

A memória como recriação do vivido no pensamento do corpo-em-arte

Patricia Leonardelli – Brasil

Programa de Pós-graduação em Artes – ECA/USP

Doutora – Artes Cênicas – Or. Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

Resumo: o texto traz uma síntese de nosso estudo acerca das possíveis reformulações conceituais sobre a memória a partir da observação de seu funcionamento nos processos de criação do corpo-em-arte, e nas produções de linguagem da área (que, aqui, denominamos de *depoimento pessoal* num nível mais amplo). Analisamos como a memória é estimulada e opera desde os métodos interpretativos *strictu sensu* até algumas manifestações de desempenho espetacular do fim do século passado e contemporâneas que prevêem a composição total do evento (os trabalhos de Joseph Beuys, Marina Abramovic e Spalding Grey, mais especificamente).

Palavras-chave: memória, corpo, discursos, retenção, criação, atualização.

As artes performativas, na transição para o período que reconhecemos hoje como pós-modernidade, trouxeram algumas questões interessantes 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 desestruturação como linguagem, pois uma criação exposta em um tempo decorrido 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 das narrativas em si nos parece estéril como tentativa de retenção do presente do artista que já não deseja se comunicar (ou não consegue pelas formas disponíveis), mas, por outro lado, permite que se observe como os discursos, relatos e depoimentos podem se construir em outros sentidos além de encadeamentos lógicos-causais da tradição dramática, já exaustivamente criticados. Partindo dessa constatação, passamos a pensar sobre o tema que interessa à nossa arte: quais mecanismos de criação envolvem o corpo-em-arte na condição pós-moderna e em que termos? - de onde a memória emerge como provocação central.

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 corpo singular se oferece aos estímulos do processo. Esses materiais são a fonte de seu depoimento pessoal, são o próprio corpo-em-arte 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 real e quais outros assumem a fábula como máscara? Ou a fantasia como escudo para sublimar o irrepresentável, o traumatizado e oculto?

Analisando nossas próprias vivências de criação além dos trabalhos dos artistas e pedagogos (Stanislavski, Grotowski, Barba e os três performers já elencados no resumo) selecionados, observamos que 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.

As artes performativas, como trabalho humano de fronteira disciplinar por natureza, oferecem os registros documentais por onde se pode iniciar um pensamento que revise a noção 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.

Partimos das considerações sobre tempo e movimento de subjetivação no tempo propostas por Henri Bergson para nos aproximamos da base filosófica que efetivamente sustenta e justifica essa hipótese. 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 reminiscência 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 [imagens virtuais] que vai se estreitando, pressionado, rumo ao plano do presente, em que se apóia o vértice).

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.

O depoimento pessoal, pois, é o produto/linguagem específico do trabalho da memória criadora em cada processo de criação (que poder ser lido como um dos vértices do cone de Bergson), 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, 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 corpo-em-arte 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 ativamente em devir como profissão, se dilui e se reconta infinitamente cada vez que depõe para formar sua obra, e é pelo trabalho assumidamente criativo da memória que o corpo-em-arte radicaliza a natureza de seus adensamentos, de seus estados, de suas linguagens.

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.
- BIRNINGER, 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.
- _____. e 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.

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

PLATÃO. (trad. Carlos Alberto Nunes). *Diálogos*. 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.