais” que tinham a ver comigo. Acabava colocando a minha emoção pessoal em cena e isso acabava atrapalhando de uma certa forma. O que mais me marcou foi isso. Separar o pessoal do profissional.

**2. Você acha que não é certo colocar a emoção pessoal em cena?**

Pode até ser. Mas eu não tinha limite, não conseguia controlar. Eu sofria. Acho que não se deve sofrer, né? Se o personagem está sofrendo, a gente tem que sofrer, mas com limite. E eu acabava sofrendo de verdade. Ia pra casa com aquela sensação, com aquele sentimento ruim... Isso pra mim atrapalhava. Tem que ter um certo limite.

**3. O que te fez mudar isso?**

Trabalhar. Eu trabalhei bastante as cenas em casa e a partir dos vários ensaios que a gente ia tendo, eu consegui ver que aquilo era só uma cena e que eu conseguia separar. Foi diferente. Nas outras cenas que eu fiz em que eu me emocionava, era uma mentira. Não tinha nada a ver aquilo comigo. E aqui eu contei uma verdade. O que a gente fez foi uma verdade. E foi bem mais difícil pra mim, porque eu tinha de chegar em casa, escrever, ensaiar, pra chegar aqui e conseguir falar sem chorar, sem sofrer. A partir dos ensaios eu fui me acostumando em falar e não doía tanto mais assim.

**4. Pode dar um exemplo de algum trabalho que você tenha feito antes em que a emoção tenha te atrapalhado em cena?**

Na *Via Sacra* (2010), Eugênio pediu para as meninas interpretarem Maria. Maria chorando com Jesus morto no colo dela. Tinha pouco tempo que a minha mãe tinha falecido. Minha mãe faleceu em março e eu fui fazer a cena em abril. Eu consegui me emocionar com as meninas. Na minha hora eu pensei: “eu não vou conseguir fazer”. Tava tão recente pra mim, que até o silêncio daquele lugar tava me fazendo lembrar o velório. Quando eu sentei naquela cadeira, ele me pediu pra fechar os olhos e fazer a cena. Eu comecei a chorar muito. E não saía nada. Ele dizia: “você está no momento certo. Você vai conseguir fazer a cena, porque é desse jeito que eu quero Maria”. Eu não conseguia. Eu gritava, chorando mesmo, a minha emoção tava atrapalhando. Foi naquele dia que eu percebi que não conseguia separar as minhas emoções.

**5. E o que aconteceu de diferente em *LoCais da Memória*?**

Eu não me lembro direito como Sirlene entrou nessa história. Você me deu algum estímulo, com os búzios, e eu me lembrei de uma cena com ela na praia. Quando eu cheguei em casa – acho que você pediu para escrever alguma situação com ela – quando eu comecei a lembrar daquela situação, comecei a chorar. Tinha passado muito tempo que ela tinha falecido. Mas ela foi muito importante... e eu não consegui. Aí eu liguei pra Vanessa, uma amiga minha, e falei pra ela do problema. Ela me ajudou a escrever o texto e a gente foi conversando, conversando, até que eu resolvi fazer aqui e não me emocionei muito, consegui fazer. Naquele momento eu percebi que tinha conseguido

separar um pouco a minha emoção. A partir daquele dia eu consegui fazer as cenas normais [sic].

## 6. O que mudou no seu jeito de fazer teatro?

Eu recebi elogios de Eugênio, dizendo que eu tinha crescido em cena. Eu, parando pra observar assim, em dois espetáculos completamente diferentes, acho que estou pronta pra encarar qualquer personagem como atriz.

## 7. Qual a diferença do seu texto em *LoCais da Memória* e no *Encontro das Yabás*?

Em *LoCais da Memória*, eu falo de memórias passadas, tô contando o que eu já vivi, tô trazendo algumas histórias minhas; e Rosinha tá vivendo o cotidiano dela. Para Rosinha, busquei referências no meu bairro. Na minha rua tem uma menina que me chama a atenção: ela não tem necessidade nenhuma, mas ela sempre faz uma coisa pra vender. Ela faz bolo e leva pra porta de casa pra vender. Ela faz doces, vai no armarinho comprar uns quatro pares de *tic tac* e bota na frente da casa dela pra vender, por diversão mesmo. Tá em todos os lugares, conversa com todo mundo, borda, tem um conflito com a mãe... A mãe é de uma religião e ela é de outra. Ela tem sete anos. É bem louca, engraçada, fala gritando. Ela é rebelde com todo mundo. Ela consegue chamar a atenção de todo mundo na rua.

Mas não sei se porque estou sozinha, porque todas as minhas cenas em *LoCais da Memória* foi só [sic], eu tive mais presença no palco. Eu não me sentia muito presente no *Encontro das Yabás*. Não me sentia uma personagem forte, marcante, que as pessoas lembrem depois do espetáculo. Talvez uma fala ou outra possa ser marcante. Porque tem coisas que Rosinha fala que é bem importante.

Em *LoCais* eu me senti bem marcante, o meu texto eu acho que foi muito forte. As pessoas ficavam paradas assim prestando atenção. Eu conseguia manter as pessoas paradas olhando pra mim, prestando atenção na minha história, imaginando o que estava acontecendo com o que eu estava falando. Acho que isso foi legal pra mim: ver que as pessoas estavam paradas prestando atenção no que eu estava falando. Mesmo estando sozinha em cena.

## 8. Como você vê essa possibilidade de criar as histórias que leva ao palco?

É novo. Logo no início fiquei morrendo de medo. No *Encontro da Yabás* a gente mesmo que cria, mas a gente tem uma ajuda. Aqui você também ajuda a gente, mas a história é nossa. Eu fiquei insegura das pessoas não gostarem, não ligarem, de não achar engraçado, de não achar comovente. E foi bem legal... Isso valeu pra mim: estar em cena, fazendo uma coisa com tanta verdade, mostrando o que aconteceu. E as pessoas ali paradas, olhando, depois vindo perguntar: “poxa, sério que você tirou o chiclete do cabelo dela daquela jeito?”; “Que legal a forma como você contou a história...”; “Que bom que isso aconteceu!”. É bom saber que as pessoas prestaram atenção e gostaram da forma que eu estava representando ali.

## 9. Então você acha importante contar a sua história pessoal no teatro?

Eu achei que essa história foi importante. Não sei até onde as pessoas acharam importante, mas foi legal dividir com elas isso que eu vivi e que eu preferia esconder. Se você me perguntasse há um tempo atrás, eu ia dizer: “não, eu não quero falar sobre isso

de jeito nenhum”. Mas uma coisa que eu tive tanta resistência em falar pra uma pessoa, eu consegui falar pra várias. E ver que as pessoas gostaram daquilo. Trazer de uma forma diferente, trazer em cena, em forma de teatro, foi diferente.

**10. Qual a diferença entre contar sua história para uma pessoa próxima e contar no teatro?**

Eu não vi nenhuma complicação, a não ser o medo de errar o texto, apesar de ser uma história nossa. Eu me senti muito à vontade justamente por seu o meu texto. Não fiquei nervosa, não senti frio na barriga. Mas no início a minha preocupação era essa. Eu não conseguia falar o texto direito. Toda hora eu errava. Mas depois, trabalhando, eu consegui. Quando eu cheguei, vi o palco e comecei a falar meu texto lá, eu pensei: “estou no palco, estou no teatro. Vou ter medo por que, se a história é minha?”. É diferente? É. Numa situação normal, você não vai contar para qualquer pessoa. Vai contar para uma pessoa que você conhece, você conversa. E aquelas pessoas não te conhecem. Podem te criticar de qualquer jeito. Podem achar que é uma idiotice. Então, tem esse receio ainda. Mas, tirando isso, com autoconfiança você consegue fazer a coisa normal.

**11. Você falou das dificuldades. Mas em que o teatro torna a visão dos acontecimentos mais fácil?**

Ficou mais fácil falar. Antes eu pensava na situação e não me sentia bem. Hoje eu me sinto bem. A facilidade foi porque a gente trabalhou, teve todo um processo antes. Eu não consigo mais ver como uma coisa triste. Eu consigo pensar agora como uma coisa importante que aconteceu. Momentos com uma amiga minha, que agora muita gente sabe que eu não tenho motivo nenhum pra sofrer. Eu contei aquela história, foi importante falar dela. Eu não vejo o porquê de sofrer com essa situação. “Falar em público resolve tudo”. Eu tenho uma professora que fala isso. Por ver as pessoas rindo daquela situação, hoje eu consigo achar a história muito engraçada. Eu não consigo imaginar mais com tristeza, como um momento triste.

**12. Como foi trabalhar com a escrita automática?**

Eu amei, mas é muito difícil. Eu gostei, acho que foi importante. Tinha hora que você falava assim: “Escreve sem pensar, vai sair alguma coisa”. O medo é justamente do que vai sair. Medo de só sair merda e de não dar em nada. Às vezes pode não sair nada, às vezes podem sair segredos... O medo é do que eu escreva não dê certo. Acho que é a mesma coisa de improvisar. Quando Eugênio fala assim: “Improvisa. Não pensa. Faz agora”. Eu travo. Não sai nada, porque eu fico pensando no que eu vou falar. Mas eu acho que muita coisa serviu.

**13. Pra que serve a Dramaturgia da Memória?**

Eu tentei entender o que é a Dramaturgia da Memória. Eu acho que tem a ver com trazer a nossa memória de coisas que se passaram. Pra mim, antes, o que eu tinha na memória era lixo. Não servia pra mais nada. Hoje eu sei que serve pra teatro. Serve pra gente mostrar pro público um pouco da nossa história, um pouco do que a gente viveu. Não ficar só pra gente. Compartilhar com as pessoas o que foi importante pra gente. Serve pra guardar de recordação, pra ficar na memória de novo.

**ISLÂNIA ALMEIDA**, 20 anos  
Entrevista realizada em 9 de novembro de 2012

**1. Qual foi seu principal aprendizado no processo de *LoCais da Memória*?**

Superação. Definitivamente, foi superação. Dos meus preconceitos no que diz respeito a viver algumas coisas e, em especial, o palhaço. Esse palhaço foi meu carma. Nunca gostei de palhaço. Eu falava: “Palhaço é a última coisa que eu quero viver. Se me mandarem viver, eu não vou viver e, se me obrigarem, eu perco o emprego”. Eu continuo não gostando de palhaço, mas eu aprendi a conviver com isso. Eu vi que independente de eu gostar ou não, se eu me proponho a fazer, eu consigo fazer. Superei esse preconceito de não fazer, não gostar, não querer, não conhecer também.

**2. Por que você não gosta de palhaço?**

Minha mãe me levava no circo, quando eu era pequena. Pra mim ainda tinha graça naquela época. Mas depois comecei a achar sem graça. A não ser que eles caíam, aí tem graça.

**3. O que você aprendeu com o palhaço?**

O palhaço te dá uma certa liberdade. Você tá ali pra brincar. Você poder brincar no palco. Isso foi gostoso. Você também se aproxima mais das pessoas. A sensação que dá é que aquele público, apesar de ser adulto, volta a ser criança, porque brinca com você, entra na mesma *vibe*. Eu vi algumas pessoas com os olhinhos assim, e brilhava! “Nossa, eu é que tô provocando isso”. Provocar alegria no outro. Isso foi muito gostoso. Não sei se isso foi aprendizado. Foi ver o que eu posso provocar nas pessoas. O brilho no olhar, aquele sorriso gostoso. Saber que você é o motivo. O seu trabalho é o motivo desse sorriso.

**4. O que mudou no seu jeito de fazer teatro?**

Antes eu era muito presa. Tinha muito medo do ridículo. Alguns processos, alguns estímulos que você trouxe, me ajudaram a me soltar mais. Eu fui aprimorando, me soltando mais, me permitindo, apesar de quase nunca conseguir me concentrar, eu conseguia me entregar aos exercícios. Quando a gente voltou pro Boca de Cena, pros exercícios, e Eugênio pediu pra gente criar novas cenas, ele percebeu isso e eu percebi também, que a gente se permitiu mais. A gente fez coisas inusitadas, que antes desse trabalho com você a gente achava ridículo. Marcela foi fazer uma “Pureza” diferente da de Vaninha [outra atriz do grupo] e saiu muito cômica. A gente achou engraçado. A gente se apaixonou pela velha. E antes ela ficava: “não, não vou fazer isso por causa do meu peso, por causa disso e daquilo outro”.

Foi no seu trabalho que eu percebi que eu me apoiei muito em Sussu [sua personagem em *O Encontro das Yabás*]. E eu ficava assim: “os personagens tem que ser muito parecidos, muito próximos um do outro”. Ao fazer o palhaço e ao viver eu mesma em cena eu vi que cada personagem tem sua característica, tem sua personalidade, é como se fosse uma pessoa. É uma pessoa que a gente cria, que a gente precisa diferenciar da outra. Ainda que tenha alguns pontos em comum, ainda que tenham algumas semelhanças, eles vão ter características, personalidade, posturas diferentes. Eu aprendi



isso aqui. Eu amadureci no palco, eu amadureci nos exercícios. Eu fazia muito corpo mole e eu percebi a flexibilidade que eu tenho nos exercício aqui. Aprendi também a me posicionar, minha postura é outra. Pra mim foi um aprendizado, um amadurecimento na minha profissão e no meu desenvolvimento também.

**5. O que você acredita ter mudado na sua relação com o outro a partir dessa experiência?**

Eu tive que repensar muito a minha questão de estar esperando do outro, uma mudança de algo que eu quero que aconteça. Teve uma parte do processo que eu esperei muito que o outro estivesse no mesmo momento que eu. Teve momentos que eu pensei: “eu quero que todo mundo esteja aqui, em prol de uma mesma coisa, para que tudo flua de uma forma legal, leve”. Diante de algumas posturas eu vi: “não vou conseguir a mudança da pessoa, eu preciso mudar em mim primeiro, pra depois a pessoa sentir”. Embora eu não tenha mudado. Acho que foi por isso que eu não consegui a mudança do outro também, porque no meio do caminho eu perdi esse raciocínio, eu não quis mudar mais. Eu depois fiquei refletindo... É assim, a gente aprende na vida, né? Quando a gente bate de testa muito nas coisas, a gente acaba se machucando e machucando o outro. São coisas que a gente pode repensar depois.

**6. Como foi trabalhar com suas memórias?**

No começo não foi muito bom, não. Quando lembra coisas tristes, pra mim não é muito bom, porque sou emotiva demais. A imagem que fica mais forte, quando lembro os estímulos de voltar no passado, de viver algumas coisas, é a cena dos meninos mortos, dos meninos da minha comunidade. Quando eu estava fazendo aquela cena eu pensava: “meu Deus, isso pra mim é demais!”. Eu lembrava o sofrimento das mães. E lembrar coisas de sofrimento, ainda que não seja diretamente comigo, me machuca muito. Sofro muito. Choro muito e também dá uma certa leveza. O pessoal diz assim: “sofrer pra quê?”, mas é um sofrimento que traz uma leveza. Você começa a entender algumas coisas, questionar mais ainda outras, mas dá uma leveza.

No começo foi um sofrimento, trazer o palhaço com o poema [excerto de *Noiva de Ábidos* de Lord Byron], mas depois foi uma leveza, porque o poema já não doía tanto. Ele trazia uma consciência, porque ele traz uma consciência muito forte, mas ele também trazia uma leveza, porque eu brincava com esse poema, eu trazia graça, eu transformava aquilo que me trouxe dor em algo que estava me trazendo sorriso e provocando sorriso em outros.

**7. De tudo o que você viu e ouviu no processo, o que mais te tocou?**

No começo eu achei engraçado, mas o que me tocou mesmo foi a história do pai de Ronaldo. Quando eu vi ele pulando naquele naufrágio, eu pensei: “Meu Deus esse homem é maluco, olha o que ele está fazendo aqui”. Achei muito engraçado e pensei que foi coisa da cabeça dele. Depois quando ele falou que era a morte do pai, eu pensei: “Poxa, velho, e você vai trazer isso pra cena?”. E pensei: “ele é forte, porque ele vai trazer a morte do pai pra cena”. Coisa que eu não sei se teria coragem de trazer. Pra mim foi um marco forte, a história da morte do pai dele.

Uma parte que eu gostei muito foi lembrar que eu jogava pedrinha com a minha mãe, que ficava eu, ela e minha irmã. Arrumava a casa, apesar que eu odeio arrumar casa. Essa parte aí eu não gostei muito não. Mas a parte que a gente sentava pra brincar era o melhor momento. A gente ficava o dia esperando o horário de estar ali, brincando de cinco pedrinhas.

**8. Você acha que as pessoas sentiram o quê ao te ver lembrar esses acontecimentos de sua infância e adolescência?**

As pessoas gostaram. Elas se identificaram bastante. Eu pensei que isso era só “do tempo que minha avó era gostosa” (risos), que só era do meu tempo mesmo. Mas, não, as pessoas ficaram: “puxa velho, eu também fazia isso, lavar os pratos. Eu também fazia isso... Já brinquei muito de cinco pedrinhas, eu fiz muito isso”. Foram momentos meus, mas que remetiam a momentos das pessoas que estavam assistindo. Elas gostaram e eu gostei também de ter esse retorno. Poxa, velho, como as infâncias se dialogam! Acontecem mudanças, mas algumas coisas permanecem. “Os pratos” é recorde [sic]. O mundo vai acabar e vai continuar sendo. Ninguém quer lavar os pratos. Principalmente quando tem outra pessoa te mandando.

**9. Qual a diferença entre compor o texto para uma personagem inspirada em pessoas que você conhece e compor a partir de suas memórias?**

Compor Sussu foi complicado e quanto mais você recebe cobranças, porque você precisa dar resultados, vai piorando mais a situação. Pra criar Sussu foi difícil porque eu tinha te trazer detalhes de pessoas que eu conhecia. A partir do momento que eu vivo minhas memórias, também é complicado porque tenho que remexer no passado com coisas que doem ou me fazem feliz e reviver momentos que se eu pudesse nem lembrava, mas te dá uma certa liberdade. No *Encontro das Yabás* a gente criou o texto e tinha liberdade pra estar modificando, mas o da memória você tem essa liberdade de mudar e também de acontecer no espontâneo. Se você está ali na cena e esquece o texto e vem uma fala espontânea que te remete pra situação, você pode jogar. Pra mim, isso foi mais tranquilo, deu uma certa liberdade.

**10. O que você acha importante no processo de trabalhar com suas próprias memórias, levar isso ao palco?**

É a questão de lidar com os sentimentos e com as situações. Porque nem todas as situações vão ser maravilhosas, do jeito que a gente espera, que a gente deseja. A gente precisa saber lidar com a morte, com uma perda de trabalho, de amizade, com toda e qualquer situação a gente precisa aprender a lidar. Precisa levar com uma certa leveza. Trazer isso pra cena te dá essa possibilidade: “Poxa eu vou trabalhar esse sentimento, vou trabalhar essa situação. Mas essa situação já não provoca mais dor em mim, porque eu passei por ela e eu entendi porque aconteceu”. Trabalhar com isso traz essa importância do conhecer você mesma e lidar com as situações.

**11. Você acha que é importante também para o público?**

Eu não sei se tem importância para o público. Eu acredito que é o momento de ver, de fazer comparações, de lembrar algumas coisas. E quando eles veem isso em cena, eles fazem uma viagem. Eu acho que acontece o mesmo que acontece com o ator: fazer uma viagem de reviver alguns momentos; de lembrar algumas coisas, com uma alegria a

mais, ou então com uma tristeza mais ponderada; de ter um certo equilíbrio nos sentimentos. Eles lembram, mas não sofrem tanto. Acho que acontece, senão a mesma coisa, algo parecido com o que acontece com o ator. Porque é relembrar, é mexer no passado, mexer com os sentimentos. E mexer com os sentimentos nem sempre é uma coisa fácil. Então, eles ficam no meio termo. Alguns ficam no meio termo, outros ainda ficam se procurando... Acho que dá uma certa bagunça na cabeça.

## **12. Bagunça boa?**

Sim, bagunça boa, porque você fica tentando encontrar o equilíbrio. Acho que até o ator mesmo passa por esse processo: “até que ponto eu posso sofrer por essa lembrança, até que ponto eu posso entender? A partir desse ponto eu tô entendendo, e agora eu não preciso mais sofrer por isso, porque eu já entendi o porquê que aconteceu”.

## **13. O que é pra você a Dramaturgia da Memória?**

Pra mim é reviver o passado, é lembrar e poder trazer para o presente coisas que aconteceram com você, de uma outra forma, transformando elas. E no nosso caso é trazer essa memória brincando com ela, botando um pouco de arte, botando um pouco de graça, botando também um pouco do repensar, da reflexão mesmo. Dramaturgia da Memória pra mim é voltar ao passado, refletindo alguns pontos e sorrindo com eles.

## **14. Qual foi o comentário mais importante que você ouviu sobre a sua atuação?**

Uma coisa que chamou a atenção de Roberto [fundador e administrador da ONG Bumbá] e que depois eu fiquei refletindo, foi eu me desprender de Sussu. Ele gostou de todo o experimento, mas uma coisa que chamou a atenção dele foi o palhaço, porque me desprende totalmente de Sussu. Foi um personagem que ficou totalmente distante dela. Ele disse: “Puxa, velho, parabéns, porque hoje você me provou que você não é só Sussu em cena”.

## **15. Se pedir pra fazer outro palhaço, você faz? (risos)**

Eu faço. Hoje eu faço. Só não sei se vou passar a gostar, porque eu ainda não gosto.

## **16. Você acha que o teatro te possibilita viver no palco aquilo que você não viveria fora dele?**

Ah, com certeza. Tem muita coisa que eu faço em cena que eu não faria com certeza na minha vida. Eu morro de vergonha. Mas no teatro eu grito, eu corro, eu faço coisas que eu me pergunto: “meu Deus, eu tô fazendo isso?”. É como se você tivesse enclausurado, preso, e o teatro te desse a chave pra você sair da prisão. Você tá ali num quarto escondido, escuro e [é como se] ele abrisse, acendesse luzes, trouxesse uma magia que te possibilitasse viver várias coisas. Lá tá todo mundo no mesmo nível, todo mundo pagando mico... por mais que deem risada, você também vai dar risada deles. Então, tá todo mundo quite.

**EUGÊNIO LIMA**, 33 anos

Entrevista realizada em 21 de novembro de 2012

**1. Qual foi seu principal aprendizado no processo de *LoCais da Memória*?**

Eu acho que foi a consciência do processo da memória. Do como o processo fazia a gente retornar de forma muito tranquila a essa memória da gente, da infância, ou de coisas que a gente tinha vivenciado, que tavam ali guardadas em algum canto e de repente trazer aquilo naqueles jogos, de trazer nos exercícios.

A memória não é só o passado, mas o presente também. A vivência que a gente teve do corpo e de coisas que estão latentes naquele momento ali e que o processo faz vir com uma força muito grande.

A gente já trabalhava um pouco com esse teatro que a gente faz lá no grupo e que faz no CRIA também, que traz alguma coisa da memória, da memória do coletivo, mas me deu mais segurança de saber onde é que a gente mexe pra poder vir com mais verdade essas memórias, que não é somente uma coisa externa. A diferença do trabalho do CRIA, que eu aprendi a fazer, é que a gente trazia muitos estímulos externos e esse processo [de *Locais da Memória*] faz com que os estímulos sejam muito internos, muito pessoais, muito do ator mesmo.

**2. O que mudou no seu jeito de fazer teatro como ator e como diretor?**

Ainda não pude experimentar uma mudança como diretor, porque já estou com o espetáculo pronto e ainda não mexi nele. O que tá me trazendo de mudança, do meu fazer teatral, é que para o próximo espetáculo eu tô no momento de observação das memórias das pessoas, porque eu quero falar sobre “fé” e tô vendo o que isso significa pra mim primeiramente: o que eu quero falar, o que significa pra mim essa coisa da fé, a que mundos me remete essa história da fé e também, de vez em quando, quando eu estou em algum coletivozinho, eu pergunto, para saber como isso está na memória das pessoas. Depois disso é que eu vou partir pra uma dramaturgia. Eu estou mais observador do que tá nas pessoas, pra chegar ao que eu quero fazer como espetáculo.

**3. Como era o seu processo de construção da dramaturgia e o que você pretende mudar a partir de agora?**

A gente definia uma temática que era importante pra sociedade, uma temática social. Ia lá e fazia uma pesquisa em cima de textos, de outras pesquisas e trazia quase o espetáculo todo de coisas muito distantes. Não eram tão distantes porque falavam de nossa realidade. E agora eu tô querendo partir do indivíduo, das pessoas. Quer dizer, o processo está sendo assim. Eu não sei quando eu começar realmente a meter a mão na massa, a escrever o texto e trabalhar com o grupo, se vai ser assim, mas eu estou nesse momento de observar o indivíduo e como é isso pra cada um. Eu nunca tinha tido esse olhar pra focar o indivíduo.

Estou descobrindo assim muitos significados, para as pessoas, de fé, do que elas esperam das dificuldades. Estou tendo algumas conversas boas e, a cada espetáculo que vou, eu assisto já com esse olhar também de observar o ator e ver que traço do ator tem ali. Principalmente, se eu conhecer a pessoa. Aí eu consigo identificar mais.

#### 4. E o que você tem observado do ator em cena?

Eu observei muito do Clóvis [ator do Na Boca de Cena e do Circo Picolino] agora em *Guerreiro*. Eu fiquei observando assim: “poxa, ó as experiências desse menino aparecendo, dele enquanto adolescente, aparecendo em cena!”. A força que ele tinha grande de realizar as coisas e de estar muito antenado com o que estava acontecendo em cena, que era quase diferente dos outros atores. Parecia que cada profissional tava fazendo a sua parte e ele, acho que muito pela busca dele de querer ser artista, tava muito atento a tudo, querendo se envolver com tudo no espetáculo. Ele olhava pra tudo. Aquilo se destacou aos meus olhos. É uma característica dele de querer ser um artista completo.

#### 5. O que mudou no seu olhar do espetáculo? Antes você reparava mais em quê?

Antes eu reparava mais na luz, eu reparava em como o diretor conseguia resolver as passagens de cena, como ele conseguia colocar todas as ideias dele numa encenação bonita. Continuo reparando isso. A luz me encanta muito ainda. Pra mim a composição da cena com luz não pode deixar de existir, mas tenho agora esse olhar muito do ator. Pude observar Islânia mais em cena, perceber o jeito dela, que ela não consegue dividir Dona Sussu e Islânia. Tem umas coisas que ela faz, do gesto, que é ela. Pra onde ela for, ela vai levar.

#### 6. Você vê como uma coisa positiva ou negativa essa “aparição” do ator em cena?

Eu não consigo fazer um juízo de valor se é bom ou se é ruim. Na verdade, acho que tem momentos em que são inseparáveis. Que não dá tanto pra você separar o personagem do que é você, pessoa. Tem vícios que a gente precisa largar da gente pra não levar pro personagem e de não levar de um personagem pra outro às vezes, que acontece também. Mas tem coisas que não dá pra separar, não. E aí eu não sei dizer se isso é bom ou se é ruim. Contanto que não atrapalhe o que o ator ou o diretor quer chegar do seu processo, eu acho que não é uma coisa ruim, não.

#### 7. O que você pode destacar de bom nesse tipo de interpretação?

Isso tudo pra mim está sendo novo. Mas foi uma coisa que me deu no processo de *LoCais da Memória*, que é a tranquilidade de estar em cena. Eu me senti muito seguro com tudo o que eu tava fazendo. Uma tranquilidade que eu até desconfiei: “meu Deus do céu, porque será que eu tô tão tranquilo assim?”. Aquilo pra mim como experiência de ator foi muito bom, porque muitas vezes a gente fica muito tenso e a tensão atrapalha também o nosso processo em cena: esquecer texto, errar, tropeçar. Talvez isso seja uma coisa que vale a pena investigar mais e conseguir colocar no ator: que ele se sustente a partir do que ele é, para ter segurança de estar em cena.

#### 8. O que mudou nos atores do grupo?

É uma coisa que acontece naturalmente com o ator, quanto mais ele aprende técnicas, mais o corpo dele se permite fazer as coisas. Eu vejo isso principalmente em Islânia, em Jessy e Marcela, porque a gente teve esse processo mais intenso da montagem de outro espetáculo, a resposta para os estímulos é mais rápida. O se permitir fazer as coisas em cena, fazer as coisas nos exercícios é muito mais rápido do que antes. Eu não consigo sinceramente destacar se isso é por causa da técnica que você utilizou ou se é por causa

desse processo natural do ator de ir experimentando várias técnicas e ir ficando mais apto a desenvolver o processo de atuação. Eu senti o grupo mais tranquilo, respondendo mais rápido. E principalmente essas três. Jessy era muito tímida, quase não falava. Agora é muito tranquilo o texto dela, as interpretações dela. Tem uma verdade maior do que antes no que ela faz hoje. Acho até que existia uma insatisfação dela, porque ela não se identificava com o personagem. Acho que agora ela consegue conectar coisas do personagem dela com ela mesma. E isso traz mais verdade. Islânia é muito boa. Mas os personagens que ela fazia eram personagens. Às vezes era quase falso. E já assistindo ela agora eu quase que senti a mãe dela em cena, ou uma avó, uma mulher de verdade madura. Senti mais na movimentação, no jeito de falar. Ela está abandonando mais os clichês e sentindo, mais do que interpretando. Eu consigo perceber isso muito nas três. O restante do grupo, acho que ainda precisa viver outras experiências.

### **9. O que você acredita ter mudado em sua vida com essa experiência?**

Eu gostei muito do processo de pesquisa, olhar pra dramaturgia junto com você, que era uma coisa também que eu não olhava. Eu sei que isso tá muito perto do teatro, mas isso é muito meu. Assim: “Ó, Eugênio, pra você continuar fazendo teatro, que é uma coisa que você gosta, isso é um caminho que lhe fortalece”. Acho que estou melhorando isso na minha vida, a coisa da pesquisa. Eu sempre me senti um pouco pesquisador... Tá me interessando muito ir por esse caminho da dramaturgia, de pesquisar. Acho que isso é pessoal. Porque minha vida é teatro! (risos)

### **10. Qual foi a sua maior dificuldade no processo de interpretação?**

Uma coisa pra mim foi ruim: não conseguir participar dos ensaios como todo mundo, mas quando eu tava presente eu me sentia tão mergulhado, tão em casa junto com as pessoas... Era uma cooperação que existia entre a gente.

### **11. E no processo de trabalhar com a memória?**

A única coisa ruim é que de vez quando mexe em algumas coisas que a gente não quer olhar. Que é difícil a gente ficar olhando. A gente meio que sai engasgado. É muito interno e a gente não se sente bem em trazer. E isso era difícil. Mas eu não tive assim uma coisa “ou você vai, ou você racha” como Islânia, que mostrou claramente que o personagem dela era difícil de fazer. Eu não me senti assim.

### **12. Você sentiu alguma dificuldade com algum exercício específico, com a técnica...?**

A única coisa que pra mim foi de [dificuldade de] entendimento foi a dramaturgia. Como é que você chega àquilo ali? Que loucura! (risos) Todo dia exercício, todo dia exercício, todo dia exercício, aí você tem uma expectativa de construir um texto, de começar a ter um texto [pra] que você se oriente, e a gente não tinha. Aquilo era “murchante” pra mim. Eu dizia: “rapaz, isso não vai dar em nada”. É muito exercício e eu não conseguia perceber como é que isso se encaixava. Até quando chegou o roteiro, que não era texto (risos). Eu disse: “pelo menos isso, pra agora a gente se orientar”. Isso foi difícil pra entender o que você queria, com colocar a gente pra experimentar aqueles exercícios e onde que a gente iria chegar. O entendimento só veio realmente assim pleno depois da primeira apresentação, que a gente respirou, que eu disse “agora acabou”, que eu vivenciei todo o processo de me apresentar pras pessoas, é que eu disse

assim: “Poxa, agora eu entendi!”. Você vê também como o público reage. O *feedback* que as pessoas dão pra você do que significou pra elas ter visto aquelas coisas.

Até conseguir entender isso, acho que muito também por olhar pra isso como diretor, eu fiquei numa angústia muito grande, porque não tinha uma linha, como nos espetáculos do CRIA, que tinham sempre uma linha dramática que eu sabia onde a gente ia chegar, o ponto final. [Em *LoCais da Memória*] Parecia assim: a gente fazia uma coisa que me dava a sensação que era o final, quando de repente não era final de nada. Você voltava e o negócio estava no meio... (risos) Depois, quando eu senti o todo, eu achei que tava muito bom. Eu gostei de fazer aquilo ali.

**13. Essa dificuldade sua não tem a ver com uma expectativa em relação a uma dramaturgia clássica?**

Acredito que sim. Porque foi o que eu aprendi a fazer. E isso meio que desconstruiu assim. Sabe quando você tem tudo construído: “agora eu sei o que é dramaturgia, sei o que é fazer teatro, sei o que é fazer direção...” e de repente você se sente desconstruído e que você não sabe o que é, pra você até responder a você mesmo. Aí a primeira coisa que você faz é ter resistência. O primeiro sentimento que passa é que é loucura o que a gente tá fazendo, porque não tem nada a ver com o que eu sei que é. Em alguns momentos realmente eu te questionei: “cadê os personagens?”, porque os personagens não pareciam personagens. Depois eu entendi que o que a gente fez também tinha traços de personagens. Era a gente também nu, mostrando nossas vivências, mas tinha o personagem ali no espetáculo. O clown mesmo era eu, mas era um personagem. Foi uma desconstrução do que eu sabia fazer. Do que eu sei fazer. E eu não sei se eu dou conta de fazer um processo assim, não. (risos) Eu não enxergava o resultado, eu enxergava o processo.

**14. Houve alguma memória específica mais difícil de trabalhar?**

No dia que Lulu [uma amiga] morreu. Eu cheguei aqui muito mal, porque aquilo mexeu demais comigo. Aquele dia pra mim foi ruim. Tudo o que você fazia parecia que estava falando de morte. Não era você que estava falando de morte, mas o processo trazia tanto dessa memória, que não era do passado – por isso eu digo que não era só coisas do passado [sic], mas o que a gente tava vivendo. Eu me lembro que você fez o exercício da vela, e eu: “Meu Deus, vela logo hoje?! Escuridão logo hoje?”. E só vinha a morte dela na minha cabeça. Foi muito ruim, porque eu não queria falar disso. Eu não sei lidar com esses sentimentos ruins. Eu tenho uma dificuldade muito grande de conseguir estar no sofrimento. Então, eu tento resolver logo, pra não ter que ficar curtindo o sofrimento. Quando eu cheguei em casa, eu cheguei assustado, com medo.

**15. Como você resolveu o texto desta cena, já que você não quis trabalhar com essa memória?**

Eu travei. Eu tive dificuldade de falar pra vela, porque o que vinha era isso e eu não queria falar disso nesse dia. Lembro que eu falei muito pouco. As coisas que eu consegui construir pra falar na vela vieram bem depois, quando a gente já estava mesmo no processo de ensaio, que aí eu fui falando mais tranquilo. Até porque toda vez que eu fazia me lembrava de novo o episódio ocorrido. Eu até trouxe umas coisas falando de tristeza, de sofrimento no dia, mas aí eu disse: “poxa, não vou ficar nesse clima da

morte de Lulu, porque eu não sei responder a uma situação dessa”. O texto se definiu depois no processo de ensaios, porque eu sabia que tinha de falar alguma coisa, mas eu não queria falar o que a memória me puxava, porque pra mim era uma memória ruim. Então, eu falei de outras coisas: de busca, de caminho, de ir adiante...

**16. Você relatou, durante um exercício, uma experiência muito próxima do que estava vivendo na sua vida religiosa. Esse trabalho no teatro te ajudou a resolver suas questões pessoais?**

A situação era tão necessária, urgente, que ela começou a aparecer em vários momentos na minha vida. E aí apareceu no teatro também. Me fez dizer assim: “poxa, até no teatro, que aparentemente não tem nada a ver, esse negócio tá vindo também, eu tenho que ir atrás de alguma coisa”. Naquele dia [do exercício] parece que tudo me levou a isso. Não sei se você se lembra do pássaro... Ali é a expressão de Oxóssi na natureza. Parecia que até o universo estava conspirando. Primeiramente eu vi Oxóssi. A expressão dele na natureza chegou e ele ficou parado um tempão pertinho e eu fiquei observando assim: “rapaz, que bonito o pássaro ali parado, parece que está observando a gente”. E aí depois todas as energias vindo... Por isso que eu disse: “parece que eu tô no terreiro”. Porque quando você tá no terreiro, você observa – eu tenho esse olhar muito sensível – a natureza respondendo a tudo o que está acontecendo, as folhas, aparece animal de tudo quanto é canto. É impressionante.

Só que pra transformar isso em cena, eu não queria trazer isso, porque eu acho que não deveria mexer nisso e nem levar isso pro palco, porque ia acabar prejudicando a gente, sem a gente precisar. Eu precisei dizer assim: “Isso aqui é da minha vida religiosa pessoal, que ninguém tem nada a ver”. E aí eu resolvi separar e deixei só a memória da minha avó mesmo, que é uma força muito positiva pra mim. Era como se realmente ela tivesse se tornado uma estrela. As pessoas falam isso pra gente ficar bem, né? Mas quando eu estou num momento muito ruim, eu olho pra uma estrela e converso com a estrela como se estivesse conversando com ela, pedindo orientação a ela. E sendo verdade ou não, eu realmente melhoro.

**17. Como foi trabalhar com a escrita automática?**

Foi difícil. Eu não consigo pensar duas vezes. (risos) Aquilo é difícil porque quando eu vou escrever um texto eu me concentro pra escrever o texto, e vou selecionando o que eu quero escrever. Ali você não podia pensar. “Meu Deus do céu, o que é que eu estou escrevendo?”. E depois, quando você lê, tem sentido! Mas é complicado, porque você acha que não tem sentido nenhum. E pelo costume de só escrever, ter um foco, um objetivo para dizer alguma coisa, eu senti dificuldade de não dizer. “Pra quê isso? Eu vou dizer o quê com isso aí? Um monte de loucura, um monte de palavra solta? Eu vou ficar me repetindo?” Mas, depois, quando você lê...

**18. Como foi criar o seu próprio texto para a cena?**

Não foi difícil. Eu nunca me senti tão tranquilo em cena, de o texto ser a minha vivência na íntegra. Foi um porto seguro.



**19. Você acha importante levar a sua própria história para o palco?**

As pessoas que falaram comigo se identificaram muito com a peça. Não era o que a gente era, mas a gente ter conseguido levar as pessoas pras memórias delas. Acho que quando a gente consegue tocar as pessoas é muito importante. E ter conseguido tocar elas através do que elas realmente são, pra mim isso é uma função do teatro, da arte, que tem que ser preservada, tem que ser mantida, que a gente precisa cuidar. Eu gostei muito do resultado ter sido esse pras pessoas.

**20. O que é pra você a Dramaturgia da Memória?**

Pra mim é uma investigação do gesto do ator, da experiência, da vivência, do que ele tem de bom e de ruim também, pra construção de um personagem, de um texto. Pra mim foi um processo de investigação do ator, na pessoa humana que ele é, e isso se transformar num resultado artístico.

**MARCELA LIMA**, 29 anos  
Entrevista realizada em 22 de novembro de 2012

**1. Qual foi seu principal aprendizado no processo de *LoCais da Memória*?**

Acredito que meu principal aprendizado foi fazer um teatro diferente, um teatro sentido, em que eu fui eu mesma, que eu não precisei estar interpretando personagens. O principal foi isso, fazer um teatro em que não existia personagem, era eu o tempo todo. Apesar da dificuldade de ter feito eu mesma, foi o que eu aprendi. Foi a importância maior.

**2. O que mudou no seu jeito de fazer teatro?**

Fiquei mais madura em cena, para tá criando as coisas. O próprio Eugênio [nos ensaios posteriores de *O Encontro das Yabás*] fez um jogo de teatro e sinalizou que eu estava mais madura e que isso se deu por causa de *LoCais da Memória*.

**3. O que você acredita ter mudado em sua vida com essa experiência?**

A peça me remeteu a uma viagem ao meu passado, enquanto Marcela, minha infância, minha adolescência, e sempre quando eu pensava no que eu fui antes, durante todo o meu crescimento, minha vida, eu pensava com dor. Esse processo me ensinou a relembrar meu passado de forma tranquila. Antes, o que estava esquecido e que eu procurava não lembrar, hoje tranquilamente eu me lembro das coisas e dou até risada e não lembro com tanto sofrimento assim.

**4. Pode dizer uma dessas memórias que te traziam dor?**

Tem tantas. O tempo de escola, que eu sofria *bullying*: a turma e, de uma maneira geral, a escola, me colocava apelidos. Eu sofria muito com isso e não gostava de lembrar. No processo de *LoCais da Memória* eu lembrei também dessas coisas, porque não tinha como eu lembrar meu passado e não lembrar dessas coisas, de quando era menina, que eu andava no bairro e eu era gordinha, levava apelidos por causa disso em todo lugar. Não tinha como separar minha memória dessas coisas ruins.

**5. Como você se sentia quando essas memórias vinham durante os exercícios?**

Eu não gostava de lembrar, mas não sei se foi o processo ou a forma como você conduziu, eu lembrava, mas não conseguia transformar isso em algo tão ruim, de ir pra casa e ficar chorando. Não era fácil, mas também não era tão doloroso. Era uma forma mais suave, mas tranquila de estar trabalhando com o meu passado. Acho que [o que ajudou a transformar essas memórias] foram os exercícios, da gente tá pensando, tá trazendo pro corpo.

**6. Os exercícios também proporcionaram boas memórias?**

Não foram só coisas ruins que eu vivencie na minha vida. Foi bom relembrar. A cena da manga mesmo foi uma parte boa que eu vivi, quando eu ia pro parque, colher mangas com a minha mãe. Isso era bom, era divertido. Quando ia lavar roupa, falava isso em

outra cena também, isso era uma coisa divertida. Reavivar essas memórias também me fez bem. Porque eram coisas que eu gostava de fazer. Se eu tivesse de viver de novo eu viveria e que bom que eu pude viver isso em *LoCais da Memória*.

**7. Você se lembra de algum exercício que tenha te causado uma emoção especial?**

Eu me lembro que eu fiquei emocionada com a parte de Eugênio, que ele relatou que tinha medo de perder a mãe dele. Eu me lembro que eu me emocionei muito, porque o mesmo medo que ele trouxe, através desse exercício, foi o mesmo que eu tenho de perder a minha mãe. Nesse mesmo dia você deu uma essência pra cada um e eu me senti bem com o cheiro da essência. Pra mim foi leve e gostoso de sentir. Eu nunca tinha trabalhado botando perfume, cheiro, eu nunca tinha passado por um processo de criação dessa forma, com esses estímulos.

**8. Eu me lembro que esse exercício nós associamos à sensualidade e aos movimentos de Oxum. A sensualidade é uma característica que você consegue reconhecer em você normalmente ou você viu surgir naquele momento?**

Acho que eu vejo isso poucas vezes. Depende da situação. Não é sempre que eu vejo essa Marcela que traz pro corpo essa sensualidade que eu trouxe especificamente nesse exercício. Geralmente eu não vejo quando eu estou no teatro. Quando eu bebo, eu fico mais saliente, acho que essa sensualidade fica bem à mostra; quando eu estou dançando e eu estou feliz. Quando tem essa junção de dança com felicidade. Amo dançar.

**9. Você acha que de alguma maneira reprimiu isso na sua vida por causa das ofensas que ouvia na adolescência?**

Pode ser. Tem vezes que eu me acho com baixa autoestima. Tem esses altos e baixos. Um dia acho que eu tô linda, que eu tô maravilhosa e em outros não.

**10. O que você achou dos exercícios de escrita automática?**

Foi algo diferente, inusitado. Eu nunca tinha feito esse exercício de você dar um comando e a partir daí você escrever aleatoriamente o que vier na sua cabeça, era uma coisa dinâmica e confusa ao mesmo tempo, porque, quando eu parava pra ler, tava tudo sem nexos. Tinha a ver e ao mesmo tempo não tinha a ver. É meio louco de explicar. Como a coisa do peixe, da frase que eu falava no final [do espetáculo]. Antes de eu formar mesmo o poema, tava tudo solto: peixe, amo, gosto de peixe... Depois eu vi que nada era louco. Quando eu parei pra ler, pra formar o poema, eu vi que estava tudo ligado. Não tava nada solto como eu pensava.

**11. Você acha que essa forma de escrita te revela coisas sobre você que não são conscientes?**

Sim. Eu me lembro que nessa escrita automática você falou alguma coisa sobre água eu me lembro que estava com muita sede e que fazia tempo que eu não tomava uma cerveja. E na escrita saiu. Eu falei sobre a sede e a cerveja. Eu não parei pra pensar, eu simplesmente escrevi. Falava de amor também, acho que eu tava vivendo um momento que eu estava encantada com um novo amor na minha vida. Então algumas coisas saíram muito românticas: amor, paixão, tesão...

**12. Qual foi sua principal dificuldade no processo?**

Foi ser natural. Você me sinalizava e realmente eu não conseguia ser tão natural. A questão da “lata d’água na cabeça” eu não conseguia falar naturalmente, eu falava daquela forma e às vezes podia até parecer que era pirraça minha ou que eu não queria fazer da maneira certa, mas não era. Era porque eu tava com essa dificuldade mesmo de falar naturalmente. Engraçado que no dia da avaliação aqui na sua casa em falei certo. Mas na hora de fazer mesmo, de estar nos ensaios e na apresentação eu não conseguia fazer da forma que era pra ser feita: Marcela falando. Parecia que eu tava interpretando. E assim ficou. Mas acho que foi uma das minhas principais dificuldades.

**13. A que você atribui essa dificuldade?**

Eu estava acostumada a fazer um teatro de interpretação, de criar personagem, dar corpo, dar alma, dar vida a uma pessoa que não era você. De repente, eu me deparei com um processo que era eu o tempo todo. Eu não criei personagem nenhum. Eu atribuo a isso essa dificuldade de ser tão natural. E que não devia ser.

**14. É difícil ser você o tempo todo?**

Sim, algumas vezes é. Nesse processo eu senti essa dificuldade, por falta de costume mesmo.

**15. E pra fazer Tonha, sua personagem em *O Encontro das Yabás*, você se inspirou em quem?**

Pra fazer Tonha eu me inspirei nos comerciantes do bairro da Boca do Rio. Eu pensei em minha mãe também. Minha mãe era comerciante. Meu pai foi vendedor de picolé, mas eu nunca vi meu pai vendendo. Eu me lembro que ele chegava em casa com o isopor do lado. Não teve uma pessoa específica. Eu criei o personagem me inspirando nos vendedores da Boca do Rio.

**16. Qual a grande diferença entre criar uma personagem a partir de pessoas e de situações que você observa e criar um trabalho a partir do que você observa dentro de você?**

Um personagem que você cria, você tem que se inspirar em alguém... é uma coisa que você vai buscar pra fazer, pra interpretar, dar um corpo a essa personagem. E quando você faz uma coisa que é você mesma, é você. Você não precisa estar buscando, estar criando, porque você está fazendo a partir daquilo que você é, daquilo que você acredita, porque você realmente viveu. É o tempo todo você.

**17. Como foi apresentar a sua história para o público?**

Eu gostei. Foi uma forma diferente de fazer teatro, de mostrar quem eu era, estar compartilhando também experiências da minha vida. A cena mesmo da cobra, poucas pessoas sabiam. Foi uma aventura que eu vivi. Foi um dia que eu saí de casa escondido da minha mãe e passei por aquilo tudo. Foi bom estar compartilhando isso com as pessoas. E eu espero mesmo que as pessoas tenham entendido que a gente estava representando aquilo que tinha vivido.

**18. Como você sentiu a reação do público?**

As pessoas elogiaram muito. Gostaram. Eu me lembro que Ícaro [componente do grupo Na Boca de Cena] falou que nunca tinha assistido algo desse tipo, mas que gostou muito, apesar de não estar acostumado. Eu só recebi comentários positivos.

**19. O que você achou do processo de dramaturgia de *LoCais da Memória*?**

Eu gostei, apesar da dificuldade de não ter um personagem, mas essa forma diferente de construir foi bom [...] porque eu aprendi com isso. E nem sempre o diferente, o inédito, o inovador é ruim. Pelo contrário, faz a gente aprender também. Senti algumas dificuldades por não ter texto com as cenas dinâmicas, que trocava de fala, de posição, que era a cena entre eu, Ronaldo e Islânia. Ali eu senti falta de um texto. Foi aí que a gente teve que sentar e escrever, amarrar aquela cena de forma textual pra facilitar a comunicação.

**20. Você acha importante levar a sua própria história para o palco?**

Sim, é importante. No teatro convencional que estou acostumada a fazer a gente só mostra o personagem, mas nunca é a gente. É bom, sim, mostrar quem somos, o que nós vivemos, o que nós queremos, nossos desejos, nossos planos de vida... Acho que isso é bom para o ator.

**21. Para o ator somente, ou também para o público?**

Para o público também, para conhecer melhor o ator. Quem sabe numa próxima apresentação, se o público assistir esse ator fazendo um personagem, pelo menos conhece quem é a pessoa além do personagem.

**22. O que é pra você a Dramaturgia da Memória?**

Pra mim a Dramaturgia da Memória parte do seu “eu”, das suas lembranças, de suas vivências, de você partilhar coisas que aconteceram com você no passado, no presente, coisas de sua personalidade, do que você é. O princípio da Dramaturgia da Memória é você, o seu eu interior.

**23. O que do seu “eu” você teve mais orgulho de mostrar em cena?**

Apesar da dificuldade em cantar, naquela cena em que eu entro com o vaso de areia, eu senti muito orgulho de mim naquela cena, porque eu vi que ficou belo. Eu fiquei bela naquela cena. E eu pude observar muito isso, quando eu assisti aqui na sua casa, o quanto aquela cena ficou forte. E, olhando ela de vários ângulos, você tirava várias interpretações: parecia que eu tava no mar... Eu imaginei que eu tava numa praia, com aquela saia esvoaçante. Outras horas eu voltava, estava ali no palco. E aquela música casou perfeitamente com a cena. Eu tenho muito orgulho daquela cena.

**24. Então, você se transportou para fora da cena? O que você acha que possibilitou essa viagem?**

A própria cena. O som do mar ao fundo. Acho que o próprio som, o ambiente, a luz. Acho que todos esses elementos me remetiam ao mar. E era noite. Não era dia, era

noite. Eu sempre pensava que estava no mar, só que à noite. E sempre imaginava o céu estrelado também.

**25. O que representa para você ter se sentido bela nessa cena?**

Um momento de felicidade. São poucos os momentos que eu me sinto assim bem comigo mesma, feliz. E esse foi um dos poucos momentos em que eu me senti assim: bonita.

**26. E das outras cenas do espetáculo, houve alguma que tenha representado algo mais forte pra você?**

A cena das yabás me tocava bastante. Aquela, pra mim, era uma das cenas bonitas do experimento. Não só pela magia, mas também porque eu acredito nas yabás.

A do palhaço de Islânia me trazia alegria. Eu gostava muito quando ela fazia o palhaço. Eu me lembro que eu ria aqui nos ensaios. Mas eu ria não porque era algo de achar graça gratuitamente, mas porque ela fazia bem e isso fazia eu rir mesmo por satisfação. Eu assisti outros palhaços e eu não ria, e eu consegui achar graça no que ela fazia. Apesar que ela não se sentiu bem fazendo, mas eu achei que ela fez muito bem.

A cena de Eugênio, quando ele entrava com o incenso, eu achava aquilo muito bonito também. O cheiro do incenso, pelo menos pra mim, acalmava um pouco. Quando eu sentia o cheiro do incenso, me trazia uma certa calma.

**27. Mudou alguma coisa da sua visão do bairro, da comunidade, depois que você participou desse processo?**

Hoje, quando eu olho pro meu bairro, muitas das coisas que foram trazidas nesse experimento não existem mais. Sinto saudade de muita coisa e sinto vontade de conhecer outras, como essa moça da empada que Ronaldo trouxe do “olhe a gostosa”. Eu não tinha conhecido essa pessoa. Hoje a lagoa tá poluída. O rio que eu tomava banho antes, quando eu era criança, não tomo banho mais, minha mãe não lava mais roupa lá. Hoje, eu olho pro meu bairro com saudade e também com certa curiosidade de conhecer coisas que eu não pude conhecer.

## ANEXO A – Depoimentos sobre o espetáculo.

---

### CÍNTIA SENTO SÉ

Por email em 5 de setembro de 2012 às 11h27min:

Eu fui assistir à peça sem outra expectativa que não conhecer e prestigiar o trabalho de uma amiga querida. Não fui movida, portanto, por nenhuma indicação ou por algum interesse específico sobre o tema - o que me deixou livre para ser apenas espectadora, uma vez que o objetivo maior já havia sido cumprido apenas ao chegar ao local.

Mesmo antes de começar a entender o tema da peça, no entanto, já me encontrava refletindo sobre a preservação das nossas memórias e do que chamamos de patrimônio histórico, enquanto caminhava pelo calçamento do forte onde aconteceu a apresentação. Um lugar centenário, povoado por fatos registrados em placas nas paredes aqui e ali, praticamente abandonado. Um sinal claro de como, coletivamente, tratamos nosso passado.

O trajeto até a sala trazia, por si, a reflexão. A peça, por sua vez, trazia menos reflexão e mais sensações. Já em uma das primeiras sequências, me chamou a atenção o jogo entre as memórias contadas e as memórias interpretadas. O que faz rir hoje provocou lágrimas e dor antes. Quem nunca disse: "daqui a dez anos, estarei rindo disso..."? Deste mesmo modo, interpretei a presença da palhaça, que entre gracinhas dizia algo completamente sem graça. A gente pode colorir o passado, tentar dar tons alegres a dor, mas essa atitude não gera aprendizado e não fortalece as relações. A personagem parecia brincar com as incoerências nossas de cada dia.

Ao longo da peça, me vi entre memórias minhas, acessadas de forma nebulosa. Eu lembrava sem saber bem o que estava lembrando. Talvez porque a emergência de cada lembrança não se concretizava em discurso falado ou mental, uma vez que a peça continuava fluindo e eu, indo com ela.

Em muitos momentos, me identifiquei com as histórias contadas e parecia vislumbrar em cada ator nuances de lembranças verdadeiras, de "isso deve ter acontecido mesmo, pq comigo, uma vez..." e, aí, a minha própria lembrança desvanecia.

A escolha do elenco foi muito feliz, embora estivessem visíveis as diferenças de maturidade e presença de palco. Talvez essa fosse a ideia: enfatizar como o tempo e as memórias que ele traz nos marcam, fortalecem, modificam.

É isso, amiga. Parabéns! Muito lindo teu trabalho!

Beijocas,

Cin

## **TATIANE SACRAMENTO**

Por email em 10 de dezembro de 2012 às 15h08min:

LoCais da Memória me reportou a minha relação com minha família, a um passeio por minha infância perto do mar e minha relação simbiótica com o popular bairro da Boca do Rio.

Desde muito pequena fui apresentada ao mar com meu pai. Seu Francisco, meu adorado pai, me levou à praia quando eu tinha apenas três anos. Toda a minha infância está diretamente ligada às experiências nas areias das praias da Boca do Rio. Conheço essas águas com todos os meus sentidos: o olfato, tato, paladar, visão e audição. Hoje não moro mais com a minha família mas optei por continuar no bairro e mais perto do mar. Acordo, todos os dias e abro minha janela e tenho a frente colônia de pescadores da Boca do Rio.

Dessa forma, as memórias que tem como contexto o mar, são as mais intensas para mim. Me fez lembrar que quando o vi pela primeira vez, não tive medo como a maioria das crianças, me fez lembrar das piscininhas feitas por meu pai, pois eu era muito pequena e não podia ficar sozinha nas águas nervosas daqui, da ansiedade de chegar logo o domingo para me divertir com meu pai e quando penso em um momento de lazer, é no mar que penso para relaxar, me divertir, refletir e me aninhar.

Mas não somente a praia me traz reflexões. Lembro da minha relação com minha família, Na briga em casa para assumir os afazeres domésticos, nas brincadeiras com os colegas de escola. A montagem me fez lembrar que tive uma infância e adolescência rica, intensa e com ótimas recordações. Importantes vivências que me conduziram a um caminho valoroso e cheio de boas energias. Me fez valorizar minha história, minhas memórias e avaliar o quanto elas foram importantes para a construção da minha identidade. Me conduziu a locais que esqueci, pela correria da vida ou simplesmente pela falta de consciência do quanto essa história foi e é importante.

Tatiane Sacramento







### TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Por este instrumento, eu autorizo o uso de minha imagem por **Eliane de Almeida Vasconcelos**, aluna do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, RG 5372615-40, CPF 872285995-00, em todo e qualquer material entre fotos, documentos e outros meios de comunicação da pesquisa intitulada *Pretérito presente: apontamentos junguianos sobre a função criadora da memória na dramaturgia* (ou qualquer outro nome que venha a ter), bem como a utilização pela mesma de trechos dos meus textos, relatórios e entrevistas realizados no âmbito da Oficina de *Dramaturgia da Memória* e da preparação do espetáculo *LoCais da Memória* no presente ano.

Salvador, 24 de outubro de 2012

NOME	RG	CPF
Ronaldo Magalhães Oliveira	0466879 17	87199521553
Jessiane Santos		051755625-17
Isânia Almeida Santos	13606866 90	061.053.465.30
Sharcela Lima	07459.61010	832.755.92579
Eugenio Lima	07058320 07	784809305 00



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO**

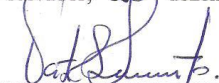
Por este instrumento, eu autorizo o uso dos meus depoimentos e entrevistas por **Eliane de Almeida Vasconcelos**, aluna do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, RG 5372615-40, CPF 872285995-00, em todo e qualquer material produzido e nas comunicações decorrentes da pesquisa intitulada *Pretérito presente: a função criadora da memória na dramaturgia*.

NOME: *Tatiane Silva Sacramento*

RG: *07397188 00*

CPF: *794426 095 72*

Salvador, *28* dezembro de 2012.

  
\_\_\_\_\_

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO**

Por este instrumento, eu autorizo o uso dos meus depoimentos e entrevistas por **Eliane de Almeida Vasconcelos**, aluna do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, RG 5372615-40, CPF 872285995-00, em todo e qualquer material produzido e nas comunicações decorrentes da pesquisa intitulada *Pretérito presente: a função criadora da memória na dramaturgia*.

NOME: *Cinthia Sento Se Oliveira Matos*

RG: *53880925-5*

CPF: *935.627.565-34*

Salvador, 25 de fevereiro de 2013.

*Cinthia Sento Se O. Matos*