



A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas

Patricia Leonardelli

As artes performativas, na transição para o período que reconhecemos hoje como pós-modernidade, trouxeram algumas questões profundamente perturbadoras para o homem moderno e para os modelos estéticos e éticos que a arte moderna produziu até então. Talvez o traço mais provocador, nesse sentido, tenha sido a persistente opção por formas fragmentadas de disposição do discurso da cena que, a princípio, sugeriam uma espécie de recusa à pré-formação de sentidos e à tomada de posicionamento ideológico sobre os materiais dispostos. Tal efeito logo exigiu a revisão dos resultados e a assunção da des-estruturação como linguagem, pois, uma criação exposta em um tempo percorrido criará representações à revelia de seu autor de qualquer forma. Negar o movimento do tempo, e seu poder em criar significações, é fugir da responsabilidade de assumir a intencionalidade da criação e suas implicações, e essa fuga ficará registrada na história de cada criação. Portanto, a fragmentação do discurso na obra de arte performativa nos parece estéril como tentativa de retenção do presente do artista que já não deseja se comunicar (ou já não consegue pelas formas de apresentação do discurso disponíveis), mas, por outro lado, permite que se observe como os discursos, rela-

tos e depoimentos podem se construir em outros sentidos além dos encadeamentos lógicos-causais da narração histórica.

Partindo dessa constatação, passamos a pensar sobre o tema que interessa a nossa arte, a arte do ator-performer, na condição pós-moderna, de onde chegamos imediatamente na memória como ferramenta e em sua utilização na criação performativa. Na performance, a relação do intérprete-criador com o tempo é profundamente caótica para os padrões com os quais costumamos organizá-lo no cotidiano. Se os processos de criação não permitem uma perspectiva cronológica do tempo, também não se pode trabalhá-los como uma abstração de todo relativa aos seus operadores processuais internos, inteiramente livre das arbitrariedades da consciência.

No tempo da criação, o passado irrompe como a força que recupera e revela os subsídios pelos quais o sujeito se oferece aos estímulos do processo. Esses materiais são a fonte de seu depoimento pessoal, são o próprio sujeito transbordando da pele em ações, sons, palavras, e reconstruindo sua história pelas circunstâncias da ficção. Mas onde termina a suposta verdade como experiência originária e começa a fantasia da recriação do vivido? Quais processos permitem se construir um relato mais mimetizado ao

Patricia Leonardelli é pós-doutoranda do Instituto de Artes da Unicamp.

real e quais outros assumem a fábula como máscara? Ou a fantasia como escudo para sublimar o irrepresentável, o traumatizado e oculto?

Essa problemática é encantadora para o ator, e seu estudo cresceu junto com a consciência de que sua solução demanda uma vida inteira de investigação e observação, e a resignação de que, ao final, provavelmente, não encontraremos respostas definitivas. Da mesma forma, em torno desta parece estar condensada boa parte das questões sobre o trabalho do performer das quais não podemos nos esquivar em nossa profissão. Como funcionam e se expressam os movimentos da nossa história nesse adensamento orgânico chamado corpo, é a pergunta-chave. De onde logo vêm outras igualmente complexas: por onde se desloca a imagem no corpo-mente? Quais os fatores de reverberação? No que implica a autenticidade do relato: na fidelidade ao testemunho da experiência ou na capacidade de recriação?

Nossa prática ofereceu algumas indicações iniciais, pois, ainda cremos que a reflexão deve partir inicialmente da vivência. Por mais curioso que possa parecer, o fato é que todos os processos de criação dos quais tomamos parte nos legaram uma só intuição, a partir da qual elaboramos nosso projeto de pesquisa: a retenção é apenas uma faceta pálida do complexo trabalho da memória.

A memória, quando trabalhada em função da construção do depoimento pessoal – a disposição dos conteúdos históricos do performer para a criação – exige um trânsito criativo, intenso e, por vezes, acelerado entre os conhecimentos apreendidos e em apreensão, a ponto de um se misturar de tal forma ao outro que já

não se pode falar em núcleos fechados de experiência armazenada, mas em fluxo de contaminações do vivido. Eis porque a memória como faculdade que distribui o que foi vivido em unidades factuais no tempo do movimento linear já não dá conta de explicar o funcionamento da mente humana em situação de criação.

Voltamos, então, à revisão dos principais pedagogos da arte da interpretação e a alguns artigos com depoimentos de processo de performers *strictu sensu* para verificar se haveria ali apontamentos semelhantes aos nossos, pelos quais poderíamos começar a sistematizar uma reflexão mais consistente, e assim sucedeu. As artes performativas, atividades de fronteira por natureza, oferecem os registros documentais por onde se pode iniciar a revisão do conceito de memória como retorno da experiência (e do sujeito, enquanto formado por esse retorno) ao passado, até o desligamento completo do real; e sugerir a idéia de *atualização* do vivido pelo presente, pressuposto de nossa investigação.

O substrato teórico veio naturalmente ao nosso encontro quando determinamos o objeto de pesquisa, posto que somente pelo pensamento contemporâneo encontraríamos interlocutores que partilhassem de nossa perspectiva não-arborescente¹ de estudo e fornecessem o paradigma conceitual que justificasse nossa hipótese. O depoimento pessoal é construído pela memória criadora, e suas singularidades processuais atestam a riqueza de possibilidades que essa função nos oferece para reinventar a existência. Somente por que temos memória e porque ela é criadora e trabalha em conjunção com todas as demais faculdades – ou arrisquemos mais longe, não falemos mais em faculdades,

¹ *Arborescência* é um conceito-chave da terminologia deleuziana, uma forma de articular o pensamento binária e verticalizada, à qual ele opõe o *pensamento rizomático*, horizontal, estruturado no plano das multiplicidades, estratos, segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos de diferentes tipos, etc. Para uma explicação mais completa sobre *rizoma* e *arborescência*, ver o texto *Introdução: Rizoma*, in *Mil Platôs 1*, p. 11-38.



senão em adensamentos mentais de funções em devir que criam o grande fluxo das ações humanas – é que a arte se tornou possível.

Criar vidas que não existem, construir existências paralelas, depoimentos pessoais fantásticos organizados e dispostos na forma de uma personagem tradicional, ou destroçar o ego e esquizofrenicamente reparti-lo em diversas personas com depoimentos distintos, pelos quais fala, por trás e junto, o artista-criador (como faz lindamente Spalding Gray, em suas cenas-depoimento dilacerantes sobre o suicídio da mãe na obra *Rumstick Road*), são maneiras diferentes de organizar o depoimento. Ou mais. É o próprio sujeito-artista que se desfaz e se reinventa na criação e estruturação do depoimento a cada apresentação. Mais do que em qualquer outra atividade humana, é o artista da cena que se põe em devir como profissão, se dilui e se reconta infinitamente cada vez que depõe para formar sua obra. Nosso esforço, nesse estudo, consistiu em relacionar essa intuição que nos persegue ao estudo maior da evolução da memória nas principais tradições filosóficas e científicas para verificarmos se ela é algo mais que o resultado da nossa experiência e observação particulares ou um ponto de partida pelo qual podemos formalizar uma reflexão que sirva de estímulo para outras abordagens sobre o tema.

Para tanto, iniciamos nosso trabalho apresentando, numa primeira parte, a evolução pela qual o conceito de memória (e, analogamente, o de depoimento pessoal) passou desde a antiguidade até a neurobiologia contemporânea. Esse primeiro recorte, embora pareça demasiado extenso, é fundamental para que o leitor compreenda como o tratamento dado à memória pelas teorias do conhecimento se transfigurou da condição de *arte* (tradição greco-romana) para a de *ciência* (modernidade), e as implicações ontológicas daí resultantes para o estudo da memória nos períodos subsequentes. Nesse sentido, é interessante observar como o pensamento grego (especificamente, aquele formador, a saber: o platônico e o aristotélico) e latino já

admitiam a inter-participação entre as distintas funções da mente/alma, bem como a criação de imagens como parte da atividade mnemônica, perspectiva que seria deposta pelo cartesianismo já perto da modernidade e retomada com força pela filosofia contemporânea.

A filosofia grega localiza imediatamente a memória como arte desde a teologia arcaica, em que Mnemósine (a deusa da memória) aparece como a mãe das musas, a quem se deveria evocar antes de pedir uma inspiração específica. Gradativamente, o culto à arte da memória ultrapassa a devoção à deusa e adquire status mais amplo na sociedade na medida em que a cultura grega encaminha sua evolução não só voltada para as artes em geral, mas para as ciências humanas, naturais, jurídicas e políticas. A palavra, a capacidade argumentativa, a elaboração e memorização dos discursos diferenciam o pensador do homem comum, e, respondendo a tal demanda, produz-se uma mnemônica diferenciada, que pode ser exercitada fora das práticas rituais. Nasce a arte da memória *per se*, comprometida tanto com a *formação direta do conhecimento verdadeiro* (Platão) quanto com a *capacidade de se criar imagens e distribuí-las no espaço para assim se encontrar o conhecimento verdadeiro: pela mais correta construção da trajetória associativa dos eventos e dos referenciais* (sistema dos locais (*toppoi*) – *place-system*, na definição do pesquisador Richard Sorabji – aristotélico).

A teoria platônica faz uma preciosa distinção entre *memória* e *reminiscência* que é fundamental para todo estudo posterior sobre o tema. Em poucas palavras, o que ele reconhece na definição de “memória” remete à memória das palavras, que denota à memória sofista: um truque, uma técnica oratória formal e vazia que busca efeitos de apresentação e está centrada na *representação*, não na *essência* dos fatos. A esta, ele opõe a memória das *formas*, que representam o conhecimento absoluto acessível aos homens antes de sua chegada ao mundo terreno e de sua escravização aos desejos e percepções enganosas do corpo. A recordação ativa e autêntica

ca da verdade transcendental que, para Platão, não é outra coisa senão a própria arte do aprendizado: a reminiscência (*anamnese*).

Com o advento do imperialismo romano, a teoria da memória grega, absorvida e “latinizada”, sobrevive atrelada à oratória, fundamentalmente em três tratados, todos baseados nos sistema dos locais clássico, mas distintos quanto à natureza das imagens associadas: o *Ad Herennium*, de autor desconhecido, o *De oratore*, de Cícero e o *Institutio oratoria*, de Quintiliano. O *De inventione* ciceroneano, embora seja um documento mais antigo e não direcionado especificamente para a oratória, na medida em que define a função ética da memória como virtude da Prudência, acabou se tornando um dos principais documentos sobre o assunto no medievo (sob o título de “Primeira Retórica” ou “Retórica Antiga”, atribuída equivocadamente a outro autor).

Na Idade Média, a arte da memória antiga se descola gradativamente da retórica para se inserir no campo da ética e dos estudos das moralidades, como ademais sucede com quase todas as artes nessa transição. De fato, a oratória desaparece aos poucos, ao passo que o Cristianismo recrudescer, ou, em outras palavras, se transfigura estilisticamente quando deixa de ser a arte do orador autônomo (poeta ou político) e é colocada a serviço da memorização dos sermões. Sua sobrevivência como objeto não-herético de investigação depende de argumentos que a localizem nos domínios das atividades virtuosas do espírito, tarefa a que se dedicam os dominicanos Alberto Magno e Tomás de Aquino, dois dos principais nomes da Escolástica. Seus tratados retomam vigorosamente a teoria aristotélica para derrubar as críticas que dissociam a memória da Prudência, porém cada autor apresenta um quadro de defesa singular nas obras *De bono* e *Summa Theologiae*, respectivamente.

A decadência do Cristianismo e, principalmente, o surgimento da imprensa, que pontuam a passagem para o Renascimento, alteram profundamente o estudo da memória como vi-

nha se desenvolvendo desde a antigüidade. De fato, tais eventos marcam o fim da memória como arte, com seus complexos modelos de visualização, que se tornam obsoletos diante das facilidades propostas pelos meios de registro mecânicos emergentes. O estudo da memória é reintegrado ao campo da filosofia pelos neoplatonistas, numa abordagem que abre espaço para a perspectiva moderna de análise da memória não mais ligada à oratória, como na cultura latina, nem sob o jugo da moral, como no período medieval, mas como função autônoma da mente/alma.

Entramos, então, numa brevíssima revisão das principais correntes científico-filosóficas modernas que tratam propriamente da memória como faculdade do espírito, a fim de observar como se cristalizou, ao longo de nossa história, o dualismo retenção-reflexão (criação) no pensamento moderno a partir da já resgatada herança antiga e medieval. René Descartes, em suas obras de referência sobre metafísica e método, introduz a memória como *faculdade*, função da mente/espírito no campo das ciências modernas. Seu âmbito de atuação, entretanto, é condicionado pelos paradigmas da racionalidade como atividade intelectual restrita ao centro cortical, que estabelece com o “resto” do corpo uma relação unidirecional de controle autônomo. Na separação *res cogitans*, *res extensa*, a memória está claramente limitada ao seu caráter retentivo, como uma conservação incompetente das impressões (a acepção antiga de *memória*, contra a qual se opõe a *reminiscência* ativa de Platão), que mais confunde do que auxilia o pensamento. A perspectiva cartesiana, ao passo que busca isolar as faculdades e delimitar suas atividades, acaba por fundar o estatuto de tratamento da memória que exatamente se opõe à noção de memória criadora que defendemos em nossa tese, pois atribui à faculdade apenas a capacidade de armazenar os dados sem, no entanto, modificá-los de alguma forma. Trata-se, pois, de uma aptidão passiva da mente, uma sombra menos competente da percepção.



A contra-corrente empirista, cuja representação mais contundente, acreditamos, está na obra de David Hume, numa primeira leitura parece insistir na memória como retenção e como faculdade inferior, submetida, desta vez, às leis associacionistas da percepção. Observamos, porém, como a releitura proposta por Deleuze do pensamento humeano permite revelar, por trás do pesado projeto empirista de hegemonia do aparelho perceptivo, novas funções mais complexas e extensas para memória, especialmente se avançarmos na idéia da cooperação permanente com a fantasia como uma premissa fundamental de operação das sínteses do conhecimento.

Por fim, chegamos às ciências contemporâneas como um capítulo-adendo do qual não podemos prescindir para a produção de uma reflexão atualizada sobre a memória e suas funções. A neurobiologia desenvolveu suas pesquisas nos últimos cinquenta anos em um sentido que transcende a aplicação terapêutica e pode auxiliar profundamente o estudo da mente nas artes em geral, especialmente quando busca definir os graus de contaminação e co-ação entre as ditas faculdades da mente. Os trabalhos de Ivan Izquierdo e Antonio Damásio, respectivamente no campo do mapeamento cerebral e da neurocognição, indicam os caminhos por onde o estudo do cérebro, com as novas tecnologias de visualização de sua atividade, podem levar no sentido de identificar e iluminar as transformações que o corpo sofre em todo tipo de vivência, e lança as bases para a nova etapa de nosso estudo: transformar o conceito de memória de *faculdade* da mente pensante para *fluxo* do corpo pensante (*corpus cogitans*).

A partir das considerações sobre tempo e movimento de subjetivação no tempo propostas por Henri Bergson, nos aproximamos da base filosófica que efetivamente sustenta e justifica a hipótese de nossa tese. Na teoria bergsoniana, a memória está formalmente assumida como criação, cuja perspectiva supera tanto a abordagem retentiva que marca o pensamento moderno emergente, como a teoria da reminis-

cência no inatismo platônico e as especulações racionalistas e empiristas. A memória é levada à fronteira da percepção e da imaginação pela observação da ação no tempo e de nossa relativa compreensão sobre este, até que seus limites funcionais sejam revistos por outros critérios externos às suas atribuições.

A atividade mnemônica se dá na sua prolongação com o presente, dada na experiência atual. Em parte, ela consiste em todos os conteúdos detalhadamente registrados, armazenados pelos sentidos e selecionados pelos afetos: a memória em sua acepção clássica, como persistência do vivido. Mas ela também é criação quando se coloca em atividade para responder às demandas do presente, oferecendo combinações de impressões como sínteses mais ou menos prováveis ou criativamente possíveis para a solução das questões (representado pela clássica figura do cone invertido, o cone de Bergson, em que a boca grande é o caldeirão das lembranças que vai se estreitando, pressionado, rumo ao plano do presente, em que se apóia o vértice).

Esse processo apresenta a gênese da noção de memória não mais como evocação do passado fenomenológico, passível de todas as imprecisões que implicam em se registrar e evocar algo que não está mais apresentado aos sentidos (a retenção), mas como recriação permanente do vivido em circuitos permeáveis. Ou seja, podemos afirmar que, pela teoria bergsoniana, o estudo da memória encontra uma nova e consistente perspectiva que permite contemplar a natureza ativa e criadora da memória sem que precisemos creditar aos outros domínios da mente tal atividade. Mais do que isso, abre espaço para que pensemos a cooperação entre as faculdades em tal nível de interação que torna o próprio conceito de *faculdade* enquanto *redu-to operacional da mente* obsoleto. Reconhecer a natureza criadora da memória significa admitir que a afetividade e a inteligência se combinam no trabalho sobre o tempo; é assumir o ser como intuitivamente criativo na maneira de administrar seus conhecimentos, e é esse olhar que Bergson nos oferece.

Ainda é possível, no entanto, identificar, em suas reflexões, não a ruptura, mas a superação em continuidade das tradições anteriores de estudo da memória pela preservação da premissa dualista, problematizada em um nível mais complexo do que nos pensamentos apresentados até então. Diferentemente do que identificamos na atitude filosófica pós-estruturalista e na teoria da comunicação cibernética, cujo paradigma conceitual fornece, definitivamente, os subsídios por meios dos quais amadurecemos a noção de memória não mais como *faculdade*, mas como *fluxo*.

Deleuze, Guattari, Éric Alliez e Pierre Lévy retomam as premissas bergsonianas para pensar a memória nos termos de presença e não-presença, e na simultaneidade dos fenômenos para além do todo dualismo, no campo das multiplicidades e das suspensões ativas. A existência e seus eventos são tomados na perspectiva multidimensional e não-transcendental, em que matéria e potência são instâncias paralelas de uma mesma entidade em devir. O universo não está mais disposto em termos de experiência e transcendência, aqui/agora e além, mas como plano de consistência das multiplicidades concomitantes que forma o mapa fluido de estratos e rizomas.

Essa nova cartografia filosófica impõe uma revisão completa não só dos conteúdos que atribuímos aos conceitos, mas igualmente das formas que tais conceitos adquirem quando se privilegia a fluabilidade da relação sobre a concretude da significação. O tempo e o espaço ganham novos sentidos pela dinâmica das relações rizomáticas do plano. Tudo que reconhecemos como essência ou estrutura são adensamentos temporários de ordens diversas, compreendidos na transitoriedade do devir. Os seres não são indivíduos fechados na dureza da subjetividade, mas um conjunto de estratos móveis em conexão intensa com outros conjuntos de estratos, criando uma grande rede de inteligências afetivas, orgânicas, morais, moleculares. etc. A memória, o corpo e todas as faculdades humanas como compreendidas até en-

tão são redefinidas pela complexidade das relações do fluxo, em que virtual e atual surgem como operadores substitutivos para a polaridade corpo-espírito.

Apresentamos, enfim, o quadro teórico pelo qual fundamentamos a natureza criadora e processual da memória. O depoimento pessoal encontra a abordagem que efetivamente contempla a complexidade e multidisciplinariedade que envolve sua formação, e que inicialmente nos parecia uma percepção puramente intuitiva. O depoimento pessoal é exatamente a memória criadora atualizada pelas forças de condensação e liberação específicas de cada processo criativo. A qualidade do depoimento, sua expressão cênica, sua disposição global enquanto obra, estão absolutamente comprometidas com a maneira como os virtuais de memória são pressionados para a atualização em cada processo de criação. Os agenciamentos que envolvem a criação de uma personagem dramática são pouco semelhantes àqueles que produzem uma performance como *Ritmo O*, de Marina Abramovic, ou a exposição de um testemunho em vídeo-depoimento, criações que desejam suprimir a fábula de seus relatos. Os diferentes processos conduzem a técnicas particulares pelas quais o performer expõe sua história pessoal e constrói sua linguagem artística, e atestam, precisamente, a enorme capacidade criadora que a memória nos oferece.

Para ilustrar a riqueza com que a memória trabalha na criação do depoimento pessoal e atestar empiricamente sua natureza criadora, trouxemos alguns “estudos de caso” reveladores e emblemáticos nesse sentido. Analisamos alguns trabalhos que contêm formas díspares e representativas no que tange à construção do depoimento pessoal no quadro geral das artes performativas da atualidade para neles melhor observarmos como atuam as forças de atualização responsáveis pela produção de obras esteticamente tão distintas, mas igualmente genuínas quanto à autenticidade do depoimento. Escolhemos essas quatro atividades porque sua configuração técnica permite estabelecermos uma



espécie de linha de extremos no que diz respeito ao desejo de expressão mediada pela fábula, ou por sua mais completa supressão.

Se é possível, para efeito de estudo, organizar os processos criativos dessa forma, arriscamos situar a interpretação do ator *strictu sensu* e a performance autobiográfica como processos pressionados por forças antipódicas de criação. O primeiro tem no centro uma ficção assumida desde sua gênese como tal, criada por um corpo-depoente (o autor) e recriada por outros corpos-depoentes em relação rizomática (o ator e os “espectadores”, conforme a teoria teatral nos ensina, fora todos os demais estratos da cena). O último transforma a cena inteira em um grande espaço de exposição da memória através da criação de linguagens singulares, que se explicam no fluxo e na lógica interna da própria cena-depoimento que é cada performance com suas especificidades. Nessas obras, cada artista relacionado (Joseph Beuys, Spalding Grey e Marina Abramovic) encontrou vetores específicos de trabalho da memória cujos desdobramentos foram de grande importância para nosso estudo.

A personagem dramática nasce pela confluência inicial de três forças criadoras: o ator, o dramaturgo e o diretor (trata-se do modelo mais elementar e tradicional de agenciamento para criação teatral). O ator tem na personagem pré-concebida pelo escritor o suporte por onde irá expor sua memória e elaborar seu depoimento pessoal fabuloso, que, em última instância, é a própria personagem, sua vida interior e exterior, em devir.

As características da personagem direcionam a investigação pessoal do ator para encontrar as referências da memória que mais se adequam à criação desse outro ser fictício, pelo qual o ator e o autor falam. Tais referências podem aproximá-lo ou afastá-lo das representações do cotidiano, mas não têm outra fonte senão a memória criadora do intérprete. Porém, existe uma terceira força criadora, que é o diretor, que problematiza o processo, já que suas determinações quase sempre transformam as estruturas

elaboradas inicialmente pelo ator na aproximação com o texto.

Portanto, podemos estabelecer diferentes estágios de construção de depoimento pessoal-personagem dramática. Primeiro, o dramaturgo atualiza determinados virtuais de sua memória criadora (tendo como “ponto de partida” os mais variados estímulos) para descrever e dar voz a outros seres mais ou menos fantásticos e organizar suas ações no texto.

Na fase seguinte, o ator aproxima-se desse estrato ficcional, que direcionará seu fluxo criativo mnemônico para as circunstâncias dramáticas determinadas pelo autor (as *circunstâncias dadas* de Stanislavski), promovendo uma seleção de materiais que é exatamente a qualificação dos virtuais de memória do ator pressionados pelas condições do texto. O ator “doa” sua memória criadora, e os conteúdos aos quais ela conduz, para animar toda vida interior e exterior de um ser que ganhará corpo somente pela ativação dessa memória. A personagem é como um anteparo, um alibi para que o intérprete possa viver plenamente sua vida recriada. E, por fim (ou conjuntamente), o diretor entra com suas próprias impressões sobre os materiais, que, muitas vezes dizem respeito ao projeto estético “exterior” da cena, e não obedecem às associações entre ator e texto.

Essa sequência serve apenas como um diagrama básico das principais forças que atuam sobre a formação do depoimento pessoal no processo de criação do ator. Sabemos que o trabalho dramático pode partir de agenciamentos muito mais complexos de estimulação da memória, e que as relações entre os materiais nem sempre seguem um padrão lógico na dinâmica de associação. Uma cor, um jogo, um som, um alimento, podem constituir estratos altamente estimulantes por cujos agenciamentos o intérprete acessa informações que não estão indicadas no texto, nem nas orientações do diretor, mas que obedecem às intuições pessoais sobre a personagem ligadas ao repertório mais íntimo do ator.

A cena teatral é um grande discurso que combina os materiais de ator, diretor e autor (no mínimo). Nela, a responsabilidade pelo que se apresenta é dividida entre os participantes, e o ator contribui mais diretamente com a disposição do seu depoimento no âmbito da criação da personagem, e da realização das ações condizentes com a sua trajetória conforme orientação do diretor. Não queremos dizer, com isso, que ator não interfira na macro-configuração da peça, mas quando nos referimos ao seu depoimento pessoal, sua autonomia de criação geralmente se concentra no meticuloso exercício de composição dos gestos, da voz, da figura e da vida emocional da personagem para, a partir desta, atingir os outros elementos da cena. Esse ponto nos parece de grande importância na caracterização deste depoimento pessoal específico, o depoimento da personagem dramática, com o qual iremos agora comparar os outros casos.

Antes de chegar ao depoimento na performance, selecionamos um tipo de experiência intermediária que revela como a construção do depoimento pode expandir da criação do papel para a disposição geral da cena. Referimo-nos aos processos criativos dos performers orientados por Jerzy Grotowski nas diferentes fases de suas atividades.

O trabalho de Grotowski busca desenvolver um performer que tem na qualidade energética e plástica das ações físicas o caminho para atingir estados espirituais mais elevados, rumo a uma memória que, acreditava ele, ser possivelmente recuperada pela re-instauração do ritual teatral. A trajetória artística do diretor passou por diferentes estágios, nos quais o trabalho sobre a memória mudou consideravelmente. No entanto, podemos afirmar, sem exagero, que o objetivo maior de sua busca foi precisamente atingir a “grande e genuína alma” da humanidade escondida por trás das máscaras individuais cotidianas através do acesso a essa memória coletiva, perdida pelas armadilhas do ego, que justificava a sobrevivência do teatro como ritual laico, e que permite, mais do que qualquer outro ritual, tal instante de revelação.

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

Dentro do quadro de referência da performance, os dois tipos de depoimento pessoal apresentados até agora, a personagem dramática e os processos de Grotowski, se enquadram no conjunto de atitudes performativas que Richard Schechner denominou “*restored behaviour*”. “Restored behaviour” (*ipsis literis*, “comportamento restaurado”) tem sido traduzido quase invariavelmente, inclusive por outros pedagogos das artes performativas, como *restauração de comportamento*. Porém, a tradução literal mesma permite outro sentido que nos parece mais adequado ao pensamento que estamos desenvolvendo: *reconstrução* de comportamento (pelo trabalho da memória criadora e consequente produção do depoimento pessoal).

Como veremos, mesmo em trabalhos cujo objetivo seja apresentar, com a máxima fidelidade, a ilusão de uma entidade histórica (a personagem), a memória não age como evocação do passado objetivado em unidades de impressão para realização da criação presente. Trata-se, antes, da atualização de virtuais múltiplos pelas forças específicas da criação, nesse caso, forças que buscam o histórico pela ficção. O surgimento da personagem, assim como de qualquer tipo de depoimento pessoal, é sempre uma síntese possível que responde ao turbilhão de informações, impressões, emoções em potência (o cone de Bergson), estimuladas pelo presente: o estatuto específico de cada processo criativo.

Nos casos seguintes, escolhemos alguns criadores cuja ação não se vale da personagem



como mediadora para disposição dos conteúdos da memória, e denota mais especificamente ao âmbito da performance conforme definido pela teoria formalista. Ou seja, como atividade própria do pós-moderno e cuja identificação se dá, também, pelas características gerais de produção do período: destruição da essência/personagem, suas competências e do corpo como sujeito; dissolução de fronteiras em todos os níveis de articulação do discurso (e, portanto, do próprio discurso: a descrença e o fim das metanarrativas, marco fundador da atitude pós-moderna, conforme Lyotard em *A Condição Pós-moderna*), ruptura entre significante e significado e provocação de toda semiótica apriorística, etc². Falamos dos performers Marina Abramovic, Joseph Beuys e Spalding Gray.

Abramovic, Beuys e Gray desenvolveram e vem desenvolvendo processos peculiares de construção do depoimento e utilização do corpo depoente em suas criações, em que os relatos da infância e do passado, em geral, surgem como substratos não-mediados para construção da cena. A relação de cada performer com seus materiais, e os níveis de fabulação ou sua supressão em algumas obras importantes de suas trajetórias artísticas, definem as especificidades de cada processo. Nesses trabalhos, a cena funciona inteiramente como um fluxo memorioso articulado por uma série de enunciadores organizados pelo criador, que geralmente se esvaziam

quando reproduzidos em contexto extra-performance, e é forçoso tentar estabelecer procedimentos integralmente comuns de exercício da memória entre todos os artistas.

Como um pequeno apêndice dentro das questões da performance, tratamos do depoimento pessoal que se pretende testemunho direto da experiência: o vídeo-depoimento como um caso-limite, provocador em todos os sentidos. O vídeo-depoimento é um tipo de relato que floresceu no pós-guerra que se serve da reprodução mecânica para trazer ao debate as questões acerca da mediação do testemunho e das implicações éticas que envolvem uma forma de criação que opera na delicada fronteira da moralidade histórica, dos traumas, dos crimes e das reparações. Esse é um ponto especialmente interessante e, de fato, nevrálgico para nossa discussão, já que o compromisso com a possível “verdade” dos fatos históricos, aqui, adquire dimensões de vida e morte para os artistas depoentes e demais personagens do testemunho.

Pretendemos, com o levantamento dessas artes de fronteiras, ter apresentado alguns modelos entre os inúmeros existentes e outros tantos possíveis, de criação de depoimento pessoal. Mais importante do que isso, nos parece, é justificar a natureza criadora incansável e permanente e da memória tanto nas artes como na vida. Se é que existe, ainda, alguma separação significativa entre ambas.

² Ver FÉRAL, Josette. *Performance and Teatricality: The Subject Demystified*.



sala p^{re}ta

Referências bibliográficas

- ADRIANI, G.; MESSER, T. M. *Joseph Beuys: Drawings, Objects and Prints*. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations, 1989.
- ALLIEZ, Éric. *Deleuze Filosofia Virtual*. São Paulo: editora 34, 1996.
- ARISTÓTELES. *De Anima*. trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Poética*. Série *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fonte, 2006.
- BIRINGER, Johannes. *Performance on the edge*. New York: Continuum, 1999.
- BUNDY, Murray Wright. *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*. Illinois: Folcroft Library Editions, 1970.
- CARLSON, Marvin. *Performance a critical introduction*. New York: Routledge, 2004.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore/Londres: John Hopkins University Press, 1996.
- DAMASIO, Antonio. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade*. São Paulo: editora 34, 2001.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. vol 1, 2, 3 e 4. São Paulo: editora 34, 1995, 1996, 1997.
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o Método*. São Paulo, Hemus, (data de impressão não apontada).
- _____. *Meditaciones Metafísicas com objeciones y respuestas*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1977.
- GOLDBERG, Rose Lee. *Performance: Live Art from 1909 to present*. Londres: Cox and Wylman, 1979.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- INSTITUT FÜR AUSLANDSBIEZEHUNGEN. *Joseph Beuys – drawings, objects and prints*. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations, 1989.
- IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer. Cérebro, Memória e Esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2005.
- _____. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- KOLB, Bryan; WHISHAW, Ian Q. *Neurociência do Comportamento*. Barueri: Manole, 2002.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: editora 34, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989.



_____. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.

PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1974.

_____. *A República*. Trad. Jacó Guisbourg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

YATES, Frances. *The Art of Memory*. Londres: Pinlico, 1992.

RESUMO: A tese *A memória como recriação do vivido – um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal* é fruto de uma observação pessoal extensa e antiga sobre os fenômenos que envolvem a disposição dos conteúdos históricos do performer em diferentes processos de criação. O estatuto filosófico e estético da pós-modernidade provoca uma série de questionamentos sobre a construção do sujeito, a historicidade do corpo, a consistência ontológica da narrativa e dos testemunhos como agregadores culturais para formação das identidades coletivas, e outras questões subjacentes que impelem a uma revisão profunda da forma como o homem relatou, selecionou e organizou sua experiência ao longo dos séculos. Buscamos, em nosso estudo, apresentar um conceito revigorado de memória, que nasce do olhar sobre seu funcionamento nos processos performativos de criação de nosso tempo, e que toma da filosofia pós-estruturalista, da análise Bergsoniana da memória como adensamento e presentificação, e da cibernética o substrato teórico para justificação. Desejamos, com tal instrumental filosófico, construir as bases de um pensamento que contemple definitivamente a natureza eminentemente criativa, e não apenas retentiva, desse atributo fundamental de nossa mente.

PALAVRAS-CHAVE: sujeito; corpo; ontologia; Bergson; memória; performance.

