

# Registros de Memória no Texto e na Cena<sup>1</sup>

Beatriz Pinto Venâncio

Os estudos de memória apontam para a amplitude e complexidade do termo. A literatura é extensa, percorrendo caminhos diversos que se cruzam ou se afrontam, sendo tarefa fadada ao fracasso abarcá-los em um único quadro de conhecimento. Na verdade, as pesquisas levam à *indisciplinarização* da memória. Afinal, uma disciplina, espaço fechado por definição, não pode dar conta de um objeto como a memória, cuja construção se processa em aberturas (AUZIAS, 1985:7-8). Talvez, esta impossibilidade de ser domada e enclausurada em um único campo do saber seja o seu aspecto mais sedutor.

Em janeiro de 1999, iniciei um projeto de extensão universitária denominado Oficina de Teatro e Memória<sup>2</sup>, com um grupo de não-atores, formado por vinte cinco mulheres com idade entre 55 e 80 anos. A proposta inicial era a utilização da linguagem teatral na comunicação das lembranças do grupo. A riqueza do material recolhido nos levou a abrigar, no contexto da experiência, o fazer teatro e produzir memórias. Organizar um arquivo de lembranças, fonte para a invenção de uma dramaturgia breve.

As oficinas transformaram-se em uma provocação coletiva de recordações reavivando a idéia de memória-diálogo<sup>3</sup>. Lembrando, caminhamos em direção às outras memórias individuais para encontrar o sentido global da realidade. As evocações de umas mulheres instigaram as recordações das outras, despertando reminiscências pessoais, imagens de paisagens, objetos e hábitos cotidianos. E estendendo esta provocação, o pessoal levava ao coletivo, o quarto à casa, o quintal à cidade e vice-versa, em movimentos oscilantes e irregulares. Assim como, mais tarde, o íntimo se tornou público, nas apresentações dos espetáculos.

O processo de tradução destas memórias em formas breves de dramaturgia e em curtos espetáculos apresentados ao público revelou as transformações ocorridas nas lembranças, como as escolhas feitas, as mudanças das emoções originais e os *adereços ficcionais* incorporados. Este artigo é uma análise destes exercícios de registro cênico-dramatúrgico de lembranças, acontecidos em três tempos diferentes.

O primeiro processo surgiu a partir de relatos orais das lembranças, matéria prima para as improvisações. Foi, então, sendo criado um roteiro repleto de lacunas até a

Beatriz Pinto Venâncio é doutora em Teatro pela Unirio, professora do Departamento de Serviço Social da Universidade Federal Fluminense, autora do livro *Uma experiência em cena e outros artigos*.

elaboração final do espetáculo, incorporando as contribuições individuais, como gestos, achados sonoros e ironias. A estrutura do roteiro permitiu a criação de duas personagens centrais, viúvas, que corajosamente revelaram seus casamentos imperfeitos no espetáculo *Que Deus o Tenha!*

O segundo momento foi fruto da experiência com a técnica do *teatro-imagem*, de Augusto Boal. Utilizando imagens de famílias e de sonhos profissionais, provocamos a memória das histórias familiares, tipos de educação recebidos, vida na adolescência, dificuldades de optar por uma profissão, além de relatos sobre o mundo cultural da época. A memória estava contida nas imagens e nos relatos orais provocados pelas próprias imagens. O roteiro ganhou uma personagem principal, uma jovem dos anos 40, composta de múltiplos traços de cada uma delas. Seria ela a narradora de sua própria vida que estaria dentro e fora da cena, contando para o público a história do *Sonho de Glorinha*.

No terceiro espetáculo, trabalhamos com relatos escritos. O conjunto de fragmentos de memória foi reorganizado até tomar a forma de uma narração, entremeada de lembranças que saltavam para a cena. Na verdade, um narrador de vários rostos surgiu no palco para contar a sua história, uma existência constituída por todas as outras, um *Monólogo de Muitas Vidas*.

É a análise destes três momentos que pretendo desenvolver a seguir.

## Que Deus o Tenha!

No palco apenas uma pequena mesa e duas cadeiras. Sentadas, costurando, Cida e Mariana, viúvas, relembra o seu passado e a vida dura que levaram. Mariana e seu marido exigente, sempre insatisfeito. Cida e a convivência com um homem dono de um ciúme desarrazado. A memória, em segundo plano, entra e sai de cena de acordo com o diálogo das duas, repleto de tiradas cômicas. O bordão que dá nome ao espetáculo, repetido inúmeras vezes, é acompanhado pelas gargalhadas da platéia. Por fim, a chegada de duas amigas do tempo de juventude muda completamente as suas vidas pacatas e cheias de lamentos. As amigas entram em cena com roupas modernas e muitas novidades. A conversa leva estas mulheres a encontrarem um caminho para sair daquele túnel de lembranças que as estava engolindo. Foram convidadas a participar de atividades culturais, conhecer novas pessoas. Já no novo ambiente festivo, finalizando o espetáculo, Cida refere-se ao marido pela última vez. Olhar ambíguo, gestos largos, levantando as mãos para o alto, prepara-se para dizer a frase que a acompanhou durante todo o tempo de cena. Aconteceu, então, o inesperado: ouviu-se um coro uníssono com dezenas de vozes vindas da platéia repetindo com ela, "Que Deus o tenha!". Palmas e assobios (Anotações de diário de campo, agosto de 1999).

Há, sem dúvida, um fundo comum que permeia a memória do nosso grupo de *lembradoras*, um *jogo de ecos* (CANCLINI, 1998:290) vivenciado por estas mulheres que possibilitou a ficcionalização das lembranças tal como descrito aqui. Diversos fo-

ram os elementos, retirados do conhecimento e da experiência como espectadoras de teatro, que contaminaram as lembranças e o modo como foram trazidas à cena.

A descrição acima permite perceber que o caminho inicial do processo de ficcionalização de lembranças esbarra no clichê via bordão. Aparece ali contida uma das maneiras de compreender e de fazer teatro construída pelo grupo. O que pensam e como pensam o teatro, o espetáculo, o desempenho do ator e do público vai estar estreitamente relacionado às influências recebidas e guardadas com cuidado em suas memórias. Estas noções saltaram para dentro das oficinas, participando da definição e concepção das cenas e permearam as escolhas do modo de contar as lembranças e de fazer delas um tipo de espetáculo.

A juventude vivida pelo grupo foi povoada pelas Revistas da Praça Tiradentes, pelas comédias ligeiras, filmes da Atlântida, cinema americano e novelas de rádio.

“O rádio era a nossa mania (...) quando começaram as novelas, foi uma festa (...) torcíamos pela mocinha e pelo galã (...) Ah, a novela *O Direito de Nascer*, que maravilha (...) tinham muito drama e paixões (...) a gente viajava na emoção dos atores e torcia sempre para o amor vencer (...)”.

“No meu tempo de adolescente (...) eu era freqüentadora assídua do cinema (...) O filme que marcou muito foi *Suplício de uma Saudade*. Como eu chorei, assisti oito vezes. Assistia muito também o cinema nacional, com Oscarito, Grande Otelo e os outros todos... Era muito cômico (...)”.

“De quem eu era fã mesmo, que eu gostava de ver trabalhar, era Conchita de Moraes. Aquela mulher pisava no palco e acabava. Nem Dulcina era igual. Ela abria a boca e você ficava assim oh! (olhos arregalados e boca aberta) (...) Assisti tudo do Walter Pinto. Espetáculos maravilhosos. Não esqueço da Virgínia Lane dentro daquele aquário (...) Linda, maravilhosa... Os homens todos naquela sessão do gargarejo (...)”.

“(...) Vi também a Eva Todor, a Mara Rúbia e a Dercy, é claro!”

Compreender estes depoimentos e sua relação com o que foi produzido pelo grupo exige uma breve reflexão sobre o ambiente cultural do Rio de Janeiro daquele período. Como mulheres de classe média baixa, em sua maioria nascidas nas décadas de 20 e 30, viveram a juventude a partir dos anos 40. O tipo de divertimento a que este grupo teve acesso, de maneira mais intensa, foi o rádio, cuja primeira emissora havia sido inaugurada em 1923. A partir de 1941, as radionovelas viraram uma mania nacional e passaram a influenciar o comportamento e o gosto das camadas populares. Pretendia-se explorar uma fórmula, já testada nos Estados Unidos e outros países latinos, visando conquistar a audiência das donas de casa com uma temática folhetinesca e melodramática (ORTIZ, 1989). Os temas giravam em torno do casamento como objetivo final de toda mulher de família, mulheres traídas ou abandonadas, mães solteiras rejeitadas pela família e pela sociedade e adultério. *O Direito de Nascer*, do cubano Félix Caignet, foi o maior sucesso radiofônico da história brasileira, apresentada na Rádio Nacional, sempre às 15 horas, e unanimidade entre as participantes do grupo. Nos anos 60, a telenovela toma este lugar na preferência do público.

O cinema é citado inúmeras vezes como o passeio de domingo. “As domingueiras tinham três etapas: faroeste, jornal e o filme mesmo. Tinha baleiro, tringuilim, lanterninha, uma bagunça total (...)”. Os mais citados foram os americanos *Suplício de uma Saudade* e *O Vento Levou...*. E, naturalmente, as chanchadas brasileiras.

A declaração “Teatro para mim foram as revistas da praça Tiradentes”, feita por uma senhora de 79 anos, no meio de um caloroso debate sobre as peças que haviam assistido, aponta com propriedade a herança teatral do grupo. As que foram ao teatro uma única vez na juventude, foram para assistir uma revista de Walter Pinto<sup>4</sup>. No início do século XX, a praça Tiradentes era o centro revisteiro do Rio de Janeiro, “(...) o teatro era a maior diversão da época. E a revista era a estrela” (VENEZIANO, 1991: 39). No entanto, a revista a que o grupo se referia era a espetacular, um estilo que surgiu a partir dos anos 40 e que já havia abandonado a idéia de passar em revista os fatos de determinado ano, tornando-se mais luxuosa. Walter Pinto transformou a revista em espetáculo suntuoso e com viés empresarial contribuiu para fazer surgir um produto que conquistou o grande público, do burguês médio até as camadas populares. Nesta época, “(...) o que se convencionou chamar revista apodera-se de todos os recursos visuais e sensoriais para chegar ao público. O luxo abafa o texto que vai, aos poucos, se desviando para o teatro de variedades” (VENEZIANO, 1996:15).

Período de efervescência artístico-cultural, especialmente no campo teatral, momento em que, para muitos historiadores do teatro, vivia-se a implantação do teatro moderno, nada disto é registrado pelas revelações do grupo. Poderia dizer que a renovação do cenário teatral do Rio de Janeiro nesta época passa despercebida para estas mulheres. Seus olhos estavam voltados para o magnífico aquário da Virgínia Lane, a hilaridade de Dercy Gonçalves e o esplendor de Mara Rúbia. Curiosamente, se as senhoras do grupo enumeraram com facilidade as radionovelas preferidas e os filmes, quando se referiram às revistas não lembraram, mesmo com toda a minha insistência, o nome das peças. No entanto, descreviam pequenas cenas e diziam, quase em coro, o nome das vedetes.

As noções de teatro que trouxeram para a oficina foram construídas com as mesmas ferramentas utilizadas no processo de produção de memórias. Com o olhar do presente, recortando aqui, selecionando lá, muitas vezes descontextualizando diversos elementos e se apropriando deles em função de critérios culturais e normativos. Ou seja, a forma como estas informações chegaram e o que se reteve delas estava em concordância com seus modos de pensar o mundo, situar-se nele e relacionar-se com os outros. Com isto, quero dizer que esta construção seletiva é subordinada a determinados valores sociais, fazendo com que alguns elementos sejam descartados, outros acentuados, projetando-os como fatos generalizados no universo do próprio grupo, trazendo-os para a realidade do senso comum e para a linguagem de seu cotidiano.

Isso porque é deste modo que são construídas as representações sociais. Elas condensam um conjunto de significações, um sistema de referências que permite aos indivíduos e grupos dar um sentido às situações, acontecimentos e objetos com os

quais se relacionam. Poderíamos dizer que é uma maneira de interpretar e de pensar nossa realidade cotidiana, uma forma de conhecimento social. Social no sentido do contexto onde estão situadas as pessoas e os grupos, da comunicação que entre eles se estabelece, das referências de apreensão fornecidas pela sua bagagem cultural, pelos códigos, valores e ideologias vinculados aos seus pertencimentos sociais específicos. Seria, então, o modo como os sujeitos sociais apreendem os acontecimentos da vida cotidiana e as informações que circulam em seu entorno. Conhecimento “espontâneo” ou do senso comum. Porém, se este conhecimento se constitui a partir das experiências dos indivíduos, estão também presentes as informações, saberes e modelos de pensamento que recebem e transmitem por tradição, educação e comunicação com os outros. Assim, é também um conhecimento socialmente elaborado e partilhado que busca compreender e explicar os fatos e idéias de seu universo (JODELET, 1988: 360).

Deste modo, encontramos na elaboração do primeiro texto, e mesmo no modo como utilizam os fragmentos de memória para compô-lo e decompô-lo, uma escrita dramaturgicamente aberta, plena de lacunas a serem preenchidas em cena de acordo com o desempenho daquele que representa, presente no teatro ligeiro das primeiras décadas do século XX e em tantas outras manifestações de teatro popular. Inúmeros foram os complementos improvisados, que não haviam aparecido nos ensaios, surgidos na apresentação no Teatro Municipal de Niterói, estimulados pelas gargalhadas da platéia e depois incorporados às apresentações posteriores.

Em sua estrutura apareceram elementos maniqueístas, muitas vezes vitimando aquela que conta, recursos tão freqüentes na radionovela, nos folhetins e nos programas de televisão atuais, sejam novelas, sejam noticiários sensacionalistas. Surgiram também alguns componentes da comédia como a ironia e o deboche rasgado (neste caso, dirigidos aos maridos exigentes e ciumentos), o humor fácil e a utilização de falas sublinhadas com trejeitos.

O passado olhado com olhos exclusivamente de mulheres, que pela primeira vez encontraram um espaço para revelá-lo, atravessou o espetáculo e se materializou no texto com maior teor de desabafo dentre os três. Neste sentido, a opção pelo cômico, que surgiu em todos os espetáculos, mas neste primeiro particularmente, aparece também como forma de estranhamento e espanto diante da dor da lembrança, o tom carregado e inflexível como punição dos desmandos e o rir de si mesmas, a instauração da rebeldia.

*Que Deus o Tenha!*, apesar de pobre em tensão, equilibrou-se no limite entre representação e vida, tentando escapar da pieguice pelo humor e ironia.

## O Sonho de Glorinha

Surgem vários “malandros” de chapéu e pandeiro. O palco é iluminado palidamente. Os “malandros” cantam baixinho e tocam seus pandeiros no fundo do palco. Por fim, as luzes se acendem, entra Glorinha, loura, maquiagem carregada, sandálias

de saltos altíssimos, coberta de cetim rosa e balangandãs na cabeça, cantando “Vesti uma camisa listrada e saí por aí...” O público aplaude e acompanha entusiasmado. Enquadrada na lente de minha pequena filmadora, ela era uma vedete. Não resisti, meus olhos se desviaram da tarefa de registrar a cena para arquivar na minha memória o palco inteiro invadido pelo reboledo de Glorinha (Anotações de diário de campo, outubro de 2000).

A construção deste segundo processo permitiu encontrar novos elementos. Um texto de conteúdo ingênuo e sentimental, até no título, reflexos da comédia de costumes e de facetas do melodrama, principalmente aquelas incorporadas pelas radionovelas e telenovelas, em que todos os grandes sentimentos estão em jogo, o bem contra o mal, a coragem face à covardia. Introdução, a pedido do grupo, de uma personagem cômica, a vizinha, sem opinião própria, que ora concorda com o pai de Glorinha, ora estimula a jovem na concretização de seu sonho<sup>5</sup>. Junto à imagem do sonho de ser atriz, trouxeram para a cena lembranças acanhadas das revistas do teatro Recreio. A presença da vedete, do final apoteótico, da noção da função do ator, representando aquilo que não é, mas o que gostaria de ser, costuram a história de Glorinha, espelho de aumento de suas próprias histórias. As soluções cênicas e as escolhas estéticas dirigiram-se para a comédia, com exagero caricato de alguns personagens e a tentativa de criação de um novo bordão: “Vocês cantam, mas não entoam”. Glorinha inicia a peça, dirigindo-se à platéia para narrar a sua história e, como se estivesse dando uma piscadela para o público, convida-o para ouvir a sua versão.

O peso da influência do teatro que assistiram recai sob a construção do significado de ser atriz para todas as nossas Glorinhas. Na discussão do grupo sobre o final da peça, quando foi decidido que ela conseguiria realizar o seu sonho e acabaria no palco, as sugestões de trechos da dramaturgia clássica foram imediatamente deixadas de lado. Glorinha teria que entrar cantando e contagiando a platéia com a alegria de ter o seu sonho realizado. Portanto, atriz ali significava atriz de teatro de revista, melhor dizendo, vedete. “Nos cartazes, o nome dessas vedetes brilhava em primeiro lugar e, para elas eram criados os quadros, de acordo com a especialidade de cada uma. Na apoteose, a elas estava reservada a última aparição” (VENEZIANO, 1996:87). Era o destaque nos cartazes e o fechamento esplendoroso do espetáculo que Glorinha e todas elas ambicionavam.

## Monólogo de Muitas Vidas

Foco sobre uma narradora vestida de preto com um singelo colar de pérolas, como as outras. Levanta da grande mesa no centro do palco, onde se encontram todas as narradoras, já iniciando a sua fala e caminha em direção à platéia. Conta sobre o seu casamento precoce, seu temor com a noite de núpcias e, devido à ausência de qualquer comemoração, o convite da madrinha para assistirem a uma peça de teatro chamada *Lua de Mel*, com Dercy Gonçalves. Neste momento, entra “Dercy” e, de

camisola vermelha, nervosa com a primeira noite, descreve o noivo se despiando de sua perna mecânica, dentadura, olho de vidro, braço mecânico. A platéia ri e se diverte com aquele teatro dentro do teatro, saído da lembrança. Atônita e maliciosa, “Dercy” indaga se sobrá algo para ela. Luz volta para a narradora que relata o seu constrangimento na platéia, pensando na sua noite de núpcias a acontecer em algumas horas (Anotações de diário de campo, outubro de 2001).

Os anos de oficina, as novidades experimentadas nos exercícios e jogos, a aproximação com a escrita dramaturgical, a familiarização com códigos até então estranhos foram se misturando ao conhecimento teatral do grupo e produzindo uma nova maneira de pensar o teatro.

Acontece também uma mudança na textura da memória levada à cena. Como no primeiro texto, não há exatamente uma separação entre memória e presente, eles se interpenetram, invadindo o campo um do outro. Mas agora, a memória chega concentrada e já escrita, sendo rearranjada e reorganizada apenas para ganhar teatralidade, ou seja, há a passagem de enunciados íntimos e solitários à comunicação de um discurso teatral.

Pela primeira vez, o título não é retirado da matéria das lembranças e remete a um gênero dramaturgical convencional. Tratava-se agora de um monólogo, mas que não era dito por uma só atriz e sim partilhado por várias delas, entremeado pela representação das lembranças narradas.

O monólogo, como discurso de grande extensão que se destaca do contexto conflitual e dialógico, foi considerado como antidramático, principalmente no teatro realista ou naturalista, como uma espécie de limite da escritura dramática. No entanto, volta com toda a energia na escrita contemporânea, não mais como “código lingüístico inscrito na imagem e na linguagem cênica, mas o organizador de toda a teatralidade” (PAVIS, 1999: 249). Com o seu “poder narrativo”, é capaz de manipular o tempo, suspendendo-o inteiramente ou movendo-o para frente ou para trás (GEIS, 1995:10-13). Aliás, não somente o tempo como também o espaço pode ser objeto do jogo narrativo do ator. Na dramaturgia contemporânea não dramática, os autores reexploram com liberdade “essa capacidade de recitar fragmentos ‘despregados’ e às vezes ‘recosturados’ e como que ‘remendados’” (RYNGAERT, 1998: 94), instaurando, muitas vezes, sentidos para o indizível.

No texto produzido nesta pesquisa, o monólogo foi utilizado indicando uma forma de organização das lembranças, com um tempo acelerado, abarcando uma vida inteira em um só ato. Preso ao contexto que o produziu, o texto não se dirige às formas desesperadas de monólogos das performances contemporâneas. O tom lírico, quase confessional, predomina no modo semi-autobiográfico de trazer as memórias para a cena, oscilando entre o dramático e o narrativo.

Sem abandonar suas referências, o gosto pela comédia e pelo esplendor, novos elementos foram incorporados, ora por opção estética, ora por necessidade premente. A presença das diversas narradoras em cena, na verdade, foi uma solução para resol-

ver um problema prático: poucas personagens para várias atrizes, além da dificuldade de memorização de um texto longo demais. Mas o efeito causado – uma vida sem dono – foi o de um jogo intersubjetivo, trazendo à cena interessantes traços de teatralidade. Em diversos momentos, uma das narradoras avança a fronteira da memória disputando o território com sua própria lembrança, por meio de gestos e expressões corporais.

A cena da representação de Dercy Gonçalves, descrita anteriormente, além do componente cômico, faz um duplo movimento – da memória para a cena, do teatro para dentro do teatro. Neyde Veneziano comenta a utilização da metalinguagem como recurso utilizado no teatro popular e presente no Teatro de Revista, para seduzir o público e se auto-explicar (1991: 141). No entanto, para a autora deste fragmento de memória, sua utilização ainda preencheu uma outra lacuna. O olhar constrangido de outrora diante da escandalosa Dercy pôde, finalmente, frente à teatralização de sua lembrança, recuperar a gargalhada que não foi dada, unindo-se à platéia de agora.

Poderia dizer que o estilo de interpretação construído carismaticamente por Dercy, “a expansividade, a expressividade facial (...) e principalmente a improvisação” (REIS, 2001: 3), aparece, de modo enviesado, também nos outros dois espetáculos, como uma *lembrança-referência*. Como uma espécie de musa transgressora, Dercy opõe-se ao mesmo tempo em que inspira estas mulheres de vidas contidas no ambiente doméstico.

Neste espetáculo, as narradoras ocuparam um espaço-coral. Quando parecem representar individualidades, são como depositário de fatos da vida do grupo inteiro. Cada narradora é uma que é várias, uma soma de individualidades, “uma constelação de biografias distintas” que se fundem. Mesmo quando em repouso, as outras narradoras estão ali, no limite, meio escutando, meio questionando ou se preparando para entrar na fala. E tudo parte e se elabora dali, destas personagens dotadas de uma temporalidade, de um espaço, de uma história determinada (VANOYE, MOUCHON, SARRAZAC, 1991: 101).

Apesar do jeito amador de representar e da dramaturgia em estado quase bruto, características da ausência de formação especializada, o grupo criou um diálogo íntimo com a platéia. Neste espetáculo, pude perceber com mais clareza a recuperação da memória gestual comunicando um sentido. Pelo gesto, o corpo socializou-se ao mesmo tempo em que individualizou-se. Em movimentos quase imperceptíveis, muitos daqueles gestos colados às falas saltavam rapidamente do corpo de quem relatava àquela que representava. Como na arte do contador de histórias, o gesto aqui teve este papel suplementar. Foi ele que decidiu a passagem do tempo do relato ao tempo da representação e mostrou a narradora se fazendo subitamente atriz (VANOYE, MOUCHON, SARRAZAC, 1991:91) em outro corpo, mas no mesmo espaço e tempo de vida.

Os inúmeros sentidos impressos na representação social de teatro revelados pelo grupo permitiram desenhar seus contornos e sua identidade. Mas é preciso deixar claro que fazendo referências a elementos de diversos gêneros do teatro não tive a intenção de enquadrar as escolhas do grupo aqui ou ali em um gênero, achatando-os ou tratando-os de maneira simplória. Nem tampouco forçar aproximações a tendências

artísticas consagradas. O passeio pelo mundo cultural do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX ajudou, na verdade, a compreender as referências culturais que acompanhavam nossas pequenas ilhas dramáticas, as escolhas e o modo de levar as memórias à cena, explicitando a representação social de teatro do grupo e sua aparição de modo reelaborado e reordenado.

Para lá dos estilos ou gêneros, procurei descobrir os motores do jogo em cada território que inspiraram o processo de criação. Isto porque as formas dramáticas que procurava estavam "seguramente mais próximas deste teatro inscrito na vida quotidiana e cujos atores nem sempre têm uma formação técnica tradicional" (RYNGAERT, 1981:66). Poderia dizer que o registro cênico-dramatúrgico aqui apresentado foi fruto de um trabalho artesanal e em processo, cujas formas estavam sempre por vir.

As apresentações nem sempre aconteceram em espaços convencionais. Quando tivemos a oportunidade de estar em um teatro, foi possível a utilização de recursos de iluminação e de um arranjo melhor no cenário. No entanto, vários foram os convites para nos apresentarmos em salões, auditórios e ambientes improvisados. Nestes casos, voltávamos à noção de *espaço estético* apregoada por Boal, um espaço dentro do espaço. No palco, tablado ou simplesmente na frente ou no meio de uma platéia sempre atenta e participante, utilizávamos mesas e cadeiras, objetos fáceis de serem encontrados em qualquer lugar. E assim, com os figurinos criados e confeccionados pelo grupo, nos apresentávamos sem qualquer recurso ou efeitos de luz e som. O que interessava, particularmente, era a possibilidade de partilhar o longo trabalho de criação de cada espetáculo, além de celebrar a criação de um outro canal de expressão para suas lembranças, abrindo novas vias de comunicação entre gerações.

Tomando emprestado as palavras de Julia Kristeva, poderia dizer que estas mulheres, transmitindo cenicamente as suas memórias, dizendo as suas tristezas, angústias e alegrias, viveram uma aventura do corpo e dos signos, dando testemunho do afeto e tentando comunicar uma realidade afetiva, mas já dominada, afastada, vencida (1989: 28). Transformando memórias em ficção enfrentaram o passado num movimento de aproximação e afastamento. Venceram dores, até então intocadas, e dominaram o que parecia esvair-se.

No mundo do artifício e do simbólico, nossas lembradoras procuraram manter a sua identidade, não pelo pacto do silêncio, temendo o estigma da caduquice, mas vislumbrando um outro sentido para este movimento e encontrando novas significações para a experiência existencial. O ato de lembrar, quando nos referimos aos velhos, é permeado por ambigüidades. O estigma da caduquice pode estar presente tanto naquele que não é capaz de reconstruir com precisão os fatos marcantes de suas vidas, quanto naquele que fala do passado, considerado como um indivíduo incapaz de viver o presente (FERREIRA, 1998:211). Incorporando elementos biográficos e circunstanciais, construíram um mural de suas vidas e descobriram um novo canal de comunicação de memórias. Revirando o passado, abriram o seu "armário", fazendo com que estremecêssemos um pouco (BACHELARD, 2000:94).

## NOTAS

1 Este artigo foi elaborado a partir de minha tese de doutorado *Teatro de Lembranças*, defendida em março de 2004, no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, com apoio da CAPES- PDEE.

2 O projeto faz parte do Programa Interdepartamental UFF Espaço Avançado (UFFESPA), da Universidade Federal Fluminense, e atende a população idosa de Niterói e seu entorno.

3 Esta noção de memória-diálogo diz respeito à idéia de que lembramos porque os outros nos provocam e aparece na obra de Halbwachs sem que ele a desenvolva em profundidade. No entanto, é ressaltada pela análise feita por Namer (1988).

4 Seu projeto empresarial se manteve por 23 anos, de 1939 a 1963.

5 Personagem sempre presente em comédias e atualmente utilizado em programas humorísticos de televisão. Mas o tema aparece também na Revista *Nós Pelas Costas*, de J. Praxedes e músicas de Sá Pereira, apresentada em 1921-1922, no Teatro Recreio, com Aracy Cortes. "O tema da peça, fruto de um trocadilho, é o da duplicidade de opinião que as pessoas costumam manifestar à frente e por trás das outras" (PAIVA, 1991: 218).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUZIAS, Claire. *La Mémoire est-elle Disciplinaire? Penélope*, Paris, n.12, p. 7-12, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BOAL, Augusto. *O Arco-íris do Desejo. Método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. *Memória e Velhice: do Lugar da Lembrança*. In BARROS, Myriam M. Lins de (org.) *Velhice ou Terceira Idade*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- GEIS, Deborah R. *Postmodern Theatric(k)s*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- JODELET, Denise. *Représentations Sociales: um Domaine em Expansion*. In: JODELET, D. (org.) *Les Représentations Sociales*. Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Sol Negro. Depressão e Melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- NAMER, Gerard. *Mémoire et Société*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.
- ORTIZ, Renato. *Telenovela: História e Produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o Rebolado!: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- REIS, Angela de Castro. *Despudor em Cena. Dercy Gonçalves e Denise Stocklos*. Comunicação proferida no seminário *O Corpo Absoluto: Forçando os Limites do Texto*.

UERJ, 30 de maio de 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

*O Jogo Dramático no Meio Escolar*. Coimbra: Centelha, 1981.

VANOYE, Francis; MOUCHON, Jean e SARRAZAC, Jean-Pierre. *Pratiques de l'oral*. Paris: Armand Colin, 1991.

VENEZIANO, Neide. *Não Adianta Chorar: o Teatro de Revista Brasileiro...Oba!* Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

*O Teatro de Revista no Brasil. Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALZIAS Claire. *Le Mémorial des Disciplines*. Paris n. 15 p. 7-12 1982.

BACHELARD Gaston. *A Essência do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOAL Augusto. *O Anjo do Teatro*. Método Brasileiro de Teatro e Dança. Rio de Janeiro: Quilômetro Brasileiro, 1999.

CANCIANI Nestor Garcia. *Cultura Hipnótica*. São Paulo: Editora 1998.

FERRERIA Maria Lúcia. *Memórias e Vênus: do Lugar da Emparceira*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SARROS Maria M. *Uma da (ou) Vênus ou Vênus da (ou) Emparceira*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

GEIS, Deborah R. *Postmodern Theatricality*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

LOUËT Denise. *Représentations Sociales: un Dialogue en Émotion*. In: LOUËT Denise. *Représentations Sociales: un Dialogue en Émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

KRISTEVA Julia. *Le Néon, Capécia e Moinho*. Rio de Janeiro: Boco, 1989.

NAMER Gérard. *Mémoire et Société*. Paris: Médiéval Kinéclac, 1987.

ORTIZ Renato. *Tecnologia: História e Produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAVA Sérgio Cavalcanti. *Uma República: Vida e Morte do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAVIS Patrick. *Discursos do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REIS Angela de Castro. *Discursos em Cena*. Darcy Gonçalves e Denise Siciliano. Comunicação proibida no seminário O Corpo Atorante: Forças e Limites do Teatro.