

A MEMÓRIA COMO DISPOSITIVO DE RESISTÊNCIA:  
DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO A MULHER QUE  
ANDAVA EM CÍRCULOS ATÉ O ENCONTRO COM O PÚBLICO<sup>1</sup>

*Memory as a resistance device: from the creative process of the spectacle The woman  
who walked in circles until the meeting with the public*

Éder Rodrigues

*Universidade Federal do Sul da Bahia*

Sara Rojo

*Universidade Federal de Minas Gerais*

RESUMO

Este artigo concentra suas discussões em torno do processo de criação da peça A mulher que andava em círculos, produzida pelo Mayombe Grupo de Teatro. O trabalho dramaturgic com a memória coletiva da América Latina pelo prisma de uma mulher impedida de lembrar por causa das limitações da memória é o argumento dessa peça, que passou por uma série de transformações durante os ensaios ao assumir no corpus do texto o olhar estético-político da direção e as intervenções performáticas da atriz. A linha tênue entre ficção e história, entre o esquecimento e os alardes do contexto atual compõe a tessitura da peça estruturada a partir dos ecos silenciados extraídos dos escombros “oficiais” da história. Nessa linha, trazer ao presente como um dispositivo de resistência diante dos regimes opressores tornou-se um trajeto inevitável dentro da montagem, operada justamente na fronteira do poético com as micropolíticas.

Palavras-chave: Teatro; América Latina; Dramaturgia; Encenação; Teatro político; Mayombe Grupo de Teatro.

ABSTRACT

This article focuses her discussions around the process of creating the play The woman who walked in circles, produced by the Mayombe Theater Group. The dramaturgic work with the collective memory of Latin America by the prism of a woman unable to remember because of the limitations of the age is the argument of this play that went through a series of transformations during the rehearsals when assuming in the corpus

---

<sup>1</sup> Este artigo é fruto de pesquisa financiada pela Fapemig (Dr. Éder Rodrigues, então doutorando) e pelo CNPq (Dra. Sara Rojo).

of the text the aesthetic- political direction and the performance interventions of the actress. The tenuous line between fiction and history, between oblivion and bragging in the present context, composes the structure of the play structured from the silenced echoes extracted from the “official” rubble of history. Along these lines, bringing memory as a device of resistance to oppressive regimes became an inevitable route within the montage, operating precisely on the border of the poetic with the micropolitics.

Keywords: Theater; Latin America; Dramaturgy; Staging; Political theater; Mayombe Theater Group.

\*

O desamparo não é algo contra o qual se luta, mas algo que se afirma. Pois ao menos para Freud, podemos fazer com o desamparo coisas bastante diferentes, como transformá-lo em medo, em angústia social, ou partir dele para produzir um gesto de forte potência liberador: a afirmação da contigência e a errância que a posição de desamparo pressupõe é o que transforma esses dois conceitos em dispositivos maiores para um pensamento de transformação política. (SAFATLE, 2015, p. 18)

O processo de criação do espetáculo *A Mulher que andava em círculos* começou em 2015, quando o Mayombe Grupo de Teatro<sup>34</sup> iniciou uma conversa em torno do desejo de potencializar os discursos sobre a memória. A ideia era criar uma peça que a elegesse não só como tema, mas também como engrenagem da dramaturgia e da encenação. Diferentemente dos últimos espetáculos do grupo, este projeto teve como ponto de partida a escrita de um texto prévio como base para o trabalho de ensaios, ao contrário da “Trilogia Utópica”<sup>35</sup>, em que os textos foram escritos em diálogo com o coletivo.

O primeiro módulo de trabalho para a escrita do texto incluiu uma série de encontros entre a diretora (Sara Rojo) e o dramaturgo (Éder Rodrigues), atravessados por temas previamente eleitos que eram discutidos após uma abordagem íntima e referencial das vivências de Sara Rojo no contexto das ditaduras, especialmente a implantada no Chile, seu país de origem. Os deslocamentos conduzidos por esta interlocução foram a base da escrita, guiada junto ao viés histórico e aos recursos memorialísticos para driblá-lo, acentuá-lo, revivê-lo e ficcioná-lo. Percebemos que, para isso, era necessário um corpo envelhecido, cujas marcas do tempo e o confronto direto com suas debilitações fossem o atenuante dramático do percurso instaurado. Neste ponto, é interessante deter-se nas análises políticas que falam da relação entre corpo social e o regime de afecções (SAFATLE, 2015). Para falar do corpo social, nós deveríamos instaurar no palco um

34 Grupo que inicia suas atividades em Belo Horizonte/MG em 1995.

35 A trilogia Utópica do Mayombe Grupo de Teatro é composta pelos espetáculos *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*, *A Pequenina América e sua avó* *\$ifrada de escrupulos* e *Klássico [com k]*.



regime de afetos e, a partir desse desejo, surgiu a imagem desta mulher que, dentro desta circunstância, ainda sofria o trauma da perda.

Diante desse motor, determinado pelo jogo entre a memória e o esquecimento, foram elencados alguns percursos em que o trauma era um fator preponderante no desencadeamento das manivelas desta engrenagem. Só que a pergunta de como trabalhar esse trauma persistia. Desta forma, acionamos a pesquisa em documentos tais como os produzidos pelo Movimento das Mães da Praça de Maio, além do mergulho na relação humana com a sua própria memória, principalmente quando tratada como uma válvula sujeita à perda, de forma involuntária, pelas ações do tempo, e de forma autoritária, imposta pelas políticas de esquecimento.

Em Outubro de 2015, o grupo participou da Mostra de Processos realizada na FUNARTE, junto com outros coletivos da cena contemporânea belo-horizontina, e é possível reconhecer que, pela primeira vez, após vinte anos imersos no trabalho sobre a memória coletiva latina, o grupo se questionou sobre a insistência no tema e, até mesmo, sobre um certo anacronismo da proposta. Respondemos a esse desafio, num segundo módulo, que se debruçou nos ensaios o que, neste caso, significou encarar o texto como uma estrutura porosa, apta às interferências e contaminações do coletivo e capaz de atuar, contrapor ou sublinhar seus dispositivos.

Esta prática surgiu do entendimento teórico de que a imagem dialética funciona pela coalisão de tempos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.265). Então tínhamos que colocar em contato tensional os documentos e músicas do passado com o texto produzido pelo dramaturgo e com as intervenções contextuais do presente que estávamos vivendo no momento da primeira temporada (início do governo Temer). Era necessário que nos colocássemos nessas diferentes temporalidades e nos deixássemos afetar para fazer uma “tomada de posição” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.12). Queríamos trabalhar com questões de ética e estética, mas também com a distância que instaura o desejo utópico de tocar aquilo que ficou no tempo.

Depois de um ano de pesquisas e após a destituição da presidenta eleita democraticamente em agosto de 2016 no Brasil, o Mayombe Grupo de Teatro estreou a peça A mulher que andava em círculos, em 21 de outubro de 2016, na sede do Espaço 171. O país e o mundo viviam outras condições políticas e, nesse contexto, a fragilidade da memória coletiva se apresentava como ultimato.

Precisamos construir presentes, precisamos lembrar. De alguma forma, o trabalho artístico e, hoje, o da crítica, consiste “na exploração sistemática das contradições performativas entre a realidade das ações e as promessas de racionalidade enunciadas por normas intersubjetivamente partilhadas” (SAFATLE, 2015, p. 15). Nesse ponto, trazer a memória como um dispositivo de resistência capaz de evidenciar os esforços de um sujeito, de um país ou mesmo de um continente em se reconhecer e se reconstituir a partir do exercício de revivê-la foi um trajeto inevitável dentro de processos que tendem a violentar movimentos resistentes no ato de lembrar aquilo que foi circunscrito como trauma, tortura e cerceamento das liberdades.

No decorrer do trabalho envolvendo alguns fragmentos particulares de uma mulher que, aparentemente, mostrava-se descontextualizada, percebemos que o contexto se incorporava a cada ensaio. O espetáculo, mais do que nunca, se transformou numa pulsão



em que a memória passou a ser, além do tema e da engrenagem da peça, também um movimento de procura por linguagens estéticas de resistência diante de fórmulas já provadas pelo grupo nos vinte anos de trabalho. O foco dessa busca foi criar um movimento de diálogo com o contexto novo (ao menos para o grupo) — e seus desdobramentos simbólicos — e de impactos. Se nas peças anteriores fomos desde o campo da macropolítica até a micropolítica (por exemplo, *A pequenina América* e sua avó Sifrada de escrupulos era uma metáfora de nosso território), nesta, tínhamos que partir do micro, do corpo e suas lembranças, para chegar nesse universo macro.

Nesse contexto, o *Mayombe* instaurou em cena um memógrafo, uma espécie de máquina que tenta reconstituir a memória da personagem, uma velha que já não se lembra. O memógrafo tem um contorno metafórico e convoca o espectador a uma exposição íntima com o pretexto de adentrar algumas sessões de lembranças de uma mulher circundada por fatores que a atravessam nos âmbitos políticos, sociais, culturais e sensíveis. A atriz Mariana Viana conduz o público nesse jogo de lembrar e esquecer, criando expedientes em que rememora eventos traumáticos e compartilha do seu estado com a visita a um museu constituído por instalações: a das mães da praça de maio e mães brasileiras que tiveram os filhos vitimados, a das memórias perdidas sacralizada em uma espécie de altar de novelos de lã, a do movimento do escracho, a das máquinas que deixaram de funcionar e a do próprio corpo circundado de gravadoras, mimeógrafo e tecidos.



Créditos: Acervo do Mayombe Grupo de Teatro

O espetáculo começa, assim, com a exposição em que o público interage, em meio a um jogo de canções políticas de outros períodos, com minúcias criadas a partir de detalhes cotidianos, os quais ganham status de uma exibição pública, cuja última peça é a própria mulher, que se assusta com a presença do público, dizendo não estar preparada para recebê-los.

O texto, basicamente, traça um mergulho por essa mulher adentro, partilhando de momentos íntimos de seu percurso, assim como ancorando em contextos aos quais ela remete, a partir de um viés referencial tanto textual quanto musical. A performance da



atriz provoca uma abrangência que nos desloca pela América Latina, graficamente exposta a partir de um mapa desenhado de cabeça para baixo, que a personagem espalma como se tateasse rumos possíveis para o labirinto que evoca nesta jornada dolorida: “De agora em diante, só toco a memória com a ponta do cigarro” (RODRIGUES, 2016, n.p).

O tom confidente da protagonista é usado para criar diversas ambiências e transita por materialidades dramatúrgicas escolhidas de fontes diversas, tais como notícias de jornais recortadas, depoimentos gravados em fitas cassete, interposições, músicas cantadas pela própria atriz e as instalações que recriam espaços esparsos de objetos em desuso que Marina Viana manipula. O processo criativo do trabalho acentuou exatamente o viés heterogêneo dessas fontes e também imprimiu uma forma de desencadear a estrutura textual, as formas de conectar a palavra ao gesto, os hiatos que se constroem nos momentos de maior agudez e a intercalação de movimentos performáticos com a mola dramática. Essa forma de direcionar os trabalhos de ensaio e os materiais criativos gera dispositivos plurais que, nesta peça, propicia o diálogo entre o eixo existencial que sustenta o monólogo e os impactos políticos construtores da montagem.

A partir do pretexto de reconstituição da memória de uma personagem, novamente o grupo recupera expedientes para debater a problemática social e os processos resistentes da América Latina. Nesta peça, ao contrário do eixo investigativo propiciado pela personificação de América numa jovem em *A pequenina América e sua avó Sifrada de escrúpulos*, o foco está totalmente imerso no corpo de uma mulher de idade mais avançada, que detém um olhar, marcado pelas experiências vividas, sobre as coisas do mundo e seus abalos.



Marina Viana em cena no monólogo. Créditos: Acervo do Grupo

Em definitivo, a personagem coloca em questão o esquecimento estabelecido no funcionamento silencioso das normatividades sociais e o esquecimento do corpo no desgaste próprio do passar dos anos.

Maio de 1968 e maio de 1916 são jogos criados pela força política que o corpo da mulher possui, metaforizada nos giros dos urubus que ela segue como um signo de persistência e resistência — analogias que nascem do cruzamento de acontecimentos noticiados recentemente e também nos períodos de chumbo. Talvez para entender este processo devamos recorrer de novo a Safatle quando constata que

as sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistemas de reprodução material de formas hegemônicas de vida, as sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras (SAFATLE, 2015, p. 15-16).

A protagonista abrange a memória coletiva na cena em que a personagem testa a memória dos presentes e enumera uma série de lugares da América Latina que o público estranha, que depois são contrastados com os lugares europeus que compõem o imaginário de todos, expondo no jogo alguns entraves sobre os processos de colonização que passam pelas lembranças definidas tanto pelos lugares de prestígio quanto pelos espaços que nos interligam com nossos afetos:

Santiago Del Estero, La Serena, Santa Cruz de La Sierra, Rio Bamba, Arequipa, Piura, Milagro, Cochabamba, Buenaventura, Cajamarca, San Ignaico de Velasco, Cusco, Fernando de La Mora, Pedro São Tomé das Letras, Valparaíso, Curalinho, San Lorenzo, Santa Fé, Bahía Blanca, Villavivencio, Maracay, San Salvador de Jujuy, Pedro Juan Caballero, Las Piedras, Maldonado, San José de Mayo, Fray Bentos, San Miguel de Tucumán, Concepción, Puerto La Cruz, Soledad, Paramaribo, Machadinho do Oeste. *(Pausa)*. Que foi, que cara é essa? Não se lembraram de nenhum desses lugares? Acho que agora foi vocês que esqueceram. Ou não? Tá bom, eu mudo a lembrança. Se eu lembro dos lugares? Claro. *(Irônica)*. Eu passei as minhas férias em Orlando, na Disney, com toda a minha família. Tiramos foto com o Pato Donald e tudo. Depois conheci Montreal, Nova York, fumei meu primeiro baseado em Amsterdã, depois rodei Madri, Lisboa, Berlim, ameacei pular de um prédio cinza no centro de Londres. E agora? A memória parece boa, não é? Parece que ela tomou um chá de anti-esquecimento e todo mundo consegue visualizar os lugares. Que foi? Quer eu peça desculpas por não ter colocado um cadeado na Pont Des Arts em Paris? Sim, eu estou tão cansada, mas não pra dizer que a memória é mesmo frágil e assim como todo o litoral também foi colonizada há muito tempo. Pegaram a nossa erva, extraditaram o nosso pó e até hoje importam uns remédios em gota para a memória não se lembrar” (RODRIGUES, 2016, n.p.).

Ainda que haja um peso direcionado à palavra nesta peça (é um solo cujo fio é a reflexão verbalizada da personagem), toda a estrutura imagética que a circunda possui re-



des de significados que vão sendo construídos e desconstruídos pela personagem com sua passagem e, também, pela intensidade de suas partilhas — desde as instalações iniciais até momentos como a cena em que, ao som da música *Bella Ciao*, a personagem cria uma coreografia que expõe a dificuldade própria dos movimentos de vestir e desvestir, algo que se agrava com a memória debilitada. Outra passagem que recorre às imagens como elemento chave para a construção de outros olhares históricos é a cena em que a mulher pendura lenços num varal invisível e logo pede ajuda para repetir a ação, sendo que cada peça pendurada corresponde a um rosto que remete aos filhos “desaparecidos” durante as ditaduras. Os rostos não se firmam, assim como são incertos seus paradeiros até hoje.

Desta forma, o jogo entre memória e esquecimento vai do corriqueiro ao trauma, reconstruindo ambiências temporais e espaciais que enunciam fatos e eventos não ratificados pela história oficial, cenicamente entrecruzados com momentos de lucidez absoluta, nos quais se trava o embate maior com a passagem do tempo pelos corpos, pelas utopias e pelas pessoas que vão ficando no caminho. Esses recortes imagéticos extraídos do que se lembra e do que se descarta compõem toda a estrutura plástica do espetáculo, arquitetando de forma sutil e contextual uma série de monumentos, objetos, gerações, fotografias e reportagens numa espécie de caleidoscópio com movimentos contínuos que vão do histórico que escapa ao que existencialmente tentamos apreender.

O público tem uma participação ativa nesse processo. É convidado a ser espectador de uma exposição, a interagir com a protagonista e olhar para si mesmo na reflexão proposta. Dessa forma o ato de ver passa por três estágios: observar a exposição, ser parte do observado no ato de caminhar e, finalmente, olhar já se inserindo no próprio processo da ação. O jogo foi estabelecido. A imagem não está isolada do campo dos restos que carrega nem do presente. A mulher o incorpora, explicitamente, saindo do espaço da sala.

O espetáculo transita com uma fluidez aguda entre o político e o poético, construindo vários momentos de humor que, de certa forma, subtraem os efeitos do tempo aos quais a personagem sempre remete:

Eu parei de achar as flores estampadas nos vestidos cafona. E também de achar que flores de plástico não devem ser usadas. Eu passei a aguar-las também. Há uma beleza em tudo que está. Sendo natural ou não. A alegria é igual aquele doce de abóbora antigo. Se você guarda, endurece. Se você come, acaba (RODRIGUES, 2016, n.p.).

O texto teatral neste processo é encarado como uma estrutura móvel que, dentro de uma rede de significações pré-estabelecidas, convoca os demais artistas para que interiram nas margens escritas, acrescentando novos olhares e direcionando novas perspectivas. Neste sentido, há um propósito de uma escrita contínua, que vai se inteirando a partir do trabalho realizado na sala de ensaios, contaminando-se com as proposições dos outros agentes criadores. Nesse caso, a partir de uma textualidade prévia, tanto o olhar da direção quanto o corpo da atriz começam a incorporar nessa textualidade seus próprios percursos, construindo um *corpus* polifônico daquilo que se rememora.

O desamparo da Mulher que andava em círculos (e que, de fato, continua andando) foi o estímulo para fazer algo que entendemos como transformador ao esquecimento



e à angustia social. Tentamos “produzir um gesto de forte potência e liberador, inclusive, das amarras de uma voz unívoca”. Por isso, a versão final do texto se apresenta como uma estrutura contaminada de proposições e é justamente este caráter plural e polifônico que nos interessa como testemunho dessa experiência. Trata-se do olhar pluralizado, da palavra que é reconstruída a partir da cena, das suas exigências, do espaço que sugere outras indicações, dos movimentos sonoros que inter(calam) imprecisões históricas e recuos. Acreditamos que essa forma de dramaturgia constrói uma estrutura plural e não hierarquizada da criação, a qual seguimos como projeto estético-político.

Este projeto estético-político passa exatamente por insistir em questões que na América Latina ainda doem. Por trás de um continente que não se lembra, que não presentifica o próprio passado, pode-se impor qualquer coisa, inclusive uma história alheia. Por trás de uma mulher ameaçada da perda da memória, instrumentos de cura podem ser fabulados para reconstituí-la. Temos presenciado fatos e eventos que usam dessa fragilidade latino-americana, de reviver a memória em questão para ameaçar nossa democracia recente ou subjugar direitos e liberdades conquistados. Desta forma, o plano mais íntimo e particular que se reflete no todo, na instância social, mostra-se como uma estratégia para ativar dispositivos de reconstituição da memória coletiva, que nos reúne enquanto país, continente e indivíduos. E é esse o alarde que *A mulher que andava em círculos* suscita. Um apelo para o cuidado com a memória e sua fragilidade, com a preservação do valor simbólico que ela exerce. Esses são círculos que o *Mayombe* acentua como vias de resistência.

#### *REFERÊNCIAS*

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Óscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. 391p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bertolo. Buenos Aires: Antonio Machado libros, 2008. 323 p.

RODRIGUES, Éder. *A mulher que andava em círculos*. Teatro 171, estreia 21 de outubro de 2016, n.p.

COLETTA, Marcos. RODRIGUES, Éder, VIANA, Marina. *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*. In ALEXANDRE, Marcos. *Mayombe. Arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis Cênicas*. Belo Horizonte: Nanyala, 2011. p. 294-319.

SAFATLE, Vladimir, *O circuito dos afetos. Corpos políticos, o desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte, Autêntica, 2016. 358 p.

