
MEMÓRIA E PERFORMANCE FEMININA NA CENA CONTEMPORÂNEA

Andréa Stelzer^a

RESUMO

O artigo analisa as relações entre memória feminina e *performance* teatral nos espetáculos *Melancolia e manifestação*, da argentina Lola Arias, e *Eu não sou bonita*, da espanhola Angelica Liddell. Ambas são autoras e atrizes de seu próprio espetáculo e, por esse traço em comum, busca-se analisar de que forma elas trabalham com suas memórias, a fim de realizar uma cena performativa.

PALAVRAS-CHAVE: memória; *performance*; feminismo.

Recebido em: 20/10/18

Aprovado em: 01/02/19

No contexto do teatro contemporâneo, diluiu-se a fronteira entre o que é real e o que é ficção. A prova disso está na grande quantidade de espetáculos documentais e autoficcionais que surgiram na cena teatral. Esses espetáculos tinham o propósito de mostrar novas realidades subjetivas do ponto de vista do autor que, muito frequentemente, era também o ator que representava sua própria realidade construída na cena. A história oral dessas subjetividades tem sido fundamental ao diálogo que possibilite uma reconstrução da memória pessoal e coletiva, com ênfase na recuperação de acontecimentos concretos e das vozes oprimidas e silenciadas pela História oficial.

A autobiografia interessa-se pelas vidas pública e privada das pessoas célebres e comuns. Assim, de acordo com Arfuch (2010, p. 24), a insis-

^a Pós-doutora em literatura comparada pela UFRJ. Doutora em artes cênicas pela UNIRIO. Professora adjunta do CAP UERJ e da Universidade Estácio de Sá.

tência na exposição pública da privacidade, de todos os tons possíveis das histórias de vida e intimidade, longe de parecer uma estratégia de captação de espectadores, investia-se de novos sentidos e valorações, traçando figuras contrastantes a subjetividade contemporânea. Logo, é possível questionar de que forma se articula o íntimo com o público, o coletivo com o singular e como o gênero autoficcional marca uma reconfiguração da subjetividade contemporânea.

A noção de espaço biográfico, concebida por Arfuch, define bem o processo de reconfiguração da subjetividade contemporânea, pois o biográfico não alimentará somente o mito do eu como exaltação narcisista, mas operará como ordem narrativa e orientação ética na modalização de hábitos, costumes, sentimentos e práticas que constituem a ordem social. Assim, a narração de uma vida, longe de vir a representar algo existente, impõe sua forma e sentido à vida mesma.

A memória é um fator essencial para uma representação historiográfica do passado, que pode ser composta por lembranças e imaginação. De acordo com Ricoeur (2007, p.61), a lembrança e a imaginação tinham como traço comum a presença do ausente e, como diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro, a posição de um real anterior.

Portanto, é possível aproximar o termo autobiografia de autoficção, pelo fato de que a construção de uma autobiografia reúne lembrança e imaginação, de forma que o ficcional se assume no relato dessa construção se aproximando da noção de autoficção, conforme constatou o autor da expressão autoficção na literatura, Serge Doubrovski.

Doubrovski aproxima o discurso psicanalítico da autoficção, que reside não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos os discursos operam uma separação entre verdade e fato e propõem uma outra noção de verdade. A única verdade possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto de recepção de sua obra, conforme ele afirmou: “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção de texto.” (Doubrovski, 1988, p.77. Tradução nossa).

Diane Klinger aproxima a relação da cena autoficcional com a *performance*, na qual a dramatização de si supõe um sujeito duplo, ao mesmo tempo ator (pessoa) e personagem (ficção). A dramatização supõe a construção de autor e narrador e não uma coincidência de ambos, conforme propôs Lejeune com o pacto biográfico. A arte da *performance* supõe uma exposição radical de si mesmo, em que o *performer* está mais presente como pessoa e menos como personagem. Assim, pode-se considerar a autoficção como uma forma de *performance*, tal como constatou:

Da mesma forma que na *performance*, na autoficção, convivem o autor (ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional. No texto de autoficção, entendido neste sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor) numa forma discursiva que, ao mesmo tempo, exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção. Assim, a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ao vivo ao processo de escrita. (KLINGER, 2012, p. 51)

O termo *performance* faz referência ao conceito de performático de Judith Butler, cujo significado não é o real, o genuíno, mas a artificialidade, a encenação. Para Butler, o gênero é uma construção performática, quer dizer, uma construção cultural, imitativa e contingente. O gênero é “um estilo corporal, um ato por assim dizer, que tanto é intencional, como performativo, onde performativo sugere uma construção dramática e contingente de sentido” (BUTLER, 2003, p.197).

A noção de gênero como essência interior de um sujeito e como garantia de identidade é uma ilusão mantida para os propósitos de regulação da sexualidade no marco obrigatório da heterossexualidade reprodutiva. A perspectiva de Butler é interessante porque desconstrói o mito original, ao argumentar

que a *performance* de gênero é sempre cópia da cópia, sem original e está sempre em construção.

Com base no conceito de *performance* estabelecido por Butler, pode-se pensar que o autor de uma obra autoficcional é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que representa um papel na própria vida real, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico na cena autoficcional não é uma adequação à verdade dos fatos, mas a ilusão de presença, do acesso ao lugar de emanção da voz.

Dessa forma, tal como constatou Klinger, a autoficção adquire outra dimensão, diferente da autobiográfica. Considerando o sujeito da escrita não como um ser pleno, mas como o resultado de uma construção que opera tanto no texto ficcional quanto na vida mesma. A *performance* do sujeito é uma auto recriação de si mesmo e não está pronta, mas sempre em processo ao perceber novas formas de olhar as subjetividades.

A cena teatral contemporânea torna-se cada vez mais performativa ao buscar uma aproximação com o real, pois pretende criar situações que tornem possível a eclosão de uma verdade, de uma revelação, que a existência mediana tenderia sempre a encobrir. Assim, a cena performativa passa a ter um efeito no organismo do homem, no momento em que questiona a noção de verdade, a forte tendência à negação do mimético e ficcional na cena e a afirmação de ações artísticas que se enquadrariam na ordem do real, ou ativismos.

A partir daí, afloram as *performances* femininas que problematizam o legado patriarcal e abalam as estruturas estabelecidas, provocando novas formas de perceber a realidade. As autoras/atrizes analisadas buscam uma reflexão sobre o passado, o presente e o futuro com a necessidade de reconstruir a sua identidade feminina. O que interessa analisar nos espetáculos de Lola Arias e Angelica Liddell é a forma performativa de construção de suas narrativas autofissionais, ou seja, o ato ético, estético e político de construção e reconstrução da memória traumática de suas infâncias.

Enquanto Lola Arias busca uma forma poética e distanciada para apresentar a depressão de sua mãe durante a ditadura na Argentina, Angelica Liddell prefere reviver a sua memória no presente de forma cruel, por meio

de uma *performance* de dor física para fazer sentir no corpo do espectador o estupro que sofreu na infância

Memória e poética em “Melancolia e manifestação”

O espetáculo da argentina Lola Arias, estreou no Rio de Janeiro, em março de 2015. Trata-se de um espetáculo autoficcional no qual a atriz/*performer* apresenta uma cena da depressão de sua mãe, que se iniciou durante a ditadura na Argentina (1976), no mesmo ano em que ela nasceu, buscando entender a causa da depressão materna. Ela começa o espetáculo com o depoimento:

Quando eu nasci o ovário de minha mãe explodiu e tudo se cobriu de sangue: a cama, o piso do hospital, a roupa das enfermeiras. Era 1976 e o país também havia explodido. Por sorte minha mãe e eu sobrevivemos. Mas dias depois minha mãe ficou muito triste. Foi a um médico e lhe disseram que esta tristeza se chamava depressão e que devia tomar uns comprimidos para curar-se. Com os anos minha mãe começou a viver entre dois extremos: passava meses sem querer sair de casa, quase sem comer e sem falar e outros meses andava eufórica pela cidade a toda velocidade falando de tudo o que não se animaria a dizer, como um rádio de um país onde não tem censura. (Excerto da peça)

Lola narra os episódios da vida de sua mãe de uma forma poética, com metáforas, humor e distanciamento. Para isso, ela dividiu a peça em quadros que representam os momentos mais importantes de vida de sua mãe, com o nome de cada episódio projetado com títulos de diferentes capítulos de uma biografia ao vivo: “Prólogo”, “As duas caras de minha mãe”, “A cama”, “O dinheiro”, “A acompanhante”, etc. A narração de Lola vai sendo tecida como retalhos de crônicas escritas, filmagens, entrevistas e recordações.

O espaço de representação é uma caixa retangular que se fecha por uma persiana, na qual o rosto da mãe é projetado com a sua voz, rasurando o ficcional com o real. Fora dessa estrutura, estão vários objetos à espera de serem utilizados: roupas, objetos decorativos, caixas de medicamento, um carrinho de supermercado, plantas, escada, mesa e também os *performers* (não atores da

idade de sua mãe), que aparecem sentados no espaço fora da representação. Há um espaço reservado para o músico que canta e toca violão, e outro, à esquerda, com um microfone, o lugar da narração de Lola que, além de narrar, canta e informa tudo sobre Amélia (sua mãe):

Essa era a voz da minha mãe, mas ela não é minha mãe. Ela se chama Elvira e é professora de teatro. Ela e seus alunos vão ajudar-me a reconstruir a história de minha mãe. Uma equipe de cinco performers de mais de setenta anos serão os atores que representam os distintos papéis e pessoas que passaram pela vida de Amélia: seus amores, psiquiatras, amigadas, companheiras de ginástica, etc. (Excerto da peça)

Desta forma, vemos a teatralização de cenas pessoais de sua mãe no passado para entender melhor o presente de sua história familiar. Para recuperar o passado de sua mãe, Lola recorreu à memória, à imaginação e à improvisação com não atores, que aceitaram participar. A participação de não atores é proposital, a fim de buscar uma *performance* mais como atuação do que como representação, ao instalar o vivo e o incontrolável, usando elementos da vida real dos participantes no palco.

Lola cria um distanciamento poético para refletir sobre a depressão da mãe, com interrupções, citações, depoimentos, canções, estruturando uma narrativa fragmentada por episódios. Ela estabelece uma poética na encenação que mistura ficção com elementos reais, como ao duplicar a imagem de sua mãe com uma atriz interpretando seu papel, ao mesmo tempo em que é a voz da própria mãe que ouvimos. As gravações audiovisuais são produto das entrevistas da diretora a sua mãe. As filmagens são momentos de suas distintas atividades que se apresentam como registros documentais.

De acordo com Arfuch (2010, p. 24), os métodos biográficos, cujo recurso à entrevista é quase obrigatório, ocupam uma posição predominante na investigação qualitativa em sintonia com o interesse na voz e na experiência dos sujeitos com ênfase testemunhal. Percebe-se que Lola utiliza o método da entrevista e da filmagem como uma forma de trazer uma fatia do real para a cena. Ela assume o papel de narradora/testemunha da depressão da mãe, que

também faz parte da construção de sua identidade, de sua vida íntima/privada, assim como político/social.

No final do espetáculo, Lola se torna narradora/personagem quando entra na caixa cênica e troca de roupa com a atriz que faz a personagem da mãe e confessa ser também depressiva. Nesse momento, nota-se que não há mais fronteiras entre o privado e o público. Eles se misturam trazendo novos sentidos e valorações, traçando figuras contrastantes da subjetividade contemporânea. A cena autoficcional da vida de sua mãe não somente organiza uma narração sobre a vida do outro, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração de sua própria vida. Longe de ser a representação de algo já existente, a sua *performance* impõe forma e sentido à vida mesma.

O feminino abjeto em “Eu não sou bonita”

O espetáculo “Eu não sou bonita”, da espanhola Angelica Liddell, estreou no Rio de Janeiro, em março de 2014, e causou muita polêmica porque a atriz levou um cavalo para a cena. A peça é uma crítica à sociedade patriarcal e relembra o abuso que Angelica sofreu na infância, fato que resultou em traumas ao longo da vida. A atriz relata, em primeira pessoa, a história da sua infância para buscar as contradições e os conflitos internos de um desdobramento confessional. Ela entra em cena, com voz de choro, dizendo que cansou de ser mulher, de ter vergonha do seu corpo, que os homens são ignorantes e asquerosos. Enquanto isso, ela vai abrindo uma cerveja atrás da outra, afogando as mágoas, quebrando objetos e, às vezes, gritando.

No palco, estão objetos utilizados no ritual cênico e um cavalo branco, que, além de um elemento biográfico e de irrupção do real, trazem o contraponto de uma natureza supostamente ingênua e alheia aos condicionamentos culturais. A artista ocupa o lugar do grotesco, transforma-se em bicho, vegetal, para indagar a condição da mulher na sociedade.

O corpo da atriz é ação, um ato-manifesto de desobediência contra a sociedade patriarcal. Ela lesiona o próprio corpo como maneira de criar uma violência poético-cênica para combater a violência na vida real. Desobedecer é o procedimento para acabar com a vergonha e o silêncio. O seu corpo é o recurso metafórico de violentos atos performativos para romper com a retórica da submissão: é o corpo da dor, capaz de negociar as dívidas do poder patriarcal. Assim, traz à tona memórias do passado para modificar a situação presente.

Essa escrita, a partir do corpo, resgata a história com base no relato-vivência, e constitui-se num dos indícios performáticos mais fortes dessa obra, pois questiona o sujeito em cena e não a representação de uma personagem ou a própria personagem. A cena é apenas ela questionando suas próprias vivências, sensações e visões de mundo. Outro traço performático da peça é constituído pelas lacunas e suposições que nos impõe uma obra aberta. A peça-*performance* funciona como uma montagem de *flashes* de memória e não como uma trama com princípio, meio e fim.

A radicalidade de sua encenação, o recurso da autolesão com a gilete e da confissão por dolorosos monólogos servem para contrastar com a cena tradicional, aproximando-a do teatro da crueldade de Artaud, por meio de uma ação extrema levada ao limite. O sangue que emana dos cortes é uma forma de tirar o íntimo para o exterior, o paradoxal, o seu abjeto. Sua dor se converte numa forma de revolta contra o sofrimento do mundo e de luta contra a banalidade assentada na cultura.

O conceito de corpo abjeto, explicitado pela filósofa Judith Butler em seu livro *Bodies that matter* (1993), parece adequado para refletir sobre a *performance* de Liddel, que deseja revelar um outro feminino. De acordo com Butler, o abjeto designa zonas inóspitas e inabitáveis da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do inabitável é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona inabitável constitui o limite definidor do domínio do sujeito, o local da temida identificação em virtude do qual o domínio do sujeito terá sua própria reivindicação de direito e autonomia da vida.

Butler afirma que o sujeito é constituído pela força de exclusão e de abjeção, um exterior abjeto que está dentro do sujeito como seu próprio e fundante repúdio. A tarefa consiste em transformar essa constante ameaça e perturbação em um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e inteligibilidade simbólicas.

De acordo com Foster (2014, p.147), segundo a definição de Kristeva, o abjeto é aquilo de que devo livrar-me para tornar-me um sujeito. É uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele. A abjeção é uma condição na qual a posição de sujeito é perturbada, em que o sentido se esvai; daí a atração sobre os artistas de vanguarda que querem

perturbar os ordenamentos do sujeito e da sociedade, e, por isso, a abjeção é tão fundamental para a construção da subjetividade.

Segundo Foster (2014), existem duas formas de representar o abjeto: a primeira consiste em identificar-se com ele e aproximar-se dele – investigar a ferida do trauma, tocar o olhar abjeto, obsceno, do real; e a segunda consiste em representar a condição da abjeção com o fim de provocar a sua operação – flagrar a abjeção, tornando-a reflexiva e até repelente em si mesma. No caso de Liddell, ela busca aproximar-se de seu trauma e investigá-lo de diferentes formas, aproximando-se do real o máximo possível a ponto de ferir-se em cena e reviver a dor do sofrimento.

O corpo abjeto também se relaciona com o conceito de vida precária no livro *Quadros de guerra* (2015) de Butler, ao impor um reconhecimento, um enquadramento das vidas que escapam ao controle das normas e que permitem uma libertação. Esses novos enquadramentos das vidas precárias tornam possível uma ruptura com a realidade aceita, buscando uma possibilidade de colapso da norma. Viver precariamente significa que a vida de alguém está sempre nas mãos de outro, de ser reconhecido pelo outro.

Dessa forma, o feminino abjeto de Liddell propõe uma resistência e uma reconstrução da subjetividade feminina ao revelar esse trauma marcante de sua vida. A sua *performance* violenta e cruel provoca no espectador a mesma dor e humilhação a qual passou no momento que foi estuprada quando criança. O corpo abjeto se revolta, expõe a sua raiva de forma descontrolada, liberta-se dos valores machistas e externa a potencialidade expressiva do sujeito que não se submete a uma vida precária na qual não pode ser aquilo que se é.

Angelica Liddell, em seu livro *El sacrificio como ato poético* (2014), questiona-se sobre como escrever depois da catástrofe. A autora faz de seu teatro uma experiência de paixão, no sentido de padecimento, de sofrimento, a paixão é o compromisso do corpo, diante do fracasso da palavra, o corpo se transformou num espaço de sacrifício. Sacrifício como ato de liberdade. Deixando a ficção de lado, o seu teatro foi passando da decência da personagem para a indecência da intimidade, deixando cair as máscaras para que a verdade irrompa no palco. O real e o ficcional estão misturados em meio aos relatos confidenciais da artista como uma maneira de tocar, pela dor de sua presença, o corpo do espectador num ato político de partilha dos afetos.

Conclusão

As narrativas femininas na cena contemporânea pertencem ao terreno híbrido da autoficção, em que real e ficção, público e privado se misturam a fim de criar uma *performance* das subjetividades no caos contemporâneo. Memórias, lembranças, imaginação, entrevistas, filmagens, depoimentos e relatos constituem os métodos de construção biográficos da história de vida de cada uma. A cena performativa, longe de ser um produto pronto e acabado, está sempre em processo de construção na arte e na vida. Dessa forma, podemos analisar os espetáculos das autoras/atrizes partindo de um determinado momento de suas vidas significante para a construção do discurso sobre suas identidades.

Lola Arias constrói sua cena autoficcional de forma poética, com humor e distanciamento, criando quadros para apresentar os episódios da vida de sua mãe depressiva e associando-os com a ditadura na Argentina. O trauma da depressão de sua mãe tem relação com a construção de seu próprio eu, talvez como uma forma de compreender melhor a si própria. As músicas, as lembranças do passado, a entrevista, a imagem e a voz da mãe compõem uma cena performativa na qual o real está sempre presente com o ficcional.

Lola apossa-se de um fato histórico da ditadura na Argentina e caminha em direção ao individual. A retomada da história alcança uma política da memória que abre espaço para a recriação pessoal de um tempo que se vê coletivo. As imagens adquirem um estatuto político-afetivo, ao serem apropriadas não para buscar uma verdade dos fatos históricos, mas para recontar o ocorrido pelo viés da memória subjetiva.

Angelica Liddell realiza uma cena performativa como sacrifício, revivendo o sofrimento no momento presente da cena, ferindo-se e provocando o espectador com uma cena cruel e grotesca a fim de despertar a violência poética para refletir sobre a realidade. Liddel apresenta seu feminino abjeto a partir do trauma do estupro que sofreu na infância e não se apagou, mas tornou-se parte abjeta de seu eu, uma parte do seu íntimo que ela deseja externar. Ela não teme expor a sua intimidade e acredita poder despertar, por meio de sua *performance*, novas subjetividades alheias a esta realidade.

A cena autoficcional de Liddell ajuda a recuperar um eu ferido sem perder o seu caráter político-estético. O eu não é uma entidade mítica isolada, distanciada do mundo, tragada pelo narcisismo, mas, ao contrário, ao se expressar levanta questões político-sociais relevantes, contribuindo com sua micro-história para reflexões mais amplas, coletivas e fundamentais sobre o feminino na sociedade.

Referências

- ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARIAS, Lola. *Melancolia e Manifestaciones*. Disponível em: lolaarias.com/proyotos/melancolia-y-manifestaciones.
- BUTLER, J. *Problemas do gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- _____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. *Bodies that matter. On the discursive limites of sex*. Nova York/Londres: Routledge, 1993.
- DOUBROVSKI, Serge. *Autobiographie/verité/psychanalyse*. Paris: Puff, 1988.
- FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- LIDDELL, A. *El sacrificio como acto poético*. Madri: Editorial Continta me tienes, 2014.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

MEMORY AND FEMALE PERFORMANCE ON THE CONTEMPORARY SCENE

SUMMARY

This article analyzes the relationship between female memory and theatrical performance in the shows “Melancholy and Manifestation” by the Argentinean Lola Arias, and “I am not beautiful” by the Spanish Angelica Liddell. Since both are authors and actresses of her own show this article seek to analyze how they work with their memories in order to carry out a performative scene.

KEY WORDS: memory; performance; feminism.