



FORNACIARI, Christina. Da memória nossa de cada dia *ou* Da política que fazemos. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
Doutoranda em Artes Cênicas; UFBA; Ivani Santana.
Bolsista Doutorado; CAPES.

RESUMO

O presente artigo pretende examinar o cruzamento entre artes cênicas e memória, partindo do entendimento contemporâneo do termo “política”. Para tanto, pretendemos abordar o surgimento de pequenas narrativas, ou de micropolíticas, na nova configuração de uma memória histórica, dando ênfase à suas manifestações no contexto artístico. A análise de um trabalho artístico, acompanhada de escritos de críticos de arte, filósofos e historiadores, nos vale de guia neste percurso, em que esperamos esboçar o surgimento de uma performance documentário, que se vale das memórias factual, pessoal e comunitária para sua formatação e criação, contribuindo na construção de uma memória política coletiva, cujo alcance vai além das instâncias de registros institucionais e oficiais.

PALAVRAS-CHAVE: Performance documentário; memória; comunidade; autobiografia; história.

ABSTRACT

This paper aims to examine the connection between arts and memory, departing from the contemporary understanding of the term “politics”. Hence, we intend to address the emergence of short narratives or micropolitics in the configuration of new historical memories, focusing on its manifestation in the artistic context. In this sense, an analysis of an artist work, accompanied by the writings of art critics, philosophers and historians, will guide us in this journey, in which we hope to outline the appearance of a documentary theatre, which relies on factual, personal and communal memories for its creation, therefore contributing to build a collective political memory, whose reach is beyond instances of institutional and official records.

KEY-WORDS: Documentary Performance; memory; community; autobiography; history.

Ao lidar com a ideia de política neste artigo, tentaremos apontar para um dos deslocamentos, focalizando seu entendimento mais atual e vinculando-o ao contexto da criação em artes cênicas.

Nas últimas décadas, temos percebido o surgimento de uma nova forma de se fazer e conceber política, sob o nome de micropolítica¹. Trata-se de um novo paradigma, fruto das complexidades e mudanças na sociedade contemporânea, que pode ser analisado sob a luz de eventos históricos marcantes.

¹ Delimitaremos o significado deste termo de forma pormenorizada ao longo do texto.

O jornalista político Jaime Spitzcovsky² relata, inicialmente, um mundo organizado entre direita e esquerda, capitalismo e socialismo. Essa divisão bastante nítida agia sobre o planeta em suas fronteiras geográficas, políticas e financeiras, princípios e modos de vida. O cenário político mundial delineava-se por uma polaridade ideológica explícita.

No final do século passado, esse contexto tornou-se insustentável, principalmente para o pólo da esquerda. Até que em 1991, com a desintegração da União Soviética (ou em 1989, com a queda do Muro de Berlim), os elementos históricos que demarcaram o socialismo colapsam. Com isso, alguns historiadores chegam a proclamar o “fim da história” e o início de uma nova era, com a soberania absoluta dos valores capitalistas. Porém, a exemplo dos ataques terroristas às “Torres Gêmeas”, isso não aconteceu.

Ao invés, nota-se o surgimento de uma outra forma de pensar a política, na qual o *politicum* vai se estabelecer nos entre-lugares da antiga polaridade. A compreensão do que venha a ser política passa a ser pulverizada e voltada para questões inseridas no dia-a-dia dos indivíduos.

Para o sociólogo britânico Anthony Giddens, as instituições e as formas políticas atuais se interligam à vida cotidiana, gerando relações constantes entre o espaço global e o local, o espaço público e o privado, as instâncias macro e micro das sociedades:

“A experiência global da modernidade está interligada à penetração das instituições modernas nos acontecimentos da vida cotidiana. Não apenas a comunidade local, mas as características íntimas da vida pessoal e do eu tornam-se interligadas às relações de indefinida extensão no tempo e no espaço.” (GIDDENS, 1981, p.77)

Assim, enquanto se desloca para instâncias menores, como a casa, a rua, a família, a influência da política se mantém coletiva. Encontramos eco para esta constatação nas palavras do filósofo Peter Pál Pelbart:

“ (...) descentrar o foco e entender que há uma política do cotidiano, que a vida e a gestão do corpo, da sexualidade, da família, da escola, da relação com os saberes, com os médicos, com os psiquiatras, que tudo isso tem uma dimensão política e que o poder não se resume a um presidente, um ministro.”³

Temas cotidianos geram uma ampliação dos assuntos e questões pertinentes à política. Neste novo contexto, a relação da arte com a política também sofreu alterações profundas. Tratando de questões de cunho autobiográfico e privado, artistas encontram novas formas de promover suas atuações, em geral operando nas micropolíticas.

O filósofo e crítico de arte francês Jacques Rancière, citando a frase de Adorno “a função social da arte é a de não ter função” (RANCIÈRE, 2005),

² Em entrevista a Prof. Kátia Canton.

³ Em entrevista a Prof. Kátia Kanton.

afirma que o potencial político da obra contemporânea reside justamente em sua ociosidade. Isto é, em seu distanciamento com relação a todo “trabalho” social, ao comprometimento com certa militância, ou com sua tarefa de embelezamento do mundo comercial e da vida alienada.

Nesse sentido, artistas usam memórias pessoais, próprias ou de terceiros, no intuito de constituir, por vias não oficiais, obras que possam exercer o papel de registros históricos, inerentemente políticos.

São trabalhos artísticos permeados de realidade, que na área das artes cênicas, tem sido chamados de performance/teatro documentário ou documental. Fugindo do documento formal, comprometido com instâncias da macro-política, se remetem à realidade social a partir de meios diversos - cartas, fotografias de família - que, não raro, distoam da história oficial.

Numa desconstrução do documento como algo determinado e imparcial, esses registros incluem o olhar de quem viveu como principal via de acesso à realidade que se pretende documentar.

Revelando uma necessidade de fixar experiências sociais passadas, o documento deve se remeter ao coletivo e se prolongar no tempo experiências que se pretende deixar para a posteridade. Aqui, lidando com artes efêmeras (teatro e performance) e com material pessoal, surgem aqui duas especificidades.

A primeira, requer a compreensão da memória pessoal enquanto registro coletivo, como informa o sociólogo francês Maurice Halbwachs. O autor nos convida a desviar do entendimento de memória no senso comum, onde essa só poderia “existir e permanecer na medida em que estivesse ligada a um corpo ou a um cérebro individual.”(HALBSWACHS, 2006, p. 71)

Ao contrário, segundo ele, as lembranças podem ser organizadas de duas formas: reunidas em torno de um ponto de vista individual, ou distribuídas dentro de um determinado grupo. Indivíduos compartilham de ambos os tipos de memória, sendo capazes de se evocar lembranças inter-pessoais.

Assim, se a dimensão coletiva é fundamental na constituição da memória autobiográfica - na construção da subjetividade, o olhar alheio é essencial - a dinâmica presente na arte autobiográfica faz dela, inerentemente, um dispositivo de construção da memória coletiva.

A própria aquisição da informação autobiográfica no processo criativo é amalgamada na relação entre “eu” e “mundo”. Isso é uma possível garantia de que o produto estético resultante de processos “confessionais” não se configure exclusivamente pessoal e inacessível, mas sim passível de gerar afetos, identificação e, portanto, fruição pelo público. Desta forma, é natural que sejam acessadas com objetivos para além da obra em si, pois arquivam aspectos reveladores da coletividade.

Neste contexto, as obras tornam-se inseparáveis de uma qualidade político-

social, como nos informa a filósofa e historiadora de arte Luzia Gontijo Rodrigues:

“(...) destaco a ruptura com a lógica da estética, que separa o mundo das representações artísticas, daquele das forças e embates político-sociais. (...) tal ruptura significa reservar para a arte um lugar por onde circulam os discursos e gestos de poder, lugar de disputas culturais, de afirmação de interesses diversos.”(RODRIGUES, 2008, p.130)

É na esteira da crise da estética como discurso de autoridade sobre a arte que o uso da memória pessoal ganha legitimidade. Assumindo um lugar de independência das estruturas e crenças cristalizadas por instâncias dominantes, o discurso autobiográfico na arte se infiltra em microestruturas de construção de sentido, ultrapassando limites das atuações macropolíticas e revelando pontos de vistas coletivos dissonantes das visões oficiais.

A segunda especificidade diz respeito a sua durabilidade no tempo, já que os processos de encenação se caracterizam por sua efemeridade, em contraposição aos documentos, que, *a priori*, devem manter-se íntegros por longos períodos após sua confecção.

Neste ponto, buscamos na própria natureza dos fenômenos estéticos a duração desejada, uma vez que a corrente fenomenológica (MERLEAU-PONTY, 1971) nos informa das ressonâncias que os encontros sensoriais produzem no espectador. Ao ser tocado pelo discurso artístico, o fruitor da obra tem seu aparelho sensorial modificado, reverberando em reflexões e dando significado àquilo que aprecia, sendo ele próprio um propagador da experiência vivida.

Nas palavras do diretor e dramaturgo Marcelo Soler:

“A apreensão não se dá apenas no nível das idéias, mas em termos físicos. (...) Serão os próprios espectadores os agentes que compartilharão, por meio da oralidade, da escrita ou até outra obra, a experiência vivenciada na fruição do acontecimento teatral” (SOLER, 2012, p. 44).

Feitas estas considerações, trataremos brevemente de “Balada do Corpo Classificado: Arquivos”⁴, uma performance documentário derivada de 2 mil fichas de atendimento, obtidas de um médico aposentado que clinicou no interior de Minas Gerais. Nestas fichas, os pacientes descrevem suas dores, seus sintomas, que por sua vez serão utilizados como mote ativador da performance.

O trabalho foi concebido para funcionar como uma via de acesso à intimidade da vida dos moradores do interior do estado mineiro, no período entre os anos 1930 e 1980. Sem evocar palavras de ordem, a obra aborda relações inter-pessoais e contribui na formação e mapeamento de uma memória coletiva deste período.

⁴ Concepção e performance de Christina Fornaciari (2008). Info: www.chrispsiu.blogspot.com , <http://www.youtube.com/watch?v=vyCcQpDd0l&feature=plcp>

Em “Balada do Corpo Classificado: Arquivos”, os aspectos documentais presentes nos arquivos médicos se materializam no calor da cena: num banheiro, com entrada de espectadores um-a-um, as fichas de atendimento clínico são lidas aleatoriamente, pela artista ou pelo espectador. Ao serem proferidos, os conteúdos das fichas são trazidos ao corpo da performer através de dispositivos - agulhas de acupuntura, gominhas elásticas, cintas, etc – e ações físicas que possam provocar o sintoma descrito.

O processo de concepção da obra valorizou a peculiaridade da linguagem presente nas fichas, onde o próprio paciente descreve sua dor, utilizando vocábulos leigos. Se referem a suas doenças com nomes ilustrativos, muitas vezes oriundos de crenças populares e tradições transmitidas pela oralidade. A riqueza desse aspecto cultural torna possível documentar uma época, preservando tradições e costumes locais. A identidade desses pacientes se revela de forma individual, fragmentada e dissociada de qualquer classificação por classe, gênero, etnia, etc.

Neste ponto, a obra realça sua atuação micropolítica. O teórico cultural jamaicano Stuart Hall nos conta como as identidades modernas estão sendo deslocadas e estilhaçadas – fato que se relaciona com essa nova política. Em sua opinião (HALL, 2001), desde o final do século XX, as sociedades passam por uma fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade – paisagens essas que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.

Esta perda de um "sentido de si" estável constitui um deslocamento e uma "crise de identidade" para o indivíduo, enquanto que para a sociedade, faz com que as práticas sociais e políticas sejam constantemente examinadas e reformuladas. Assim, a própria identidade torna-se politizada, uma vez que modifica-se de acordo com o modo como o sujeito é representado.

Na performance, destaca-se tal fragmentação - não há estabilidade de identidade, do ator ou do espectador. O artista cênico, que tem no corpo seu instrumento de trabalho e que geralmente, por esta razão, apresenta-se saudável e sadio, vai se oferecer doente e condoído. O espectador se vê diante do sofrimento humano e é levado a agir (ou não) no sentido de impedir a dor de seu semelhante, ou tomando consciência de seu gozo na dor alheia.

Em termos de política, isso possibilita problematizações diversas. Uma delas diz respeito ao próprio lugar do artista contemporâneo, da voracidade do mercado de arte/entretenimento, da relação de consumo dentro da arte.

Por outro lado, a obra desvenda através das especificidades de cada indivíduo (identidade fragmentada), um diagnóstico da população interiorana daquele tempo, raio-x das condições de vida no interior das Minas Gerais: fome, limitações econômicas e de educação, lida no campo, crenças religiosas, configurações de gênero e raça, etc.

Isso aproxima o público daqueles que “falam” através da performance, dando

ao trabalho um forte caráter de identificação entre platéia e obra, sem que esta identificação esteja presa à identidades pré-estabelecidas e engessadas, mas gerando testemunhas de uma situação multifacetada.

Nesse sentido, terminamos afirmando o lugar de potência das artes do corpo na construção de registro documental e relembramos a fenomenologia na construção da micropolítica: o corpo será necessariamente acessado, já que a linguagem e a representação, sozinhas, não dão conta de completar essa tarefa.

Referências Bibliográficas:

CANTON, Kátia. Da política à micropolítica. Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. São Paulo: Unesp, 1991.

HALBSWACHS, Maurice. Memórias Coletivas. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. A arte para além da estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas. *in* Revista ArteFilosofia. Ouro Preto: Ufop, 2008.

MERLEAU-PONTU, Maurice. O visível e o invisível. Merleau-Ponty. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

SOLER, Marcelo. Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção. São Paulo: HUCITEC, 2010.