MEMÓRIAS E SUBJETIVIDADES: PROCESSAMENTOS DE UMA HISTÓRIA DA ESPETACULARIDE EM TRÊS ENCENAÇÕES BIOGRÁFICAS

MEMORIES AND SUBJECTIVITIES: PROCESSING OF A STORY IN THREE SPECTACLE THEATRICS BIOGRAPHICAL STAGINGS

MEMORIA Y SUBJETIVIDADES: PROCESAMIENTOS DE UNA HISTORIA DE LA ESPECTACULARIDAD EN TRES ESCENIFICACIONES BIOGRAFICAS

Luiz Humberto Martins Arantes[*]

Resumo: Este artigo tem como ponto de partida as mais recentes reflexões sobre a questão da memória, no entanto procura se ancorar em objetos de estudos que são encenações teatrais que procuraram tecer, em cena, subjetividades e memórias. Neste ponto, encontram-se Sarah Kane, Pau Casals e Grande Otelo, tão distantes, mas ligados pelo palco que transpôs suas vidas como cena teatral e, ao mesmo tempo, inse-os numa necessária história da espetacularidade contemporânea.

Palavras-chave: memórias, história do teatro, subjetividade

Abstract: This article takes as its point of departure the latest reflections on the question of memory, but it seeks to anchor into objects of study which are theatrical performances that sought to weave subjectivities and memories in scene. At this point, are Sarah Kane, Pau Casals and Grande Otelo, as far apart but linked by the stage that transposes their lives as theatrical scene and, at the same time, insert them into a necessary history of contemporary spectacle.

KeyWords: memories, theater history, subjectivity

Resumen: Este artículo tiene como punto de partida las más recientes reflexiones sobre la cuestión de la memoria, aunque procura basarse en objetos de estudios que son escenificaciones teatrales que procuraban tejer, en escena, subjetividades y memorias. En este punto, se encuentran Sarah Kane, Pau Casals y Grad Otelo, tan distantes, pero ligados por el escenario que transpone sus vidas como escena teatral y, al mismo tiempo, os inserta en una necesaria historia de la espectacularidad contemporánea.

Palabras-clave: memorias, historia del teatro, subjetividad

[*] Professor associado do Curso de Graduação e da Pós-Graduação em Artes e Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia. Autor de *Tempo e Memória no texto e na cena de Jorge Andrade*, Edufu, 2008. E-mail: lharantes@yahoo.com.br

A escrita de uma história do teatro tem procurado, atualmente, alternativas que levem não só a um olhar para manifestações cênicas do passado, mas também a uma escrita que incorpore as realizações e acontecimentos cênicos do tempo presente. O eixo deste artigo tem como objetivo perceber como três espetáculos que, seja no Brasil, seja na Espanha, propuseram-se a processar o tema da memória e a pensar a reescrita do indivíduo e suas subjetividades no tempo espaço.

O interesse pelo tema da memória vem de longa data, já desde as pesquisas com a dramaturgia de Jorge Andrade o tema saltava aos olhos e pedia para ser investigado. Havia ali, naquela dramaturgia, um processo dramatúrgico calcado na memória individual e de grupo, que, mediada pela imaginação criadora, transmutava-se em narrativas e personagens teatrais, depois vividos em cena por diversos atores no teatro brasileiro desde a década de 1950.

Mais recentemente, o tema memória voltou a ser objeto de preocupação com muita intensidade, quando do convite para escrever e dirigir um texto e um espetáculo sobre a vida do ator, natural de Minas, Grande Otelo. Novamente, apareceu o encontro com a questão da memória, pois na vida deste ator ele levou consigo a memória de infância numa cidade provinciana do início do século XX. O resultado dessa escolha, enquanto espetáculo, foi o homem Sebastião Prata lembrando em cena os percursos e escolhas do artista Grande Otelo.

A relação do teatro com a questão da memória não é em si uma novidade, sempre fora tema de inúmeras narrativas, pois em muitas peças os personagens estão rememorando o passado ou estão lembrando alguma situação ou figuras de seu passado, portanto, a memória está quase sempre presente no interior textual. Alguns dramaturgos nomearam este recurso como sendo um lance *flash-back*. Por outro lado, a memória também pode vir a ser um elemento instrumental no trabalho do ator, vale lembrar, a título de exemplo, o valor que Stanislavski atribui à memória do ator e suas particularidades de afetividade na preparação do ator e na construção da personagem. Portanto, teatro e memória possuem uma intimidade de longa trajetória.

O tema da memória, no entanto, não tem sido estudado exclusivamente pelo campo do teatro ou das artes. Existem estudos advindos de vários campos do saber. Os estudos clássicos de memória foram um grande alicerce para o campo da retórica, quando então se falava em técnicas de memória. O bom orador era alguém que tinha um domínio acerca de como bem registrar na memória o seu discurso e, para isso, lançava mão das referidas técnicas, tais como associar o que deve ser lembrado a imagens espaciais, ou seja, a disposição do objeto da lembrança na sua espacialidade. (YATES, 2007, 18)

Nesta concepção clássica acreditava-se na ideia de que existia uma memória natural e uma artificial, sendo que esta segunda necessitava ser constantemente aperfeiçoada pelo treinamento, inclusive apoiando o aprimoramento da memória natural. Esta concepção de memória, como área auxiliar da retórica irá prevalecer por séculos, alcançando inclusive o imaginário de pensadores medievais, difundindo a necessidade de regras para a memória dos lugares, para a memória das imagens, para a memória das coisas e para o registro das palavras.

Os estudos de anatomia avançaram muito a partir do século XVII e os estudos da mente caminharam paralelo. Mas até o século XIX prevalecia a discussão entre físicos e químicos acerca do fator desencadeador das sinapses cerebrais, estas as responsáveis pelo mais simples ato de lembrar um objeto ou acontecimento. Para os físicos, a sinapse era resultado de descargas elétricas e, para os químicos, resultante da mistura de substâncias mobilizadas pelo cérebro. O século XX veio demonstrar que os dois processos estão presentes e são importantes. Neste mesmo século avançaram muitíssimo os estudos da célula nervosa, os neurônios passaram a ser isolados e estudados em suas microestruturas, portanto, as concepções de memória advindas daí avançaram bastante, tendo como novo impulso os estudos da genética humana e do deciframento do DNA. Claro que isto influenciou outros campos de estudos.

No campo das humanidades os estudos de memória são variados, a memória é o instrumento para a reconstrução de historicidades individuais, coletivas e de objetos. Apenas para exemplificar tomemos o exemplo da psicanálise que se constitui a partir da ideia de cura pela palavra, que conduz o outro ao seu próprio passado. O próprio Freud escreveu artigos sobre a questão da memória tamanha sua importância para a ciência da mente que se construía a partir de então. Não se pode deixar de lembrar as criações literárias, nas quais a memória tem uma importância singular, pois narrar é lembrar, portanto são inúmeras também as narrativas que são narrativas de memória.

Os estudos de história ou os campos do saber voltados para a recuperação do passado, de um modo geral, também possuem suas contribuições, pois para algumas vertentes historiográficas a memória é o passado no seu estado bruto, cabe, portanto, à história, entendida como ciência, dessacralizar este passado-memória e esta seria a função primeira da ciência histórica. Mais do que nunca, ultimamente, tem se acreditado na parcialidade deste retorno ao passado, portanto, não a busca de uma totalidade. (D'ALÉSSIO,1993).

Neste ofício de olhar o passado e recuperá-lo, as artes, de um modo geral, também têm deixado suas contribuições, principalmente no que diz respeito à postura e atitude que se adota para olhar a passeidade. Deste

modo, não se busca o passado para trazê-lo ao presente, mas sim se adota o procedimento de, a partir do presente, voltar ao passado e atualizá-lo aos olhos e necessidades do presente.

Para aprofundar este tratamento criativo acerca do passado tomemos alguns exemplos advindos da área teatral, em que o uso de biografias ou traços biográficos tem servido de matéria prima para a composição dramatúrgica e cênica. Os dois primeiros casos são advindos da cidade de Barcelona. O primeiro se trata da peça *Fedra*, apresentada pela Sala Becket a partir da dramaturgia biográfica da artista britânica Sarah Kane. O segundo é um espetáculo infantil criado pelo Grupo Forannia Teatre da Catalunya, sobre a vida e obra do maestro Pau Casals. Por fim, há que mencionar a experiência própria de encenar uma biografia, escrita por um terceiro, qual seja, a biografia do ator mineiro Grande Otelo, criado para o palco com o título *Moleque Tão Grande Otelo,* em Uberlândia-MG.

A primeira paragem para estudo de caso ocorre em Barcelona/Espanha no ano de 2011, quando a Sala Becket encenou o espetáculo *Fedra,* justamente sobre a vida e arte da inglesa Sarah Kane. Nascida em 1971, em Essex na Inglaterra, Kane estudou teatro e até se especializou na área, mas, atingida por fortes sensações depressivas, das quais não conseguiu sair, veio a suicidar-se por enforcamento no hospital em que esperava tratamento, em 1999, portanto, com 28 anos.

Sua principal obra fora ainda da fase estudantil, *Ruínas*, que teve tradução e representação por quase todo o mundo.

> O que ela fez foi gentil, verdadeiro e inteligente. Ela também adorou música, e um dia um… pode sentir-se impelido a escrever uma tese sobre o número de linhas nas suas peças que foram na verdade copiadas das obras de JoyDivison, dos Pixies, Ben Harper, Radiohead, Polly Harvey, dos Tindersticks, e ainda Elvis Presley. Os seus deuses do teatro eram Beckett, Pinter, Bond, Potter, mas ela escreveu diretamente da sua própria experiência e do seu coração. (http://www.iainfisher.com/kane/por/kane-portugal-overview.html)

Sarah Kane foi muito encenada no Royal Court de Londres e em vários festivais europeus. A última montagem que se tem notícia de *Fedra* foi realizada em 2011 pela Sala Becket de Barcelona. Espaço de criação de dramaturgia catalã, desde fins da década de 1980 dedicado a um teatro de pesquisa e experimental, sendo um de seus fundadores o hoje reconhecido mundialmente Jose Sanchis Sinisterra.

Fedra escrita por Marilia Samper e dirigida por Pep Pla narram um universo feminino visto por três ângulos, procurando a multiplicidade de visões para se chegar a um só lugar: o amor, a paixão, o desejo. Mas, o ponto de partida para esta *Fedra* foram múltiplas Fedras. A autora e o grupo ti-

nham sobre a mesa as várias versões deste texto, desde *Hipólito* de Eurípedes, *Fedra* de Racine e, ainda, *O amor de Fedra*, de Sarah Kane.

Na costura realizada pelos criadores nota-se que o foco em questão era até que ponto devemos cegamente seguir nossos desejos, pois Fedra viveu este dilema ao se apaixonar por seu enteado e, como castigo, em virtude deste desejo vivido, ela se impôs o suicídio. Em discussão, claro, está a ideia da submissão e o descontrole que somos submetidos quando levados pelo império desregrado de nossos desejos, mas também uma outra pungente questão, qual seja, a associação, a proximidade entre desejo e morte, ou, em outras palavras entre prazer e dor.

A opção da direção cênica por colocar este espetáculo num espaço como a Sala Beckett trouxe, propositalmente, uma proximidade com o público, devido à arquitetura já existente. Este intimismo entre ator e espectador, aliado a um palco com uma profundidade diferenciada, foi um interessante convite às dimensões humanas e suas complexidades em cena.

O que se vê na reescrita do texto é que houve um trabalho muito mais de dramaturgista do que de dramaturga propriamente dito. Deste modo, de posse dos três textos nota-se uma tentativa de costura de tramas e personagens que fez com que a questão feminina, melhor dizendo, do desejo e morte de Fedra, suscitasse como fio narrativo.

É um tipo de trabalho que contribui de maneira diferenciada para esta discussão acerca de biografias em cena, pois transparece também a própria vida de Sarah Kane. Assim, a trajetória da personagem Fedra alimenta os distúrbios que, em vida, sofreram a escritora e artista Sarah Kane, uma vida também intensa. Em comum também a opção pelo suicídio, a mesma busca, o mesmo fim: Fedra e Sarah, mulheres no tempo do prazer e da dor.

Neste caso, aparece o tempo e a cena contemporânea processando a ideia de tradição. A memória do texto e as intertextualidades corroboram para que a memória não seja algo estanque no passado, mas sim à disposição das necessidades e ressignificações do presente.

Assim, é possível falar de uma memória recuperada e reelaborada, mas também existem memórias em luta, que alguns querem recuperar e outros abandonar, esquecer. O contexto espanhol ainda é um bom exemplo disto. O debate público sobre memória na Espanha contemporânea passa concretamente por uma ampla discussão sobre o que foi a Espanha no período franquista. Um bom exemplo recente disto é que o próprio país vem debatendo o que fazer com os restos mortais do ditador que, provisoriamente, descansam num lugar chamado "Vale dos Caídos". Por outro lado, nota-se uma necessidade em lembrar aqueles que resistiram de maneiras variadas e literalmente lutaram contra a ditadura que durou até 1979.

Esta lembrança se estabelece de muitas formas, a memória ganha muitos formatos. Inicialmente, pode-se perceber uma recuperação dos es-

critores e artistas que foram exilados e que mesmo assim continuaram trabalhando e resistindo. O tema do exílio republicano tem sido instigantemente pesquisado e estudado, permitindo uma reescrita da história da literatura e do teatro espanhol do século XX.

Na história da arte isto também tem acontecido, seja na escrita de outra história ou na criação de obras de arte que tematizam figuras que viveram os anos de chumbo. Um exemplo disso é a montagem sobre a vida do músico e maestro Pau Casals, realizada pelo grupo ForaniTeatre de Barcelona, que esteve em cartaz no mês de novembro de 2011 no teatro Tantarantana, na mesma cidade.

Neste espetáculo, em formato de bonecos, narra-se a trajetória do músico, portanto sua memória, num formato que seleciona trechos de uma vida para apreciação das crianças. Apresentam-se, periodicamente, no Teatro Tantarantana, tradicional espaço de bonecos e Guignol.

Muito interessante verificar como uma biografia de vida, a trajetória de um único homem é adaptada para o universo infantil, nota-se que há também uma seleção de momentos de vida, pois não há narrativa de cinqüenta minutos que dê conta da intensidade que foi a vida de um músico. Pau Casals, nasceu, cresceu, aprendeu música em Barcelona, foi perseguido pelo franquismo, viajou pelo mundo, morou em Paris, depois em Porto Rico. Além disso, criou um método para Violoncelo que ainda hoje é referência para os aprendizes do instrumento.

Assim, fazendo uso de uma empanada, bonecos e toda uma teatralidade que sintetiza esta intensa vida, o grupo ainda consegue um bom resultado, claro que ainda dentro das normas do palco italiano, de separação palco e platéia. Mas, o resultado também traz recortes de uma vida, de uma trajetória, uma seleção necessária, pois narrar tudo soaria impossível, primeiro pelo tempo, depois porque narrar, neste caso, implica adotar uma perspectiva, selecionar aquilo que se quer contar e, claro, com uma dose de imaginação, sem a preocupação com fidelidade a uma história de vida.

No caso do grupo, nota-se um esforço em torná-lo alguém nascido e sempre ligado à vida catalã, pois como se sabe existe na Catalunha todo um movimento de valorização da cultura catalã e, para alguns, isto alcança o separatismo político, ou seja, a independência política com relação à Espanha.

No espetáculo sobre Pau Casals nota-se um processamento diferenciado da memória biográfica, pois há um recorte na pessoa e na subjetividade, mas nota-se a impossibilidade de contar uma vida toda no palco, por isso prevalece a ideia de que lembrar é recortar e selecionar. Há, ainda, a necessidade de ligar passado e presente, pois o que se lembra dialoga com o presente. Neste caso, uma simples biografia alia-se a um projeto de grupo maior, de identidade catalã, de construção da nacionalidade, ou antes, da urgência da independência política.

Deixando agora o lado de lá do Atlântico, há um terceiro caso cênico, e, agora sim, uma experiência vivenciada, a respeito desta relação da memória com a lembrança e com o esquecimento, que foi a montagem de '*Moleque Tão Grande Otelo*', estreada em maio de 2011, em Uberlândia MG. Esta, um instigante motivo para se refletir sobre memória e biografia.

É bastante conhecida a amizade entre Grande Otelo e Orson Welles[1]. O cineasta norte-americano que visitou o Brasil no início da década de 1940 já era bastante conhecido no mundo todo, em virtude de seu filme *Cidadão Kane*. Ao conhecer Otelo nas noites de boemia da Lapa estabeleceram uma amizade duradoura, que fez inclusive Otelo sonhar em trabalhar em Hollywood, mas, nada além de expectativas.

A ideia de se construir um espetáculo sobre Grande Otelo, seu retorno à cidade e uma viagem pelas memórias da cidade de sua infância começou a dialogar diretamente com o que representava a figura de Orson Welles. Uma primeira solução apareceu logo na estrutura dramática inicial, resolvida com a inspiração em *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, em que um homem chega a uma cidade, desde a infância abandonada, para inaugurar um teatro com seu nome.

Deste modo, a amizade entre Orson e Otelo pareceu ideal para iniciar o espetáculo, pois um precisava rememorar e o outro poderia ser o provocador destas lembranças. Uma amizade real, mas aqui, no plano dramatúrgico, imaginada e processada.

Os materiais literários foram usados nas suas potencialidades, exemplo disto foi o uso que se fez da crônica de Lycidio Paes, intitulada "Vó Silvana", publicada juntamente com uma série de outras crônicas, organizadas no livro *Brevidades*. A história da avó de Grande Otelo tentando matriculá-lo na principal escola da cidade foi de imensa força acerca da infância do moleque Sebastião.

Esta imagem de infância e a relação com a avó foi também potencializada com um poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado *O Ator*, no qual o poeta nos conta a história de um ator negro que desejava ser ator e que, num certo dia, fugiu para realizar seu sonho. Então, entrou para um circo, mas, nas voltas que o mundo dá, o circo foi parar justo na fazenda do sinhozinho que levou de volta o negro fugido com roupa de artista e tudo. Esta narrativa foi muito proveitosa imageticamente, pois apareceu de imediato uma imagem que dialogava com os antecedentes de Grande Otelo na região do Triângulo Mineiro.

Muitos outros elementos de vida biográfica foram incorporados, mas

[1] Orson Welles ficou famoso já em 1937 quando simulou numa transmissão radiofônica a chegada de alienígenas à terra, provocando um início de pânico em cidades do interior dos Estados Unidos. Portanto, era este o homem excêntrico que chegara ao Brasil no início da década de 1940 para fazer um filme sobre os jangadeiros do Ceará, mas que se apaixonara pela vida do morro e pela boemia carioca.

muitos elementos sobre o que poderia ter sido a vida de Grande Otelo também se fizeram necessários, de maneira que trabalhar com a memória em cena envolve processar referências, realizar escolhas, pois se sabe que uma vida inteira no palco não seria arte, mas sim vida e, como cantava Tom Jobim: 'Longa é a arte, tão breve a vida'.

O contato com este processo de montagem aprofundou a relação entre memória e experiência. A trajetória de Grande Otelo, sua fixação e obsessão pela arte teatral serviram como centelha para jovens atores que vivenciaram a força da atualização de uma vida, de um passado que não mais estava lá distante, mas com profundos enraizamentos no tempo histórico presente.

Como mencionado no princípio deste texto, o interesse pela questão da memória data de início da década de 1990, no entanto, foi recentemente que a questão da biografia, ou trajetórias de vida encenadas tem despertado interesse. Neste sentido, o encontro, em Barcelona, de espetáculos que também fazem esta opção foi de crucial importância para entender tal complexidade e verificar em outros lugares do mundo outras opções e soluções estão sendo adotadas.

As vidas de Sarah Kane e Pau Casals refletem um desejo de memória, questão importante para o campo da arte, mas que a sociedade contemporânea, diante de tanta velocidade e 'tempos líquidos' não tem levado em consideração.

Em terras brasileiras, a adaptação da biografia de Otelo, mais que simplesmente adaptar exigiu a escrita de uma dramaturgia própria. Assim, a biografia serviu como fagulha inicial, servindo para ativar o interesse por outros materiais - fotográfico, cartas, filmes e crônicas - produzidos por e sobre Grande Otelo. O resultado da soma deste 'material bruto' chamou-se texto/roteiro *Moleque Tão Grande Otelo*.

A passagem para a cena atendeu a este texto/roteiro, no entanto, esteve aberto ao olhar dos outros sujeitos, uma vez que os atores e profissionais envolvidos também foram inserindo escolhas e construindo suas próprias poéticas. Deste modo, o material biográfico foi adotado como material de trabalho, mas dentro de uma flexibilidade que não deixou de mãos atadas o processo cotidiano de criação e de transposição de uma vida, de uma trajetória de vida tão rica como a de Grande Otelo.

Assim, considerou-se que uma vida, na sua intensidade é irrecuperável na sua totalidade, e que todo e qualquer olhar, seja do teatro, do cinema ou das inúmeras narrativas serão sempre parciais. Acompanhando, assim, a fugacidade e a provisoriedade da vida de quem viveu.

Os espetáculos que se propõem a observar biografias ou individualidades precisam, em seus processos criativos, refletirem sobre a complexidade do humano que se reconstrói. De modo semelhante, incorporar tais realizações cênicas a uma história da espetacularidade envolve observar as manifes-

tações passadas, mas também aquelas que se realizam no presente histórico, propondo-se a lançar um olhar sobre perspectivas de passado.

Referências

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BARRENECHEA, M.A. Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro. In: **As Dobras da Memória**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 51-63.

BARRENECHEA, M.A.& MACIELJr., Auterives. A Memória Cósmica e a Emoção Criadora. In: **As Dobras da Memória**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 67-77.*Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 110p.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BURKE, Peter. História como memória social. In: **Variedades da História Cultural.** São Paulo: Civilização Brasileira, 2000, p.67-89.

CABRAL, Sergio. **Grande Otelo:** uma biografia. São Paulo: Editora 34, 2007.

D'ALÉSSIO, Márcia Barbosa Mansor.. Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora. **Revista Brasileira de História**, v. 13, nº 25/26. São Paulo, set./92/ago./93, p. 97-103.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico** - escrever uma vida. São Paulo: Edusp, 2009.

KANDEL, Eric. **Em Busca da Memória**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

LEHMANN, Hans Thies. Tempo. In: **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac &Naif, 2007, p. 287-330.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-212.

YATES, Francês A. As Três Fontes Latinas da Arte Clássica da Memória. In: **A Arte da Memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007, p. 17-46.

Artigo recebido em 07/11/2012, aceito para publicação em 17/01/2013