

SOUZA, Bárbara. **A imaginação e a recriação de memórias no processo criativo de uma atriz: o monólogo “Retalhos”**. Natal: UFRN. Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas do Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte – DEART - UFRN; orientadora Melissa dos Santos Lopes; Bolsista de Demanda Social (DS) - CAPES/Cnpq.

RESUMO

O presente trabalho parte de um estudo prático da atriz e autora do texto, com base no desenvolvimento de seu monólogo “Retalhos”, inspirado na vida e no universo particular de sua avó materna, que há anos sofre com a doença de Alzheimer. No processo criativo do espetáculo, a memória é criação que auxilia na composição de personagem e dramaturgia. Ela é recriada desde a preparação até o improvisado. Nesse percurso, a imaginação é o fio condutor do processo, onde ela se desenvolve e é ampliada ao longo da preparação da atriz.

A reflexão teórica é acompanhada por alguns conceitos de imaginação e memória do neurocientista Ivan Izquierdo e do psicanalista Sigmund Freud; assim como pelo pensamento das artistas contemporâneas Luisa Dalgarrondo, Ana Clara Amaral, Patricia Leonardelli e Melissa Lopes, acerca desses elementos em processos.

Palavras-chave: Imaginação. Recriação de memórias. Processo criativo.

ABSTRACT

The present research is part of the actress (and author of this paper) practical study over the creative process of her monologue entitled "Retalhos", which is based on her grandmother's life, who has Alzheimer's disease. During the development of the monologue, memory is creation that helps to build the character and to write the dramaturgy. It is recreated from preparation to improvisation. Along this path, imagination is the guiding thread of the process, where it is developed throughout the actress work.

The theory is based on some concepts of imagination and memory by neuroscientist Ivan Izquierdo and analyst Sigmund Freud; as well as by the thoughts of contemporary artists Luisa Dalgarrondo, Ana Clara Amaral, Patricia Leonardelli and Melissa Lopes, about these elements in artistic works.

Keywords: Imagination. Memories recreation. Creative process.

Imaginação s.f. (Sxiv cf. FichIVPM) **1** faculdade que possui o espírito de representar imagens **1.1** capacidade de evocar imagens de objetos anteriormente percebidos **1.2** capacidade de formar imagens originais **2** faculdade de criar a partir da combinação de idéias; criatividade <a i. do cientista, do político, do matemático> **3** p.met. criação artística, literária <a fabulosa i. de Balzac> **4** p.met. obra criada pela fantasia, mentira <aquela história é pura i.> [...] ETIM lat. *imaginatio, onis* 'imaginação, imagem, representação, visão; pensamento, idéia, meditação, ilusão'. (HOUAISS, VILLAR. 2001, p. 1573)

A definição da palavra IMAGINAÇÃO retirada do dicionário Houaiss da língua portuguesa possui várias definições capazes de ampliar a discussão acerca de sua presença nessa pesquisa.

As primeiras (1, 1.1 e 1.2) definem que se trata da capacidade humana de representar, conceber e criar imagens na mente, no pensamento, em uma visão interior. Eu partilho dessa ideia de “criar imagens”, pois desde criança me reconheço fazendo isso nas mais diversas situações. Por exemplo, quando ia ao *shopping* com minha mãe, me imaginava descendo em pé pelo corrimão, como se o lugar tivesse sido invadido pela água e eu estivesse surfando. Outras vezes, quando eu estou na sala de um consultório médico realmente silenciosa, imagino uma banda de palhaços que entra fazendo barulho e arrancando sorrisos dos pacientes e dos funcionários.

Essas imagens surgem na minha mente e, nela mesma, se dissolvem. Elas não são “visíveis” para quem está ao meu lado, nem se materializam, no momento em que as “vejo”. Por isso, nas duas primeiras definições, a Imaginação é descrita como “faculdade mental”, porque, no senso comum, as imagens estão na mente de quem imagina no momento presente que se manifestam. Dessa forma, a imaginação também é percebida, pela maioria, como oposta à realidade e à materialidade, é comum ouvir as pessoas separarem “aquilo que é real daquilo que é imaginário”.

Essa separação ocorre a partir da percepção da imaginação como algo perigoso para a humanidade. A atriz e pesquisadora Luisa Dalgarrondo¹ diz que

Persiste a ideia da imaginação como “a louca da casa”², um ruído que nos confunde e nos distrai da realidade. A imagem se aproxima da ideia de miragem, fantasia e, atualmente, frequentemente é ligada à prolífera produção de imagens em diferentes mídias e à publicidade, como representações que são criadas com o intuito de provocar ilusões. (DALGARRONDO, 2019, p.23)

Nesse sentido, a imaginação teria a função unicamente de iludir o ser humano e a ilusão, na sociedade, é vista como danosa para a manutenção das estruturas e dinâmicas sociais. Quando Dalgarrondo afirma que a imaginação é vista como “a louca da casa”, ela se refere justamente ao estigma social que existe acerca da imaginação. Pois uma pessoa considerada louca costuma ser alguém que pensa e/ou age de maneira divergente do que é esperado pela sociedade. O louco pensaria diferente e viveria em um mundo paralelo, mergulhado em ilusões e alheio à realidade. Motivo pelo qual a sociedade o exclui da vida social.

Esse pensamento sobre a imaginação com a finalidade de iludir e propor ao indivíduo uma fuga da realidade não é recente. Segundo a bailarina e pesquisadora Ana Clara Amaral³:

Destaca-se, ao longo da história da filosofia, a concepção de que o processo da imaginação poderia retirar o ser humano da experiência vivenciada. Porém, concepções mais recentes apontam que, ao contrário disso, a imaginação, além de ser parte de toda e qualquer experiência, constitui aspectos criativos e ficcionais que acompanham a experiência subjetiva da humanidade. (AMARAL, 2014, p.25)

¹ Luisa Dalgarrondo é escritora, atriz e pesquisadora. Em sua pesquisa de doutorado, ela investigou a relação entre a imaginação e o corpo do artista das artes cênicas.

² “Essa frase teria sido dita por Santa Teresa D’ávila, aconselhando aos cristãos que não dessem muita atenção a essa “forma de pensamento” (DALGARRONDO, 2019, p.23).

³ Ana Clara Amaral é licenciada em Dança e doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Atua como professora nos cursos livres de Teatro e Dança do Barracão Teatro (Campinas) e também como orientadora artística do Programa de Qualificação em Dança do Governo do Estado de São Paulo.

No entanto, a autora também afirma que, recentemente, a imaginação já é pensada como parte da experiência e confere subjetividade às vivências do ser humano. Além disso, o potencial criativo da imaginação tem sido reconhecido em vários campos do conhecimento. Ou seja, para alguns autores, ela não é oposta à realidade e não apenas reproduz imagens do mundo real. Ela possui “a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade” (BACHELARD, 2001 apud DALGALLARRONDO, 2019, p.26) e, dependendo do tipo de imaginação, ela assume materialidade.

As concepções sobre imaginação se ampliaram ao ponto de vários autores acreditarem que havia mais de um tipo dela.

A tradição filosófica tem configurado dois tipos de imaginação: uma, a faculdade mental de evocar, sob a forma de imagens, objetos conhecidos por uma sensação ou experiência anteriores; outra, a faculdade pela qual a mente cria e recria, ainda que a partir de formas sensíveis e concretas, imagens novas. No primeiro caso, temos a imaginação reprodutora, meramente evocativa, a depender, substancialmente, das nossas sensações e da memória. No segundo caso, temos a imaginação produtora, emancipada, sensível, essencialmente criadora, simbolizante, poetificante, inventora de novas imagens ou sínteses originais de imagens. (AMARAL, 2014, p.25)

Assim, na filosofia, temos a imaginação reprodutora e a criadora. A primeira estaria mais próxima da própria etimologia da palavra que, em latim, se traduziria por “representação, imitação” e se limitaria apenas a reproduzir imagens. Enquanto a imaginação criadora iria além da mera reprodução, ela recria imagens. Sobre isso, Dalgallarrondo diz que a reprodutora “se dá de maneira mais descritiva, visual, passiva, contemplativa” e a criadora seria mais ativa, ligada à ação, a imaginação que pode transformar a pura matéria em criação de um mundo” (DALGALLARRONDO, 2019, p.27).

A autora discute em sua tese a concepção de imaginação de vários autores da filosofia e do teatro, entre eles, ela apresenta a perspectiva de imaginação de Gaston Bachelard⁴. Ela afirma que, segundo ele, mesmo a imaginação reprodutora, que o filósofo chama de formal, é também criadora em

⁴ Gaston Bachelard (1884-1962) foi um filósofo francês que dedicou seus estudos a uma filosofia das ciências naturais. Para ele, o filósofo é aquele que procura mediar a relação do homem com seu conhecimento.

algum aspecto. Pois, o ato de imaginar é oposto a ideia de algo fixo, ou seja, ela não se limitaria a reprodução imagética de algo fixo, a imagem estaria em constante mudança, já que “a natureza da imaginação seria voltada sempre para a abertura” (DALGALARRONDO, 2019, p.30).

Essa natureza da imaginação, que a faz ir além da cópia e recriar imagens novas, é o que a torna tão presente nos processos artísticos. A forma mais explícita da materialização da imaginação no mundo se encontra na obra de arte, onde as imagens foram fonte de criação para a(o) artista e, então, serão “vistas” por outras pessoas (o público), a que se refere a segunda e terceira definição do dicionário. A partir da imaginação, a(o) artista cria um mundo particular/subjetivo materializado em sua arte.

Contudo, apesar da evidente presença e importância da imaginação nos processos criativos, normalmente, ela não é foco de investigação dentro desses processos.

O que frequentemente está ausente é o uso explícito e central da imaginação, são abordagens com um cuidado específico com a imaginação, nas quais a imaginação é considerada como uma ação que exige algum tipo de esforço, e não um dispositivo automático e sem nuances.(DALGALARRONDO, 2019, p.15)

Segundo Dalgalarrondo, é preciso ter cuidado com uma suposta automaticidade da imaginação. O seu uso é visto como um “efeito colateral” da criatividade, palavra que até se confunde, muitas vezes, com a própria imaginação. Nessa perspectiva, a maioria dos artistas se utilizam da imaginação e assumem que ela se manifesta automaticamente durante a criação, como se não houvesse necessidade de desenvolvê-la, ampliá-la e investigar sua manifestação em processos artísticos.

No meu processo de criação do monólogo “Retalhos” e da personagem Maroca, investigar a presença da imaginação (esse fluxo contínuo de imagens) e como despertá-la e ampliá-la se faz extremamente necessário, já que ela deu origem à pesquisa e é a principal fonte de criação desde o início da preparação até a concepção das cenas que compõem o espetáculo.

Em 2016, eu iniciei o Curso de Interpretação para Teatro (CIT)⁵ do SESC Santo Amaro. Nesse curso, eu tive meu primeiro contato com o paradigma do Realismo e o Sistema de Constantin Stanislávski⁶ (1863 -1938) e foi quando se principiou o desejo de investigar o papel da imaginação no trabalho da atriz/ do ator ao longo de um processo criativo. Pois eu tive muita dificuldade, na época, em entender o Método das Ações Físicas, segundo Stanislávski.

Uma ação, para ser considerada uma Ação Física, precisa ser preenchida de intenção, caso contrário, ela é apenas uma atividade. Eu compreendia isso, mas não conseguia conferir intenção às minhas ações e sentia que precisava investigar como realizá-las.

Então, durante uma visita à casa da minha avó materna, naquela época em estágio inicial da doença de Alzheimer, me sentei ao seu lado no sofá e comecei a conversar com ela, como costumava fazer. Ela começou olhando para mim e parecia me escutar, mas, em pouco tempo, eu já não prendia sua atenção, ela olhava fixo para o palito de dente que havia enfiado no braço da poltrona onde estava sentada. Eu sabia que isso aconteceria, já estava acontecendo com certa frequência, a minha avó não se mantinha em um diálogo por mais de 10 minutos com ninguém.

Ainda assim, continuei falando até ela me interromper - “Minha filha, me dê minha xícara de café, por favor”, disse e apontou para um copo de água que estava em cima de uma mesinha ao meu lado. Eu olhei para a mesa e disse a ela que era um copo com água, mas minha avó não se convenceu e me mandou “parar de brincadeira e passar o café”. Ao invés de insistir, decidi passar o copo de água e ela deu os primeiros goles como se, de fato, estivesse bebendo um café quente. Naquele momento, a minha avó via uma xícara, sentia o cheiro e o gosto do café, ela desejava tomar café, o que sempre foi um

⁵ É um curso técnico de formação de atores, com duração de 2 anos meio, oferecido pelo Serviço Social do Comércio em duas unidades, uma localizada no bairro de Santo Amaro e a outra no bairro de Piedade, nas cidades de Recife e Jaboatão dos Guararapes, respectivamente, no estado de Pernambuco.

⁶ É um ator e encenador russo considerado o pai da estética realista no teatro e também ficou conhecido pelo seu Sistema de preparação de atores, desenvolvido entre os séculos XIX e XX.

vício em sua rotina. Ela imaginava a xícara de café, o que carregava de intenção sua ação de pegar o copo e beber a água.

Isso era o que eu precisava para realizar uma ação física, para preenchê-la de intenção: imaginar. A imaginação passou a ser meu caminho para compreender a ação física e, inicialmente, eu só pensava em como ampliá-la e torná-la potente na minha preparação enquanto atriz. Ao mesmo tempo, crescia a ideia de construir uma personagem inspirada na minha avó materna, eu queria desenvolver uma narrativa a partir das lembranças de uma personagem que sofria com a perda de memória.

Isso me fez pensar sobre como a minha avó contava as suas memórias desde que começou a perdê-las. Lembrei do episódio da xícara de café, como ela imaginou o café ao olhar para um copo de água, como somos capazes de preencher as lacunas da memória com a imaginação e acabamos por (re)criá-las. Mais uma vez, a imaginação se fazia essencial no percurso criativo, sendo que, agora, como fonte para a recriação de memórias e caminho para a escrita de uma dramaturgia.

Assim, a imaginação é o fio condutor do processo criativo do espetáculo “Retalhos”, que sofreu várias mudanças, desde a preparação até a apresentação da obra para o público, extremamente importantes para o entendimento desse trabalho e do papel da imaginação nesse processo.

Contudo, eu mesma tive dificuldade em perceber tais mudanças ao longo da investigação e foi preciso voltar várias vezes nos meus diários de bordo da personagem Maroca. Neles, as mudanças são perceptíveis e o processo pode ser visto numa perspectiva subjetiva, necessária à leitura de grande parte das pesquisas artísticas, que requerem mais do que compreensão, requerem abertura para o universo das metáforas.

Por isso, compartilharei o trecho de um dos diários de bordo do processo, a fim de refletir sobre a importância da imaginação e da recriação de memórias na construção de “Retalhos” e na preparação de uma atriz:

“[...] senti muita falta de imagens recentes que acionassem minha memória para a personagem. Desde que me mudei para Natal, tenho tido pouco contato com pessoas na senescência e a última vez que ví minha avó foi na Páscoa. As memórias parecem enfraquecer na minha mente. Isso me fez repensar algumas coisas do treinamento. Eu pensava que as imagens indiretas surgiam aleatoriamente e iam ganhando outros significados, recriando novas imagens que se aproximavam do universo da Maroca, como se essas primeiras imagens não fossem imbuídas de memória ou como se essas memórias da minha avó e de outras idosas, ou mesmo minhas, não fossem uma fonte de alimento para elas [as imagens].

Contudo, se assim fosse, eu não teria sentido falta dessa vivência observacional e interacional com a senescência e as imagens indiretas teriam vindo aleatoriamente com fluidez. Algo que não acontece nas primeiras horas por falta de contato recente com a fonte dessas memórias e pela ansiedade que senti diante dessa “lacuna de memória”, de adiantar o processo. Eu repassava na minha mente com o intuito de não me perder no emaranhado de pensamentos que me distanciava do treinamento aqui e agora, o que acabava me distanciando da mesma forma por tentar controlar o “futuro” do processo.

Enfim, quando as imagens vieram, percebi que elas tinham relação com as memórias. Dos movimentos circulares veio a imagem de “tranças”, dos pontiagudos veio a “lança”, que com a redução da movimentação para 15% (da velocidade) se tornou uma “faca” e trouxe o improviso do “cortar as tranças”. Ainda com movimentos pontiagudos veio “a chuva” (mãos espalmadas para cima); essa chuva não era de água, era de cabelos caindo. As imagens foram se justapondo e se sobrepondo na repetição, mas não houve aleatoriedade ou ausência de memória observacional ou pessoal desde a origem dessas imagens e percebo que não há como separar dentro desse processo [os tipos de imagens e os tipos de memória]. A tentativa de separar produziu vácuos e me deixou “inerte” e distante por um tempo inicial.

Outra coisa que percebo é que a ordem desses exercícios podem ser alterados e alguns retirados ou substituídos, mas é preciso que auxiliem melhor

na recriação de memórias, para que essas me conduzam até a improvisação e as cenas criadas se sustentem.”

(diário de bordo de 02 de maio de 2019 – Bárbara Souza)

Esse é um trecho do diário de bordo para criação do espetáculo “Retalhos” e da personagem Maroca. Nele, primeiramente, sinto necessidade de explicar o significado das imagens indiretas.

Desde o começo do processo de criação do monólogo, a imaginação era o fio condutor do processo, ela me guiava através dos exercícios físicos, assim como se projetava e ampliava com a realização deles.

Esse processo imaginativo cíclico gerava, primeiro, imagens indiretas e, depois, imagens diretas. As primeiras eram imagens que supostamente não tinham qualquer relação direta com a história que eu pretendia contar ou com as lembranças que tinha com a minha avó. Eu acreditava que elas eram imagens aleatórias, que serviam para despertar o surgimento das imagens diretas, que teriam relação com a narrativa e com as minhas memórias. Por exemplo: a imagem de uma mulher lavando roupa no rio seria indireta, mas à medida que a roupa se transforma em um lenço e essa imagem se transforma na de uma senhora colocando-o sobre os ombros, essa nova imagem seria direta, pois se relaciona à memória do lenço que minha avó ganhou do meu avô. Uma imagem indireta provocou uma imagem direta.

Essa lógica fez sentido para mim até o registro desse diário do dia 02 de maio de 2019, quando eu percebi duas coisas: a primeira, é que não havia aleatoriedade ou classificação de imagens nesse processo; e a segunda, que todas elas tinham uma correspondência com minhas memórias dentro desse percurso criativo.

Em relação à percepção de que as imagens indiretas não eram aleatórias, é importante dizer que eu possuía direcionamentos básicos desde o início desse processo. Pois eu tinha um tema (a memória na senescência e o esquecimento), uma personagem (uma senhora inspirada na minha avó

materna) e uma história para contar (o cotidiano de uma senhora que cria memórias por conta de seu esquecimento).

Assim, esses direcionamentos me guiavam na escolha de estímulos que eu levava para o espaço de criação e esses, por sua vez, tinham relação com a minha avó e com as memórias que tenho com ela. Não apenas com ela, havia uma relação minha com os estímulos, pois existia objetos pessoais que me lembravam, não só minha avó, mas também meu avô, minha mãe, meu pai e até momentos íntimos da minha infância dos quais eles não participaram. Ou seja, não houve aleatoriedade nas escolhas que fiz dos estímulos para criação. Conseqüentemente, não houve eventualidade nas imagens, todas têm relação com a história da personagem Maroca, porque todas evocam uma memória minha.

O que corresponderia a essas imagens indiretas seriam os acasos, mencionado pela artista plástica e teórica da arte Fayga Ostrower⁷.

[...] A cada instante nos chegam incontáveis estímulos de toda sorte: visuais, acústicos, táteis, olfativos, cinéticos, em sensações e situações das mais diversas. Seria humanamente impossível captar a totalidade dos eventos. De fato, permanecemos indiferentes à vasta maioria – nem chegamos a percebê-los conscientemente e não lhes prestamos atenção. Registramos alguns apenas. Estes poderão tornar-se acasos. (OSTROWER, 2013, p.23)

Segundo a autora, os acasos seriam aquele evento que conseguimos captar através da nossa percepção, são aqueles que “despertam em nós uma atenção especial” (OSTROWER, 2013, p.24), pois, no fundo, sabemos que não aconteceu por acaso. Parece paradoxal, mas a autora, em seguida, redefine os acasos como *acasos significativos*, que podem parecer eventos insignificantes, mas que percebemos como algo interessante para nós em determinado momento e campo específico da vida. Esses mesmos eventos podem, por muito tempo, passar despercebidos, não despertar qualquer interesse particular e se resumir “apenas a casualidades” (OSTROWER, 2013, p.24).

⁷ Fayga Ostrower (1920-2001) foi uma artista plástica, professora e teórica das artes, nascida na Polônia e naturalizada brasileira. Ganhadora de vários prêmios, como o Grande Prêmio Nacional de Gravura da Bienal de São Paulo, seus trabalhos podem ser vistos em museus do Brasil, da Europa e das Américas.

Mas, percebidos ou não, é importante dizer que esses eventos, com todos os estímulos que o caracterizam, sempre estiveram ali. Quando percebidos, se tornam acasos.

O mesmo aconteceu com o que chamei de imagens indiretas. Durante toda a preparação, eu colocava estímulos no espaço de criação com o intuito de direcionar o processo para o universo da personagem e do espetáculo; mas, por um tempo, eu não percebi a relação dessas imagens indiretas que surgiam com a narrativa ou as memórias recriadas para a cena. No entanto, se os estímulos sempre estiveram lá para instaurar a atmosfera cênica, essa relação também estava.

Nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu, antes, pelo contrário, devemos entender que, embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já *eram esperados*. Sim, os acasos são imprevistos, não são de todo inesperados – ainda que numa *expectativa inconsciente*. (OSTROWER, 2013, p.25)

Assim como os acasos, as imagens indiretas não eram aleatórias. Só faltava que eu as percebesse enquanto imagens que se relacionavam à personagem e à narrativa, que eu chamava de diretas, para que elas se tornassem acasos. Isso me fez repensar essa cisão que eu desenhei para as imagens que surgiam no processo criativo, eu deixei de pensar que existiam imagens indiretas, todas estavam diretamente conectadas com a história que eu desejava contar.

O que não houve foi meu reconhecimento inicial da seleção que eu fazia dessas imagens. Sobre essa percepção das escolhas que fazemos em nossos processos de criação e a presença dos acasos, a atriz, pedagoga e pesquisadora Melissa Lopes⁸ diz que

⁸ Melissa Lopes é professora do Curso de Licenciatura em Teatro, do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGARC) UFRN e também orientadora da pesquisa de mestrado da autora do presente artigo.

O acaso é o responsável por gerar dispositivos que orientam o fazer artístico. Pensar este aspecto é fundamental para compreender que as escolhas de cada artista são permeadas pelo desempenho de suas potencialidades e forças que o atravessam. Ainda que tais especulações não sejam reconhecidas em um primeiro momento, algumas delas podem ser notadas durante e logo após o acontecimento enquanto outras são apreendidas muito tempo depois. (LOPES, 2014, p.63-64)

Segundo Lopes, o acaso é essencial para a compreensão de que a(o) artista faz suas escolhas a partir daquilo que a(o) atravessa no momento da criação. Os acasos, de certa forma, orientam nossas escolhas dentro de um processo criativo e nem sempre serão notados durante o processo, alguns só são percebidos um bom tempo depois, o que pode reorientar o trabalho da(o) artista. Por exemplo, eu percebi ainda durante o processo que essas imagens indiretas (acasos) se conectavam com a narrativa do espetáculo e isso mudou meu pensamento em relação a elas, assim como a dinâmica de criação a partir delas e, conseqüentemente, essas informações reorientaram minha preparação.

Sobre essa reorientação, o aspecto importante que essas imagens passaram a ter dentro do processo foi justamente a relação com as memórias. Pois, apesar de reconhecer que todas me remetem a lembranças, a frase no segundo parágrafo que parecia refletir sobre esse reconhecimento, na verdade, é contraditória ao que escrevi no terceiro parágrafo desse mesmo registro.

No segundo parágrafo, eu digo que as imagens não são aleatórias porque eu senti *falta dessa vivência observacional e interacional com a senescência*, pois a vivência (no caso, a memória) se projetava nas imagens e vice-versa. Em outras palavras, eu digo que o motivo pelo qual as imagens indiretas não fluíam é porque elas não eram aleatórias, elas tinham uma conexão com as memórias que eu tinha com minha avó, de quem eu estava há um tempo distante. Ou seja, eu explico que a dificuldade em projetar essas imagens acontecia devido à *falta de contato recente com a fonte dessas memórias*, a minha avó.

Contudo, se fosse realmente necessário uma relação interacional ou observacional recente com a minha avó para que as imagens se projetassem,

elas não teriam surgido em um determinado momento da preparação, como eu afirmo no terceiro parágrafo. Aliás, eu teria terminado um dia de processo sem imagem alguma. Mas surgiram imagens, ou seja, a falta de contato recente com a minha avó não era a resposta para a dificuldade que eu encontrava em projetar tais imagens e desenvolvê-las na preparação.

Essa dificuldade também pode ser explicada a partir de uma continuidade, dada por Lopes, acerca da reflexão sobre os acasos:

[...] é interessante pensar como a ação do tempo, atravessada por esses acasos a que se refere a artista, reposiciona a memória no ato da criação e da recriação, quando, em um primeiro momento, o sujeito busca correspondências com algo mais íntimo e identificável. Tais aproximações buscam assegurar significados ou elementos palpáveis que auxiliem a estabelecer relações com esses novos conteúdos. (LOPES, 2014, p.64)

Esse trecho de Lopes me trouxe a compreensão de que não havia uma dificuldade em projetar essas imagens, mas uma necessidade de esperar o tempo agir através delas, do momento em que eu percebia que elas mereciam uma atenção especial até que eu encontrasse suas correspondências com algo mais íntimo, como as lembranças. Ou seja, nesse tempo subjetivo, eu aproximava as imagens das memórias através da identificação de conexões e significados, o que me levava a reposicionar essas memórias no processo criativo.

O intuito era dar continuidade a esse processo a partir do binômio imagem-memória, que sustenta minha criação. Pois se eu não projetar imagens que se conectem a memórias e vice-versa, eu não consigo criar cenas nesse percurso criativo que proponho. Por isso, a importância de entender que não era uma dificuldade projetar imagens, mas perceber a ação do tempo sobre elas (enquanto acasos) e como isso afeta a memória que, ao ser reposicionada, é recriada.

Essa recriação das memórias é fundamental para a criação do monólogo “Retalhos”, pois é a partir delas que eu desenvolvo as cenas do espetáculo.

Nesse registro do dia 02 de maio, por exemplo, as primeiras imagens que surgiram foram de “tranças” e de uma “lança”. A primeira partiu de um exercício desenvolvido por François Delsarte⁹, que consiste em mover-se de forma circular, atenta à circularidade do movimento presente em cada parte do corpo. Eu lembro que a imagem de “tranças” partiu do movimento circular que eu fazia com as mãos e os braços. A repetição do movimento me fez visualizar a imagem de tranças nos cabelos sendo feitas pelas mãos de alguém.

Enquanto a imagem da “lança” partiu de outro exercício de Delsarte, que consiste em realizar movimentos pontiagudos com as diversas partes do corpo. O movimento partia do meu ombro e terminava na minha mão aberta, com os dedos juntos, o que desenhava uma extremidade pontuda para o meu braço, que “cortava” o ar horizontalmente. Assim como no movimento circular, a repetição do movimento pontiagudo me trouxe a imagem de uma lança que cortava o ar.

No momento seguinte, quando fiz uma composição entre os dois movimentos, o circular seguido do pontiagudo, e passei a repetir essa composição, eu visualizei “o corte das tranças”. Essa imagem, de fato, se conecta a uma história da minha avó: quando eu era criança, perguntei a minha avó por que ela usava o cabelo tão curto, diferente dos longos cabelos meus, da minha mãe e da minha tia. Então, ela me respondeu que gostava dos cabelos curtos porque passou muitos anos da vida dela tendo que mantê-los longos e presos em tranças (a moda da época) e, assim que casou e veio a tendência dos cabelos curtos, ela aderiu e cortou pela praticidade de cuidar deles e fazer as tarefas diárias, além de fazer menos calor.

A memória seria, provavelmente, a minha avó me contando essa história em uma conversa, mas no processo de criação em sala de trabalho, eu vi minha avó cortando suas tranças e a experiência foi bem diferente da escuta

⁹ François Delsarte (1811-1871) foi um filósofo e cantor francês, mas também um teórico do movimento, que é considerado um dos precursores da dança moderna. Devido a uma falta de cuidado com seu instrumento de trabalho, sua voz foi totalmente comprometida e ele passou a se dedicar a uma enorme pesquisa sobre expressão corporal. Os exercícios mencionados, circular e pontiagudo, são de qualidade de movimento e meu primeiro contato com eles foi no Curso de Interpretação para Teatro do SESC, no terceiro módulo, em que estudamos Teatro Antropológico.

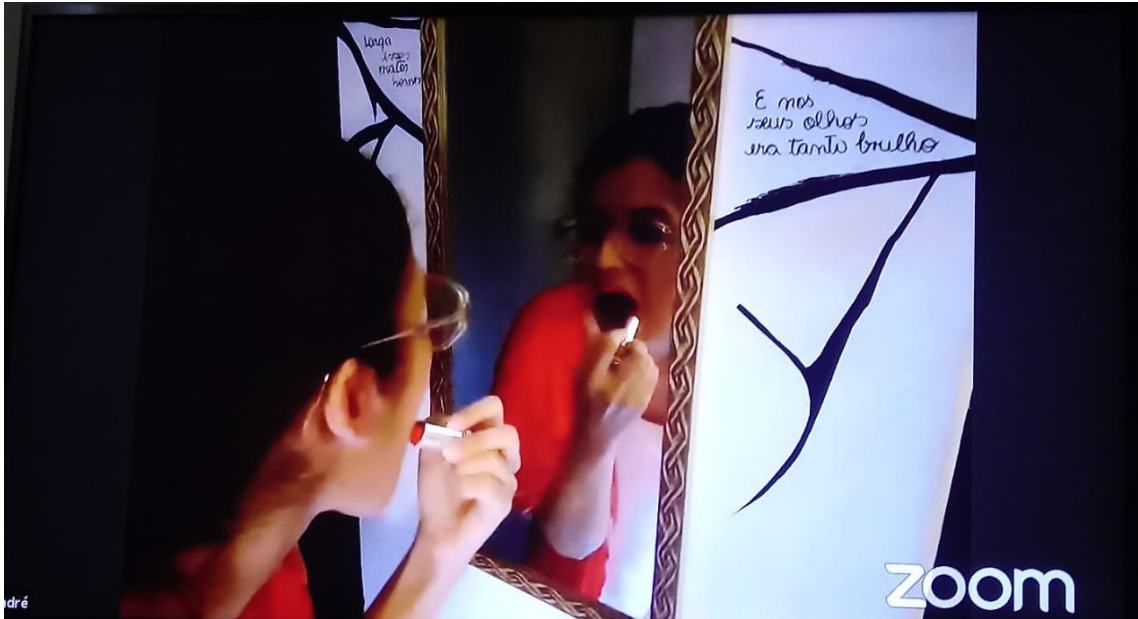
da história, pois me preencheu de uma sensação de liberdade e coragem naquele momento. Esse é um exemplo de uma memória recriada. Afinal, eu já conheci minha avó com o cabelo curto, ou seja, eu não a vi cortar as tranças.

Contudo, a imagem surgiu e se conectou a uma lembrança da minha avó cortando suas tranças. Ou seja, eu (re)criei a memória da minha avó contando a história de suas longas tranças e o desejo de cortar o cabelo. Essa recriação se revela na imagem da minha avó cortando o cabelo/as tranças.

Essa imagem-memória do corte de cabelo foi desenvolvida na improvisação, logo em seguida, para a construção de uma cena. Nesse dia, eu tinha levado para o espaço de trabalho um espelho de mão, uma escova, um batom e um perfume de lavanda. Então, eu fui incorporando esse objetos a medida que repetia o movimento de “cortar as tranças” e lembrava da imagem da minha avó cortando os cabelos e de sua voz me contando a história.

Aos poucos, eu criei uma cena em que a personagem Maroca ia até sua cômoda do quarto (uma mesa que tinha no espaço de trabalho), soltava os cabelos, pegava a escova e começava a escová-los. De repente, ela fixava o olhar em sua imagem no espelho pequeno (que eu coloquei em pé sobre a mesa e apoiado na parede), começava a tocar em seu rosto, pegava o batom e passava nos lábios; até decidir com uma mão segurar os cabelos e com a outra segurar a tesoura (o objeto era imaginário, não havia no espaço). Maroca, então, cortava os cabelos.

A cada improvisação, essa cena se modificava. Eu já fiz tranças antes da ação de cortar o cabelo, já fiz borrifando o perfume de lavanda, já experimentei sem passar o batom nos lábios e até testei com uma tesoura real cortar apenas uma mecha do meu cabelo. Entre as várias versões, essa cena se configurou, na versão virtual do espetáculo, na personagem Maroca indo até o espelho para se arrumar para um almoço em família. Diante dele, ela solta os cabelos, passa um batom vermelho escuro e se observa, enquanto toca o rosto suavemente com as mãos. Nesse momento, ela acredita/se sente mais jovem e, ao invés de cortar os cabelos, ela começa a cantar e se lembra dos bailes de carnaval que frequentava com o marido.



1. Cena do espelho – Espetáculo virtual “Retalhos” – print da tela da plataforma Zoom



2. Cena do espelho – Espetáculo virtual “Retalhos” – print da tela da plataforma Zoom

Outra imagem nesse mesmo registro que me fez investigar ainda mais a capacidade de recriação das memórias presentes nesse processo foi a de “cabelos caindo”. Eu escrevo no diário que, ainda durante a realização de movimentos pontiagudos, eu visualizei a imagem de “chuva”. O movimento que trouxe essa imagem partiu dos meus antebraços fazendo um ângulo de 90° graus com os meus braços e indo em direção ao teto da sala. Eu movia os braços da altura dos meus ombros em direção ao teto e vice-versa, com as mãos abertas e os dedos juntos (o que desenhava, novamente, uma extremidade pontiaguda para o movimento). A repetição desse movimento me trouxe a imagem turva da “chuva”, que, rapidamente, se transformou na imagem de “cabelos caindo”.

Essa última imagem era complementar a primeira, acontecia logo após a ação de cortar o cabelo, e eu não cheguei a trabalhá-la nos improvisos, ela não chegou a se materializar em cena. No entanto, lembro que essa imagem me trouxe a sensação de medo e, na noite do mesmo dia em que escrevi esse diário, eu lembrei do medo que senti quando minha mãe descobriu que precisaria fazer quimioterapia para tratar um câncer de mama. A descoberta do câncer da minha mãe foi em 2018, assim como o tratamento oncológico, e ela não chegou a ficar careca nem perdeu muito cabelo, mas lembro do medo que ela sentiu com a possibilidade que isso acontecesse. Ou seja, além da imagem de “cabelos caindo” não ter relação com a minha avó, mas, sim, com a minha mãe; ela também não era a lembrança de algo ocorrido, mas de um medo que habitou, não só na minha mãe, mas em mim na época do tratamento dela.

A relação dessas imagens com memórias, que não se limitavam às vivências que eu havia tido com minha avó, ampliou meu horizonte de investigação sobre essas memórias. Primeiro, elas não eram apenas lembranças da minha avó, elas eram também da minha mãe e poderiam ser de outras pessoas, mas, com certeza, elas eram minhas, da artista em processo de criação. Segundo, elas não eram uma cópia da experiência vivida, eram recriações e, até mesmo, criações de sensações ou desejos de algo que nunca vivenciei.

Para compreender essa recriação de memórias em meu processo artístico, eu busquei alguns conceitos sobre memória na neurobiologia, na psicanálise e no fazer artístico.

O futuro não existe ainda (e a palavra ainda é uma petição de princípio) e o passado não existe mais, salvo sob a forma de memórias. Não há um tempo sem um conceito de memória; não há presente sem um conceito do tempo; não há realidade sem memória e sem uma noção de presente, passado e futuro. (IZQUIERDO, 1989, p. 89)

O autor desse pensamento é o médico e cientista argentino, Ivan Izquierdo (1937–2021), que dedica seus estudos à neurobiologia da memória e do aprendizado. Ele conceitua a memória como “o armazenamento e evocação de informação adquirida através de experiências” (IZQUIERDO, 1989, p. 89), ou seja, não há memória sem experiência. A memória é nossa referência de tempo.

Enquanto o senso comum costuma conceituar a memória como passado, Izquierdo nos diz que a memória, de fato, nos permite acessar experiências vividas, ou seja, passadas; mas não apenas. Pois o reconhecimento da existência de um passado, através da memória, nos confere a ideia de tempo e nos situa no presente, enquanto recordamos. Se nos percebemos no presente, durante o ato de lembrar, e desejamos reviver uma experiência, como saltar de pára-quedas, por exemplo, vislumbramos uma possibilidade de futuro.

Desse modo, a memória não seria apenas um acesso ao passado. Quando lembramos de experiências vividas, nos percebemos vivendo novas e desejando outras no futuro. Essa é uma primeira perspectiva encorajadora sobre o papel da memória na construção da nossa identidade.

Outra perspectiva interessante para esse trabalho é a da psicanálise freudiana, que desloca o estudo da memória para o campo do inconsciente e da exceção à regra. Segundo o neurologista e psicanalista Sigmund Freud (1856-1939), a nossa memória é armazenada no inconsciente, que é nossa camada mais profunda, e, quando evocada ao consciente, se modifica no

percurso de uma camada a outra. Ou seja, quando acessamos uma memória no inconsciente e a presentificamos no nosso consciente, ela se altera diante das variáveis que existiam no passado (durante sua aquisição) e das que existem no presente (onde ela é evocada).

Nesse sentido, podemos dizer que a memória apresenta combinações para possíveis soluções às necessidades do presente, de acordo com as demandas que esse presente exige.

O que torna os estudos do pai da psicanálise ainda mais interessante é que, em seu texto *Lembranças Encobridoras*, ele se questiona sobre o armazenamento das memórias na primeira infância, uma fase da vida que costuma deixar marcas em nossa mente, mas da qual lembramos pouco ou quase nada:

Somos informados de que há algumas pessoas cujas recordações mais remotas da infância relacionam-se com eventos cotidianos e irrelevantes, que não poderiam produzir qualquer efeito emocional nem mesmo em crianças, mas que são recordados (com demasiada nitidez, fica-se inclinado a dizer) em todos os detalhes, enquanto outros acontecimentos aproximadamente contemporâneos não foram retidos em sua memória, mesmo que, segundo o testemunho de seus pais, tenham-nos comovido intensamente na ocasião. (FREUD, 1996, p. 179)

O que Freud observou é que a memória infantil nem sempre armazenava os eventos marcantes na vida da criança, mas lembranças aparentemente insignificantes e ele buscou compreender essa exceção à regra: por que eventos marcantes eram substituídos por lembranças inofensivas e, aparentemente, insignificantes? Por que alguns eventos importantes eram omitidos da memória do indivíduo?

Então, o médico psicanalista nos apresenta a ideia da existência de forças atuantes no nosso inconsciente que, apesar de prezar pela manutenção de lembranças marcantes, também resiste ao armazenamento de memórias traumáticas. Ou seja, quando as experiências mais significativas são resultantes de traumas, a nossa memória é capaz de produzir uma informação/imagem em substituição à experiência realmente vivida.

O resultado do conflito, portanto, é que, em vez da imagem mnêmica que seria justificada pelo evento original, produz-se uma outra, que foi até certo ponto associativamente deslocada da primeira. (FREUD, 1996, p. 180)

Dessa maneira, podemos dizer que o acontecimento marcante foi armazenado, mas, quando evocado, tem sua imagem original suprimida e substituída por uma imagem que, a princípio, não aparenta ter relação ou significância com o acontecimento.

Essa imagem insignificante é considerada uma memória substituta. Ela pode vir de uma experiência inofensiva e cotidiana, ou pode nunca ter sido vivida, ser uma criação da memória para suprimir o evento traumático. Em uma conversa de Freud com um de seus pacientes, o médico psicanalista tenta explicar sobre a combinação de lembranças da infância com fantasias que seu paciente fazia:

Sim. Você projetou as duas fantasias uma na outra e fez delas uma lembrança infantil. O elemento das flores alpinas constitui, por assim dizer, um selo indicando a data da fabricação. Posso garantir-lhe que as pessoas muitas vezes constroem essas coisas inconscientemente - quase como obras de ficção. (FREUD, 1996, p.185)

Em outras palavras, Freud afirma que essas *lembranças encobridoras* são mais frequentes do que pensamos e natural ao ser humano. Ele ainda defende a autenticidade dessas lembranças, já que, segundo ele, elas manifestam pensamentos inconscientes. Estes, por sua vez, são o prolongamento dos pensamentos conscientes. Sobre isso, ele ainda exemplifica:

Você pensa consigo mesmo, "Ah, se eu tivesse casado com fulana", e por trás desse pensamento há um impulso a formar um quadro daquilo em que realmente consiste esse "estar casado". (FREUD, 1996, p. 186)

Os estudos de Freud na Europa do século XIX e os de Izquierdo na atualidade me auxiliaram na compreensão de que, de fato, a memória presente no meu processo criativo não era uma reprodução das experiências do

passado, mas uma experiência que se atualiza no presente no ato de criar. Eu recriei muitas das memórias que tenho com a minha avó.

Em outras palavras, eu não copio memórias nesse processo, eu as (re)crio no espaço de trabalho e desenvolvo cenas. Uma cena inteira não corresponde só a uma memória, mas pode ser uma combinação de várias memórias e sensações atravessadas e preenchidas pela imaginação. Quem me mostrou essa possibilidade de preencher as memórias para construção de personagem e cena foi a minha própria avó materna.

Quando a demência começou a se desenvolver, a minha avó passou a preencher as lacunas de sua memória, acredito que não propositalmente. Ela começava a contar uma história de sua juventude, de repente, pausava a fala, franzia a testa e estreitava os olhos, como se fizesse um esforço para lembrar. Nesse momento, as imagens surgiam para ela, a imaginação continuava seu processo de rememorar e ela seguia contando a história, como se fosse sua.

Isso, de fato, a torna um pouco (ou totalmente) sua memória. Afinal, é a imaginação dela que atua sobre a memória e a recria. O mesmo acontece comigo na preparação da personagem Maroca, as lembranças não são da minha avó, no momento em que as recrio através da imaginação, as memórias recriadas são minhas e da personagem.

Portanto, a memória é uma experiência presente derivada de outra experiência passada ou de desejos e sensações, como afirma Freud. Ou seja, as lembranças que surgem, no meu processo artístico, são experiências e criações que eu tenho no espaço de trabalho. No momento em que as crio e sou a única a experienciá-la, ela é minha antes de ser de qualquer outra pessoa e, assim, adquire autenticidade sob a perspectiva singular e subjetiva da arte.

Essa compreensão da memória como criadora tem sido muito explorada por muitas artistas contemporâneas. Em sua tese de doutorado, a atriz e pesquisadora Patrícia Leonardelli¹⁰ diz que

¹⁰ Patrícia Leonardelli é atriz e professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

[...] a filosofia grega localiza a memória como arte desde a teologia arcaica, em que Mnemósine (A deusa da memória) não por acaso é a genitora das musas, a quem se deveria evocar antes pedir a 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. (LEORNADELLI, 2008, p.15)

Esse trecho revela a essencialidade da memória para a arte na Grécia antiga, em que o artista deveria evocar a deusa da Memória antes de iniciar sua criação. Ou seja, a memória ocupava um lugar central na concepção da cultura grega, especialmente, quando essa última passa a se desenvolver em outros campos das ciências, além da arte. Dessa maneira, a memória estava presente em todas as atividades do povo grego como fonte de inspiração e conhecimento.

Em seu trabalho, Leonardelli faz um panorama da memória na sociedade, ao longo dos séculos, e apresenta seu potencial criador nos processos artísticos. Ela não explora esse processo de recriação do vivido, como ela chama, em suas práticas criativas, mas faz análises bem detalhadas do trabalho de outros artistas, o que amplia o pensamento sobre a presença e uso da memória enquanto recriação na arte.

Outra artista pesquisadora que explora o potencial recriador da memória em sua pesquisa é Lopes, citada anteriormente. Em sua tese, ela investiga as práticas de atrizes e atores a partir dos conceitos de memória e micropercepção¹¹.

[...] a memória atua como recriação de algo que já foi vivenciado; em que o ator, dentro dessa realidade, atualiza-se conscientemente e inconscientemente da combinação de diferentes elementos que o cerca em seus processos criativos, visto que, a cada nova experiência, este ator combina e recombina materiais, na tentativa de

¹¹ Lopes aproxima as micropercepções a encontros íntimos que os atores em um processo criativo ou espetáculo vivenciam, seriam “sensações que decorrem de descobertas da atuação”.(LOPES, 2014, p.22)

tornar vivo e potente o mote que o orientou nos primeiros passos da ação. (LOPES, 2014, p.145)

Nesse trecho, Lopes afirma que a memória é a recriação de uma experiência vivida. No caso do trabalho das(os) atores, apesar de ter uma relação com uma vivência passada, essa memória se atualiza no presente, porque o momento da criação é uma experiência presente. O exemplo disso é que ela diz “a cada nova experiência”, pois esses(as) intérpretes acumulam várias experiências a cada dia de criação, à medida que se relacionam com os elementos (objetos, estímulos) que correspondem a ela. Ou seja, a memória se atualiza diversas vezes em um processo criativo e essa atualização já é um ato criador.

Por exemplo, a imagem da minha avó cortando o cabelo/tranças já se trata de uma atualização da minha memória, como relatei anteriormente, pois quando eu nasci ela já tinha o cabelo curto. Mas quando eu improvisei com essa imagem-memória para a construção de uma cena, tanto a imagem quanto a memória se modificaram ainda mais. Aquela preparação, assim como as que se seguiram, trouxe elementos novos com os quais eu me relacionava e incorporava à imagem do corte das tranças.

Aos poucos, eu passei a atentar mais para a imagem que, assim como a memória que lhe correspondia, era recriada a cada dia de preparação. O ato de recriar imagens é uma das definições de Imaginação do dicionário. Ou seja, mais uma vez, eu percebia que, assim como deu origem a minha pesquisa de mestrado e a esse texto, a imaginação fluía pelo meu processo de criação do monólogo “Retalhos” e recriava memórias. O que faltava à memória era imaginação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Clara. *Dança e Imaginação*. In Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (V. 3, nº 1), Salvador: 2016. [p.21-33].

BACHELARD, G. **A poética do Devaneio** – 5ªed - São Paulo : Martins Fontes, 1988.

DALGALARRONDO, Luísa. **Anatomia Imaginada: Imaginação na construção do corpo nas artes da cena.** Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Orientação do Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici. Campinas: 2019.

FREUD, S. *Lembranças Encobridoras* in Primeiras Publicações Psicanalíticas (1893-1899) Vol III. Direção da edição brasileira de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Ed. IMAGO, 1996.

IZQUIERDO, I. (1989). *Memórias*. In Revista Estudos Avançados, 3(6), 89-112. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8522>.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido – um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal.** Tese de Doutorado apresentada ao curso de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos. São Paulo: 2008.

LOPES, Melissa. **Território Cênico de Encontros Íntimos.** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini. Campinas: 2014.

OSTROWER, F. **Acasos e criação artística** - 1ªed. – Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator** – 35ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

VASSINA, E. LABAKI, A. **Stanislávski: vida, obra e sistema** – 1ªed. – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2015.

