

## KINTSUGI - 100 MEMÓRIAS: REFLEXÕES SOBRE UMA ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA

*Jônata Gonçalves da Silva<sup>1</sup>*  
*Luciellem dos Santos<sup>2</sup>*  
*Marlon Almeida Spilhere<sup>3</sup>*

**Resumo:** O presente artigo visa a elaborar um pensamento analítico sobre o espetáculo *Kintsugi - 100 memórias* do Lume Teatro, da cidade de Barão Geraldo (SP), e refletir sobre a atuação a partir do conceito de contemporâneo proposto por Giorgio Agamben. São abordados uma visão de teatro de grupo pautada nas singularidades dos corpos que compõem o coletivo; o mapeamento das transformações do treinamento de atores do grupo em questão; e a intimidade como forma de possibilitar a cumplicidade entre atores e espectadores.

**Palavras-chave:** Afetos; Atuação contemporânea; Intimidade; Teatro de grupo; Treinamento de atores.

## KINTSUGI - 100 MEMORIES: REFLECTIONS ON A CONTEMPORARY PERFORMANCE

**Abstract:** This paper aims to elaborate an analytical thought on the play *Kintsugi - 100 memories* by Lume Teatro, from Barão Geraldo (SP), and to reflect on that performance from the concept of contemporary, as proposed by Giorgio Agamben. A vision of group theater based on the singularities of the bodies that compose the collective is approached, as well as the mapping of the transformations of the group's actor training and the intimacy as a way of enabling complicity between actors and audience.

**Keywords:** Affections; Contemporary acting; Intimacy; Group theater; Actor training

Ao visitarmos o conceito de contemporâneo apresentado por Giorgio Agamben, podemos encontrar formas para pensar o que seria uma atuação contemporânea. Para o filósofo italiano, contemporâneo é aquilo que pertence ao seu tempo, mas que entra em confronto com ele, ou seja, busca questioná-lo e repensá-lo. Seria, então, uma relação conflituosa com o tempo presente, uma busca por repensar o agora já numa projeção para refazer um futuro (AGAMBEN, 2009). Então, o que é uma atuação contemporânea? Quais as tensões que essa atuação propõe ao seu próprio tempo?

A atuação contemporânea parece estar em um constante lugar de crise, pois se assemelha mais a uma aparência esparramada, algo que estará sempre deslizando pelas bordas

---

<sup>1</sup> Mestre em Teatro e aluno do curso de Doutorado em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Pesquisa atual: Mapas do Teatro Físico: Um recorte da produção teatral catarinense. E-mail: jonatagoncalvess@gmail.com.

<sup>2</sup> Graduada em licenciatura em Educação Física e aluna do curso de Mestrado em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Pesquisa atual: Nise da Silveira e a atuação contemporânea: Reflexões sobre os inumeráveis estados do ser e a atuação por estados. Órgão financiador: FAPESC. E-mail: luciellemproducao@gmail.com.

<sup>3</sup> Graduado em licenciatura e bacharelado em Teatro e aluno do curso de Mestrado em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Pesquisa atual: Cyberpunk Burlesque: O artista vivendo em uma distopia. Órgão financiador: CAPES. E-mail: marlonspilhere@gmail.com.

da linguagem, e se ela permanece nesse constante deslizar, dizer que ela é uma prática, uma busca permanente parece mais adequado do que apresentar uma forma única.

Por esta atuação fazer parte deste tempo, é importante compreendermos como os grandes acontecimentos do século XX causaram impactos nas formas de relação interpessoal, pois as ideologias foram postas em crise e a revolução tecnológica abriu meios para o privado ir a público, confundindo estas barreiras. Diante disso, temos um teatro que é feito neste contexto de incertezas ideológicas e com o avanço das mídias que modificaram as formas de comunicação, compactando tempo e espaço. Para dialogar com o conceito de Agamben, a atuação à qual estamos nos referindo estaria numa constante busca que sabe que está neste tempo, mas que deseja uma reinvenção dentro dele.

Neste trabalho fazemos um esforço para conceituá-la, buscando junto ao campo da prática experimentações que explorem esse espaço de reinvenção para descobrir outras maneiras de atuar. Assim, refletiremos sobre a peça *Kintsugi - 100 memórias* do Lume Teatro, de Barão Geraldo (SP), dirigida por Emílio García Wehbi com dramaturgia de Pedro Kosovski, por considerarmos esta experiência cênica um exemplo de um trabalho de atuação que se situa num espaço contemporâneo.

Começaremos a descrição da peça com os espectadores se acomodando em cima do palco, que se encontra no formato semiarena e no chão há apenas um vaso de cerâmica com uma iluminação que lhe dá foco. Duas atrizes, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, e dois atores, Jesser de Souza e Renato Ferracini, entram no palco, se posicionam ao redor do vaso, cada um com um copo pequeno nas mãos, brindam e bebem o líquido. O brinde entre os quatro atores no centro da cena inicia como um ritual comum de confraternização, mas o momento se rompe tangivelmente com Renato Ferracini, que, erguendo o vaso de cerâmica até a altura do peito, estende os braços e abre as mãos, provocando a inevitável queda do objeto. O choque do vaso de cerâmica contra o solo acontece. O golpe contra o tablado do palco o faz romper em vários pedaços. Unidades do todo, mosaico de uma memória rompida, estilhaçada.

Da energia liberada do impacto seco, os pedaços se repelem, espalham-se pelo chão. Os cacos são recolhidos pelas atrizes e levados até uma pequena mesa, onde Ferracini está preparando para que seja feita a reconstituição do objeto quebrado. Durante todo o espetáculo, os atuantes revezam-se num canto da cena, cuidadosamente colando os cacos, unindo as pontas, aparando as arestas, preenchendo persistentemente as lacunas em um ato coletivo de reconstrução.

Uma colcha de retalhos se constrói como se os cacos compusessem a estrutura de um vaso formado por diversos tipos de memórias: memórias-objetos, memórias-biográficas, memórias-físicas, memórias-histórias, memórias-músicas e memórias-afetos.

Colla começa o texto da peça mostrando uma revista e o título dela: “Memória, mude seu passado e seja mais feliz.” Essa manchete em uma capa de revista traz a reflexão sobre o mal de Alzheimer. Mas o que a atriz propõe, ou quer propor, quando abre a possibilidade do questionamento: mudar o passado? Durante todo o espetáculo somos cúmplices dessas histórias, das memórias atravessadas nestes corpos.

As cenas vão se construindo de maneira multifocal, onde cada ator está fazendo uma ação diferenciada, o que permite aos espectadores a opção de focar onde desejarem. Ferracini inicia seu texto com a primeira versão do jantar de encerramento do ano de 2009, que ocorreu em sua casa nova. Ele nos conta que nesse jantar estavam presentes os sete atores do Lume e um diretor europeu com quem eles mantinham uma relação de respeito e já haviam realizado alguns trabalhos em conjunto. Durante a peça, os nomes citados são apenas dos atores presentes, enquanto o diretor é nomeado como Alfa, e os demais componentes do grupo, que não estão nesse elenco, são Beta, Gama e Delta. Enquanto essa versão é contada, os demais atores estão colando os cacos para reconstruir o vaso, ação que permanece ocorrendo durante a peça, que tem duas horas de duração.

A ideia do jantar era confraternizar e comemorar as conquistas do Lume durante aquele ano. Para isso, foi encomendada uma grande quantidade de comida japonesa e saquê, que, de acordo com Ferracini, é uma das paixões do grupo muito próxima da de fazer teatro. Alfa sugeriu durante o jantar que cada um falasse suas ideias sobre o futuro do Lume e, durante essa conversa, Ferracini comenta de sua dedicação à academia de ginástica, falando que gostaria de experimentar outras formas de treinamento físico, diferentes daquelas que eles vinham fazendo, e diz: “Estou treinando mais do que vocês aqui... Eu não preciso de vocês, eu não preciso de vocês para nada.” Essa fala causou um desconforto nos presentes e Gama contestou Ferracini com tom alterado, assim gerou uma discussão entre os dois atores. Foram pratos, garrafas, copos e outros objetos quebrados. Renato Ferracini diz que os demais atores ficaram em silêncio enquanto ele e Gama discutiam. Após o acontecido, ele quis sair do grupo, foi a um hotel distante da cidade em que morava, ficou incomunicável, mas, depois de dois dias, retornou e disse que permaneceria no Lume.

No decorrer do espetáculo, cada um dos atores conta a sua versão da história, oferecendo aos espectadores diferentes visões e detalhes daquele jantar e de outras memórias. Especificamente cem (100) delas, individuais e coletivas, como matéria prima, substrato de

criação. Relatos íntimos dos atores, de pessoas com Alzheimer entrevistadas durante a pesquisa de campo e até mesmo sobre os percalços que naturalmente um grupo com a trajetória do Lume já enfrentou e ainda enfrenta. A narrativa é cirúrgica e, como um bisturi, corta cada camada de pele desses corpos. Expondo cicatrizes, gorduras, músculos e ossos. Corpos que hoje apresentam mais dores, peles mais flácidas, porém corpos ainda mais presentes, vivos e carregados de poesia. Eles ilustram todas as histórias trazendo ao palco muitos objetos, antigos e novos, que vão formando uma instalação lembrando um museu.

Ao remontar à história do jantar perante nós, espectadores, são expostas memórias diversas, que estão impregnadas em seus corpos, em suas biografias, em suas escutas pelo mundo como sujeitos e como coletivo de artistas. As memórias parecem ser o disparador para tudo o que acontece ao longo do espetáculo. A intensidade percorre as cenas e contamina os quatro atores em “microações” que nos afetam enquanto espectadores. Desde os primeiros relatos, que contam histórias sobre seus objetos mais novos e seus objetos mais antigos, podemos sentir que o material-memória trazido é combustível para a atuação. Esses objetos são relíquias pessoais dos atores, heranças de antepassados ou simplesmente suas aquisições mais recentes, que são acumuladas no palco durante o espetáculo.

As histórias de cada objeto nos permitem entrar nas narrativas e construir imagens rapidamente, pois as vozes dos atores estão quase sempre afetadas por algum movimento. Este afetar-se vai ao encontro da ideia de um “atletismo afetivo” artaudiano, onde o corpo atinge um estado físico que lhe transforma através de emoções, estados e outros materiais físicos como uma busca para a construção de uma atuação não-representativa. Conforme Antonin Artaud:

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não haja no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração (ARTAUD, 2006, p. 151).

O público poderá perceber que essas memórias trazidas desnudam os atores, desestabilizam e impulsionam a sua atuação para um lugar onde há um desejo maior de uma atuação no aqui e no agora, do que uma atuação representacional ou interpretativa. Algo acontece na cena que torna perceptível o que o ator Renato Ferracini, em suas pesquisas junto ao Lume, chama de zona de fronteira, zona de turbulência ou zona de experiência. A memória seria um elemento colocado durante o trabalho em sala para desestabilizar e potencializar o material da atuação: “a criação por meio da memória (que em si já é criação, mas falamos a

partir de agora de um processo construído, estético) se dá em uma zona de forças (in)constantes, à qual dei o nome de zona de turbulência” (FERRACINI, 2013, p.86).

Acessar estas zonas ou cruzar estas fronteiras seria o gerador de “microações” que vão gerar “microsentidos” para as cenas, “micropercepções” para o público como uma atuação baseada em percepções sutis, diferente da representação que está no campo das “macropercepções”, “macrocentidos” e “macrosignificados” (FERRACINI, 2013).

Estas sutilezas no trabalho dos atores fazem parte de toda a experiência proposta em *Kintsugi - 100 memórias*, dilata-se o tempo ao deixarmos-nos ser penetrados pelas memórias, e nos tornamos aos poucos impregnados pelo movimento, pela voz, pela música ou simplesmente pelas histórias contadas.

É possível perceber a visível transformação nos corpos das atrizes e dos atores em cena ao longo dos anos. Corpos outros que carregam anos de treinamento, pesquisa e muita poeira dos palcos por onde passaram. Porém, naturalmente, hoje em dia não são os mesmos corpos jovens do início de suas carreiras. Os cabelos brancos denunciam os anos de experiência. Todavia, os movimentos, as ações, mesmo não sendo tão acrobáticos como em um passado remoto, são imbuídos de uma técnica aprimorada (FERRACINI, 2013).

Durante o espetáculo há momentos em que os atores realizam uma corrida sem sair do lugar, até atingir o cansaço, fazem outras demonstrações de seus treinamentos físicos e relatam as mudanças que ocorreram no corpo ao longo dos anos, como peso, gravidez e envelhecimento. Diante desses relatos, a corrida cria imagens metafóricas sobre o anseio de chegar nesses lugares escondidos nos cantos obscuros da nossa existência e que vão se distanciando à medida do passar do tempo. Estas imagens se sobrepõem ao fato de que fisicamente esses mesmos corpos agora apresentam diferenças diante do treinamento que lhes constituiu como grupo referência do teatro físico no Brasil.

É relativamente comum vermos a atribuição de conceitos relacionados à técnica do ator e a corporeidade da cena ao analisarmos a produção do Lume. Afirmamos esta que se confirma quando Luís Otávio Burnier (1956-1995), um dos fundadores do grupo, defendia a instauração de uma técnica no processo de formação do ator:

De fato, para um ator de nada serve trabalhar o corpo, se ele não constituir um meio pelo qual pode entrar em contato consigo mesmo e com o espectador. Da mesma forma que a arte conversa com a percepção sensorial do espectador, ela o faz com a do artista ao acordar, dinamizar elementos adormecidos, latentes e potenciais do ser (BURNIER, 2009, p. 24).

Portanto, para Burnier, a técnica é necessária para o ator construir caminhos, acessos claros de compreensão e realização do seu ofício. O Lume, em sua trajetória artística, por ora utilizou o corpo do ator de forma potencialmente vigorosa em suas montagens. Poética que também era ministrada em suas oficinas práticas, onde jovens atores foram lapidados dentro de uma disciplina rígida com base em exercícios corporais direcionados para a cena.

Atualmente, o Lume permanece oferecendo seus cursos ligados a procedimentos de atuação, porém respeitando as diferentes poéticas adotadas por seus integrantes. Em um determinado momento da história do grupo, sua produção era baseada em treinamentos e exercícios, em muitos dos quais era proposta a busca da exaustão física para se criar algo novo, uma nova energia, não cotidiana e que está a serviço da construção cênica. Hoje, observa-se uma mudança. Vemos uma relativização nesse treinamento, por exemplo, o pensamento que Ferracini traz em seu livro “Ensaio para atuação”. Para ele, baseando-se em um pensamento a partir de Espinosa, a potência de um corpo não está mais em sua capacidade de realizar uma ação técnica com precisão, mas na potência que este corpo tem de afetar-se e ser afetado por outros corpos. O corpo potente desloca-se da execução técnica virtuosa para uma capacidade de porosidade, como podemos observar em sua escrita:

A preparação do ator deveria focar seu trabalho muito mais em sua capacidade de compor com as forças e linhas que o atravessam para daí gerar ação do que em uma capacidade de agir tecnicamente e de forma somente precisa pelo tempo-espaço (FERRACINI, 2013, p. 118).

Podemos observar no espetáculo um mapa do treinamento atorial realizado pelo grupo e como sua pesquisa foi se transformando. Por ser um grupo de referência no que diz respeito ao treinamento do ator, ainda que esse treinamento seja ressignificado pelo grupo nos dias atuais, o Lume acaba influenciando a pesquisa de outros artistas pelo país e fora dele com relação à corporeidade da cena. Desloca-se a questão física para outras camadas da atuação, como as do afeto, a técnica entrando como meio para aumentar a potência de relações.

O objetivo do ator passa, dessa maneira, a localizar-se na criação de um corpo ressonante e ligado em rede, onde a ação reverbera, acumula e preenche o espaço, criando linhas e formas, volumes e ritmos dentro do momento presente. Essa busca, para o ator, se dá por meio de tentativa e erro em alcançar um corpo vivo em estado de prontidão, aberto e sensível para os estímulos externos e impulsos internos. E é nesse ponto que os exercícios, dentro de uma metodologia criada para a formação do ator, ganham importância. Foi o que Eugenio Barba e Nicola Savarese também mencionaram, ao dizer que:

Usando os exercícios de treinamento, o ator testa a habilidade para adquirir uma condição de presença total, uma condição que terá de encontrar novamente no momento criativo da improvisação e representação (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 246).

Assistir aos quatro atores na cena de *Kintsugi - 100 memórias* é como ver quatro domadores de leões no meio do picadeiro. Em razão da configuração de semiarena, o espetáculo apresentado culmina com a potencialização do encontro e a sensação de cumplicidade. A expressão “domadores de leão” faz referência ao que o próprio ator Renato Ferracini comentou em seu livro “Ensaio de atuação”, quando fala de Luis Otávio Burnier - corpo fantasma onipresente no espetáculo - ao ver seu mestre Etienne Decroux utilizando “[...] sua tão geométrica e potente técnica como uma espécie de laço de corda ou chicote de domador para dominar essa força extraordinária que parecia ‘emanar’ de Decroux [...]” (FERRACINI, 2013, p. 27). Essa presença feral, domada por meio da experiência e técnica dos atuantes, criava na cena uma potência de afeto relacional entre os corpos daqueles que atuavam e também nos corpos de quem assistia. O corpo como um conjunto de práticas e atravessamentos. Um corpo que não se define somente no concreto, mas virtualmente expandido, dilatado no sentido que Barba traz quando fala que “A dilatação do corpo físico é de fato sem utilidade se não é acompanhada por uma dilatação do corpo mental. O pensamento deve atravessar de forma tangível a matéria [...]” (BARBA, 1995, p. 58). Ou seja, um copo inteiro, presente, preciso.

Nesse espetáculo, o elenco debate sobre a impossibilidade de executar os movimentos de outrora. Em alguns momentos, em forma de exercícios físicos que os levam à exaustão, eles “encenam” o seu conhecido treinamento de atores quase como um deboche irônico ao tempo e às crenças de seus próprios métodos, que já não são mais os mesmos. A obra nos convida a refletir sobre a memória do corpo do ator que não mais tem a mesma energia da juventude ao longo dos anos, pois o Lume é um grupo de teatro reconhecidamente focado no treinamento físico, tem sua pesquisa fundamentada no corpo do ator-bailarino que executa movimentos precisos, acrobáticos e virtuosos. Quando eles assumem o próprio fracasso físico, mostrando que não podem mais executar aqueles movimentos com a mesma precisão, nos deparamos com a mortalidade do corpo. O que passa a ser potência pode ser o fato de eles assumirem o seu fracasso físico perante o público tornando-se vulneráveis, imperfeitos e revisitando suas posturas e seus erros como seres humanos vivendo em comunidade.

A peça recorda antigos espetáculos do Lume, principalmente nos corpos, trazendo músicas e trechos de partituras físicas. Nesses momentos, os atores fazem uma reflexão sobre a potência dos corpos, que, depois de algumas décadas de trabalho muito intenso, passaram por um amadurecimento e também um acúmulo de marcas e cicatrizes do tempo. Porém, tudo é

combustível para produção de memória-física para os corpos produzirem afetos e assim gerarem algo significativo para os espectadores. Para quem assiste poderá ser uma experiência intensa ao vê-los afetados por estes materiais.

Quando o espetáculo vai se encaminhando para o fim, há um momento em que as atrizes e os atores xingam-se uns aos outros. Portanto, podemos perceber que a mescla entre realidades e ficções fica bastante aparente, pois imaginamos que, pela sua trajetória, mesmo com muita intimidade, eles não se fariam aquelas ofensas. Mas esse e outros momentos do trabalho nos deixam questões para pensar a atuação que ocorre no aqui e no agora. Do ponto de vista dos atores, como cada um deles se afeta e reage durante a atuação, ao ouvir aquelas ofensas das pessoas que amam? E para nós espectadores, como realmente foram feitas as ofensas naquele jantar? Até que ponto eles abriram, de fato, a sua intimidade para nós neste espetáculo?

Logo após esta cena, o elenco faz novamente a corrida sem sair do lugar até alcançar a exaustão, terminando com os seus corpos no chão. Na sequência, o ator Jesser de Souza finaliza com um poema de Álvaro de Campos, e o vaso que estava sendo consertado no desenrolar das cenas está restaurado. As luzes se apagam, havendo apenas um foco sobre o vaso.

### **A exposição das cicatrizes**

*Kintsugi*, que está no título do trabalho, é uma técnica japonesa usada para colar peças de cerâmica com pó de ouro ou outros metais e que também se tornou uma filosofia de vida. A escritora espanhola Marta Rébon no jornal *El país* fez uma matéria sobre este tema:

Encaixando e unindo os fragmentos com um verniz polvilhado com ouro, eles restauraram a forma original da cerâmica, embora as cicatrizes douradas e visíveis tenham transformado sua essência estética, evocando o desgaste que o tempo provoca sobre as coisas físicas, a mutabilidade da identidade e o valor da imperfeição. Assim, em vez de dissimular as linhas de fissura, as peças tratadas com esse método exibem as feridas de seu passado, adquirindo uma nova vida (RÉBON, 2017).

Podemos fazer aqui uma analogia dessa técnica com a própria história do Lume, que é formado por sete pessoas, cada qual com sua singularidade, convivendo há mais de três décadas. É possível observar, na produção de grupos teatrais longevos, a tendência do trabalho a partir da coletividade. A companhia, esse corpo vivo composto por outros corpos particulares e únicos, organiza o trabalho criativo tornando-se o vértice central do processo de produção (CARREIRA, 2010). É dentro do grupo e a partir do grupo que poéticas são propostas, elaboradas e colocadas em fruição. De acordo com Renato Ferracini “O espetáculo de um grupo



é o encontro de opiniões, que em forma de ação acontece no espaço transformando-se num encontro de ações” (2013, p. 162). Um encontro de singulares que juntos podem se potencializar. Ferracini ainda comenta sobre esse desejo de se unir para criar poeticamente em momentos de crise ideológica:

A criação cênica contemporânea passa a ser um caldo de diferenças cujos processos, possibilidades, intensidades e experimentações são infinitos. O conjunto em potência relacional dessas singularidades, ou ainda, a repetição delas em diferenciação, gera o rizoma de possibilidades da criação cênica. Talvez seja essa a percepção da singularidade dos elementos cênicos que leva os grupos teatrais e os atores, cada vez mais a se embrenharem em processos colaborativos, plúriautorais, pois a ideia é justamente não criar mais a partir de um centro, mas através de agenciamentos de singularidades que se relacionam em diagonal (FERRACINI, 2013, p. 67).

Nesse espetáculo, podemos perceber como o elenco dialoga com essas diferenças de ideias, o que nos dá mais uma pista de uma atuação que se propõe ser contemporânea. Pois não há uma única ideia, são várias que se complementam. Exemplo disso é quando a atriz Raquel Scotti Hirson expressa ter uma inclinação política voltada à esquerda, rechaçando a atual exaltação à bandeira do Brasil como símbolo de patriotismo, um dos sentimentos enaltecidos na era da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Os demais atores não retornam nesse assunto, vão abordando outros diferenciados, o que não torna um espetáculo totalmente ligado a este posicionamento, mas com matizes.

Como os atores relatam no próprio espetáculo, durante a trajetória do grupo, muitos desejos pessoais foram deixados de lado em nome da coletividade. Sabemos que as relações são caóticas porque unem esses diferentes. No grupo, houve um momento em que esta relação passou por uma quebra, como o vaso que está no cenário. Mas que eles escolheram restituir, agora olhando para ele com as cicatrizes que a restauração deixou.

Há um sentimento de nostalgia que paira sobre o espetáculo, que nos faz revisitar um passado que permanece operante no presente. Assim, ao contar suas histórias, há uma reflexão de como esse passado pode ser reconstruído a cada recontar. A poética nostálgica aqui não se apresenta apenas como um desejo de retorno a um passado idealizado. Não nos é apresentado um grupo que outrora era perfeito, como se não houvesse problemas antes da discussão do jantar de 2009 ou quando eram mais jovens, com mais disposição física para os treinamentos. O recordar desse tempo reinventa o tempo presente, ou seja, o passado permanece atuando e podendo ser reconstruído. A pesquisadora Svetlana Boym nos traz uma reflexão sobre o tema a partir do pensamento de Henri Bergson:

É precisamente essa desfamiliarização e sentido de distância que os impele a contar sua história, a narrar a relação entre passado, presente e futuro. Através dessa saudade, descobrem que o passado não é aquilo que não existe mais, mas, para citar Bergson (1988, p. 240), o passado é algo que “pode atuar e atuará ao inserir-se numa sensação presente da qual retira sua vitalidade” (BOYM, 2017, p. 161).

A técnica do *Kintsugi* é uma boa metáfora poética para olhar para o passado que está presente nas cicatrizes da peça restaurada, como também para gerar progresso e a partir dessas lembranças avançar para outros lugares. O que também dialoga com o conceito de contemporâneo abordado por Giorgio Agamben. O filósofo propõe um não abandono do passado para permanecer em busca da vanguarda de seu tempo, mas sim como este presente pode também dialogar com o arcaico para pensar o que está por vir (AGAMBEN, 2009). Neste sentido, a peça *Kintsugi - 100 memórias* se apresenta como contemporânea por se colocar neste contexto, olhando para o passado no momento atual, buscando como isto reinventa o futuro.

Entretanto, esta peça não deixa de nos mostrar que pertence a este tempo ao apresentar características que estão presentes em outros trabalhos teatrais, como a exploração da intimidade na cena. Nas últimas décadas, vemos uma ascensão de trabalhos que exploram o corpo dos artistas como espaço de realização da obra, trazendo o material autobiográfico com histórias que beiram a confissão. O pesquisador André Carreira comenta:

A aproximação entre o pessoal e o público na cena deve ser relacionado com a busca de novas funções para o teatro, especialmente a partir dos anos 80. A perda de lugares políticos de referência deu impulso a um teatro no qual prepondera a necessidade de autoexpressão, como forma política. E isso implicou em uma radical aproximação do público com o privado, pois o político se materializou, em grande medida na experiência pessoal, no registro corporal (CARREIRA, 2011, p. 334).

O uso do pessoal na cena teatral é também influenciado por apelos mercadológicos atuais, como a individualização do sujeito e as transformações nos meios de comunicação. Mas paradoxalmente a essa resposta ao tempo presente, o pessoal no teatro está também em uma busca por um aumento na potência da relação com quem assiste. Se as novas formas de relacionamento mediadas pelo virtual esvaziaram as relações, a intimidade propõe um religamento, no sentido que no teatro ao vivo<sup>4</sup> há um corpo dando testemunho, frente a outros corpos, de algo que experienciou em si, como aborda o pesquisador espanhol Óscar Cornago:

---

<sup>4</sup> Usamos o termo teatro ao vivo, pois este artigo foi escrito no período da pandemia causada pela COVID-19, quando as salas de teatro foram fechadas, o que gerou aparecimento de muitas formas de atuação nas plataformas virtuais. Neste caso, não iremos adentrar nessas questões, pois o espetáculo que abordamos foi apresentado em momento anterior à pandemia, o que nos permitiu, portanto, assisti a ele ao vivo. Mas deixemos em aberto para

Esses traços físicos são os que convertem a testemunha em uma joia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva, a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apoia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou (CORNAGO, 2009, p. 101).

Em *Kintsugi - 100 memórias* os atores contam histórias íntimas que percebemos em seus corpos e que nos fazem sentir proximidade, por exemplo: quando Raquel conta como sua mãe analisava a genitália de suas irmãs; quando Renato expõe o desespero que a responsabilidade de ser pai lhe causou; quando Jesser fala das cartas que trocava em sua juventude com moças de outros países e quando Cris relata da internação de sua mãe em uma clínica psiquiátrica.

Ao se exporem, parecem fazer um convite que nos tira do *status* de um espectador distanciado, nos propondo assim uma conversa entre amigos. Há aqui também uma questão ética, pois do ponto de vista de Espinosa, a própria exposição da intimidade e a forma que os atores implicam seu corpo para o ritual teatral tornam-se um canal de possibilidades para criar relação com o íntimo de quem participa do ato. O ator Renato Ferracini, no artigo “A pesquisa em artes do corpo na academia”, escreveu:

[...] a ética de Espinosa nos ensina que se a relação das partes num corpo dado (seja o corpo singular, seja o corpo social, o corpo-cidade etc.) amplia de forma positiva a ação no mundo de todas as partes envolvidas, essa composição gera alegria (FERRACINI, 2016, p. 80).

Nesta perspectiva, a ética estaria na potência que os corpos têm de aumentar sua capacidade de relação com outros corpos, e esta capacidade pode ser chamada de um encontro alegre. A intimidade, então, seria uma possibilidade para este encontro.

Neste processo há ainda mais uma implicação ética, que está em uma troca de poderes, pois quem assiste passa a ser testemunha da confissão, assim, o espectador torna-se um participante ativo do acontecimento teatral. Ao ouvirmos os relatos nos tornamos conhecedores daqueles acontecimentos, o que também nos faz cúmplices (CORNAGO, 2009).

Esta estética da confissão feita pela testemunha que vivenciou os fatos, e está ali presente recontando, conversa com a necessidade de verdade que as obras de artes vêm buscando na contemporaneidade, influenciadas pelas novas formas de comunicação por meio de *selfies* e *webcams* (CARREIRA, 2011).

---

discussões futuras como os novos formatos de atuação em meio virtual dialogam com o conceito de contemporâneo aqui abordado.

## Breves conclusões ou o que fica depois dos cacos colados?

Para finalizarmos, o espetáculo *Kintsugi - 100 memórias* pode ser entendido como uma proposta de atuação contemporânea não por nos apresentar uma estética específica ligada a cenários, músicas, figurinos ou ao texto não dramático. Mas, sobretudo, por fazer uma mescla de desejos estéticos expostos pelas histórias e pelos objetos, por apresentar um mapa que corta tangencialmente passado e presente do histórico do grupo e de cada integrante e, principalmente, por deixar lacunas sobre como atuar neste tempo.

Mas, como e para que atuar na contemporaneidade? Esta é uma questão que nos é apresentada em todo o espetáculo. O grupo nos diz como foi o seu treinamento atorial, nos demonstra as certezas que tinha sobre uma técnica de atuação eficaz e que agora parece ter-se dissolvido. Sentimos que o Lume nos diz que já não possui mais certezas e nos convida a pensarmos juntos sobre o fazer teatral na atualidade.

Compreendemos que o teatro contemporâneo busca, por conta da sua natureza, o distanciamento da representação mimética e também faz tentativas para perfurar as representações sociais. Para isto, se centra na realização de ações que possam gerar acontecimento, tendo como uma das ferramentas a intimidade.

A intimidade pode aparecer como um ato político diante da sociedade atual, mas também não deixa de trazer o risco de gerar corrosões. Para evitar que isto ocorra, pensamos que uma das formas que o grupo utiliza é a de propiciar que as cenas estejam com aberturas permanentes, passíveis de atualizações. Estas cenas, mesmo que sejam repetidas inúmeras vezes, possuem fissuras para que se atualizem e assim se reinventem.

A atuação contemporânea possibilita a justaposição de técnicas e de afetos construídos nos corpos de cada artista junto a outros corpos partícipes da cena. Tudo é costurado nesses corpos, anexado, grampeado, tatuado. Um ator, sendo do Lume ou não, é moldado pela sua biografia e de outras que o atravessam. As memórias e outras histórias inevitavelmente se entrecruzam nesta obra analisada e também na realidade dos presentes no ato performativo.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.  
ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.  
BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Editora Hucitec/ Editora da Unicamp: Campinas, 1995.

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. In *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 10, n. 23, 2017.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação: Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- CARREIRA, André. A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. In *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [Brazilian Journal on Presence Studies], Brasília, v.1, n.2, p. 331-345, 2011.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. In: *VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas - Memória Abrace Digital*. São Paulo: ABRACE, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Andre%20Carreira%20-%20Teatro%20de%20grupo%20e%20a%20no%20E7%E3o%20de%20coletivo%20criativo.pdf>. Acesso em dezembro de 2020.
- CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade: A confissão como estratégia cênica. *Urdimento*, Florianópolis, v.13, p. 11-21, 2009.
- FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 2013.
- REBÓN, Marta. Kintsugi: a beleza das cicatrizes da vida. In *El país*. 10 de dezembro de 2017. Caderno de psicologia El País Semanal. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/01/eps/1512125016\\_071172.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/01/eps/1512125016_071172.html). Acesso em: dezembro de 2020.
- SPINOZA, Baruch de. *A Ética*. São Paulo: Abril, 1979.