

# Identidade e memória no teatro multicultural de Robert Lepage

*Luciana Paula Castilho Barone<sup>1</sup>*

*Recebido 16, jan. 2012 / Aprovado 06, jun. 2012*

**Resumo:** Este artigo discute a relação entre identidade e memória na obra do encenador canadense Robert Lepage, com enfoque nas produções das décadas de 1980 e 1990. Para tanto, parte da definição de “teatro multicultural” (PAVIS, 2006) e da recorrência à rememoração na cena contemporânea (LEHMANN, 2007), evidenciando as influências da dupla colonização canadense e das memórias coletiva e pessoal na construção de subjetividades em torno da identidade na cena lepagiana e em suas relações com a recepção.

**Palavras-chave:** identidade; teatro multicultural; Robert Lepage

**Abstract:** This paper discusses the relationship between identity and memory in the work of Canadian director Robert Lepage, focusing on the productions of the 1980s and 1990s. For this purpose, it relies on the definition of “multicultural theater” (PAVIS, 2006), as well as on the recurrence to recall on contemporary scene (LEHMANN, 2007), evidencing the influences of Canadian dual colonization and of collective and personal memory on the construction of the subjectivities linked to identities on Lepage’s scene and its relations with reception.

**Keywords:** identity; multicultural theater; Robert Lepage

**Résumé:** Le sujet de cet article est la relation entre l’identité et la mémoire dans l’œuvre du metteur-en-scène canadien Robert Lepage produite au cours des années 1980 et 1990. On part de la définition de “théâtre multiculturel” (PAVIS, 2006), aussi bien que de la récurrence au rappel dans la scène contemporaine (LEHMANN, 2007), pour mettre en évidence l’influence de la double colonisation du Canada et des mémoires collective et personnelle dans la construction des subjectivités autour de l’identité sur la scène de Lepage et ses relations avec la réception du public.

**Mots-clés:** identité; théâtre multiculturel; Robert Lepage

## Introdução

A cena contemporânea aponta para uma retomada da questão da identidade cultural. A interpretação de Hans-Thies Lehmann é a de que, em contraposição à enfática afirmação do presente da modernidade, a partir dos anos 1980, com a totalização da sociedade midiática e a conversão da experiência em informação, a reflexão teórica e artística se volta com renovada intensidade para a rememoração. No início dos anos 1990 podia-se constatar no âmbito do teatro diversas tentativas de explorar o tema da memória e da identidade histórica. (LEHMANN, 2007, p. 320).

O teatro de Robert Lepage das décadas de 1980 e 1990 corrobora esta exploração, trazendo à cena a rememoração e, por meio dela, a busca da identidade cultural. Na introdução a *The intercultural performance reader*, “Towards a theory of interculturalism in theatre?”, Patrice Pavis considera a cultura humana como “um sistema de significações que permite a uma sociedade ou a um grupo entender a si próprios em suas relações com o mundo” (2006, p. 2). O teatro lepagiano faz contracenarem personagens de diferentes origens, sejam migrantes ou viajantes, através de encontros que, em um caso ou outro, levam à redescoberta ou ao entendimento de sua identidade, em virtude das relações que se estabelecem entre as alteridades, no decorrer das peças.

A definição do “teatro intercultural” de Pavis, como aquele que mescla tradições de performance tangíveis a distintas áreas culturais, não distinguindo as formas originais, possibilita a inscrição da cena lepagiana nesta categoria, uma vez que a hibridização é própria a sua poética. Mais do que um diretor multifacetado, que transita entre o teatro, o circo, a ópera e o cinema, Robert Lepage explora diferentes linguagens na composição cênica de seus espetáculos, criando uma poética singular em que o jogo entre os elementos faz emergir uma linguagem própria à dramaturgia de cada uma de suas montagens teatrais.

A exploração de personagens de diferentes etnias e o uso de diversos idiomas, como meio de identificação cultural e de comunicação – não apenas no Canadá bicultural, mas nos Festivais Internacionais que, muitas vezes, promoveram suas produções entre os anos 1980 e 90 – possibilitam a inscrição de seu trabalho também no que Pavis (2006) define como “teatro multicultural”, ou seja, aquele que se serve de influências cruzadas entre vários grupos étnicos ou linguísticos

como fonte de performances que usam muitas linguagens destinadas a um público bicultural ou multicultural.

Embora não seja propriamente temática dos espetáculos lepagianos, a questão da dupla colonização canadense e do multiculturalismo que dela decorre naquele país é inerente à origem de suas obras, permeando não necessariamente o discurso, mas a formação identitária de seus personagens.

### **Colonização, multiculturalismo e identidade no Quebec**

Stuart Hall, em *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, define o multiculturalismo como um substantivo que se refere “às estratégias políticas adotadas para governar ou administrar problemas da diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais” (HALL, 2003, p. 52). Estas sociedades se distinguem do Estado-nação moderno – que se apoia em valores universais, seculares e individualistas para organizar a homogeneidade cultural (HALL, 2003) –, uma vez que são tipos de sociedade culturalmente heterogêneos. O multiculturalismo emerge com o colonialismo e vem, segundo o autor, se alterando e se intensificando desde a Segunda Guerra Mundial.

A colonização canadense foi marcada pelas disputas territoriais entre Reino Unido e França, gerando, no Quebec, uma história permeada pela luta da preservação da identidade cultural, em virtude desse duplo domínio.

Embora o veneziano Giovanni Caboto - naturalizado inglês como John Cabot – tenha desembarcado, durante a busca de uma nova rota para a China, na Terra Nova em 1497, tomando posse desse espaço em nome do rei da Inglaterra, é em decorrência da chegada do francês Jacques Cartier, no Golfo de São Lourenço, em 1534, que se inicia o processo de colonização, com a vinda das primeiras expedições enviadas pelo rei da França, em 1542. Samuel de Champlain toma posse, em 1603, da Terra Nova e da Acádia, fundando, em 1608, a cidade do Quebec.

Desde então, a questão da identidade nacional não deixou de inquietar a região, que passou, até o Tratado de Paris de 1763, diversas vezes do domínio francês para o inglês e vice-versa, sofrendo as consequências culturais, econômicas e religiosas dessa dupla colonização.

Em 1840, os Canadá francófono e anglófono foram unidos pela Coroa Britânica, que banuiu a língua francesa dos organismos governamentais e educacionais.

É apenas em 1931 que o país conquista sua plena soberania. Aos poucos, os direitos dos francófonos da região do Quebec vão sendo reconquistados. Em 1968, o país passa a ser oficialmente bilíngue e em 1977, a região do Quebec conquista uma lei que estabelece o francês como língua oficial. A região inglesa do Canadá, no entanto, nega o conceito de dois povos fundadores, sendo sempre favorável ao multiculturalismo e negando ao Quebec sua soberania. O segundo referendo sobre a soberania da província, que consultou em 1995 todos seus eleitores, revelou uma maioria desfavorável ao separatismo, pela diferença de apenas um ponto percentual.

No colonialismo do Canadá não estão implicadas, portanto, apenas as relações culturais que se estabelecem entre colonizador e colonizado. Se o colonialismo, em sua dupla inscrição, “tentou inserir o colonizado no ‘tempo homogêneo vazio’ da modernidade global, sem abolir as profundas diferenças e disjunturas de tempo, espaço e tradição” (BHABHA, 2003; HALL, 2003), no caso do Canadá, não só não aboliu essas disjunturas, como acentuou as diferenças locais, ao colocar em choque as tradições herdadas de países distintos, em decorrência da dupla colonização. Se inicialmente é a questão da dominação que se coloca como conflito primeiro, entre Reino Unido e França, os efeitos do colonialismo na região desdobram-se em conflitos locais de aceitação da ideia de dois povos fundadores e de luta pela oficialização do idioma francês na região do Quebec, entre outras liberdades, para não tocar na questão da soberania.

### **Personagens e identidade na cena de Robert Lepage**

Nas décadas de 1980 e 1990, Robert Lepage explora o encontro de personagens de diferentes origens geográficas. Inerente ao Canadá, o plurilinguismo é recorrente em sua obra, delineando raízes e marcas identitárias em seus personagens. O interesse pelo idioma em si pode ser relacionado a aspectos biográficos da trajetória do encenador, entre os quais se destacam a influência que sofre de seu pai, seus interesses escolares e a questão da soberania do Quebec.

Seu pai, que pertencera à Marinha na anglófona Halifax, ao mudar-se para a francófona Quebec, torna-se taxista. A habilidade com o bilinguismo rendia-lhe, então, a requisição de redes dos grandes hotéis para os *tours* comentados pela província do Quebec, que, ocasionalmente, eram acompanhados pelo pequeno Robert. Sem perceber, Lepage aprendia com o pai a arte de contar histórias, nos *tours* destinados a estrangeiros, embalados pela língua inglesa.

Na adolescência, o interesse pela geografia já o destacava na escola, o que seria traduzido, em sua poética, por meio de uma exploração profunda da alteridade que traria, mais tarde, à cena teatral:

Eu estava interessado em cartografia, porque eu ia bem em geografia. No segundo colegial, eu era o primeiro da minha classe na matéria (...) Sem ter lido muito sobre o assunto, rapidamente achei que tinha coisas a dizer sobre culturas, geografia humana, línguas, viagens e assim por diante. (LEPAGE apud CHAREST, 1999, p. 33)<sup>2</sup>

Lepage identifica o interesse pela cartografia em sua visão de mundo, traduzida em seus espetáculos, concebidos como viagens narrativas:

Os mapas também nos oferecem modos pelos quais se dá ao mundo uma forma inteligível. Isto aparece em nossas produções, pelo nosso jeito de integrar diferentes lugares e períodos, de contar histórias distintas sobre esses lugares. Quando você realmente viaja, você descobre a essência de um país ou de uma cidade, você percebe o que a faz única, do que sua alma é feita. Nesse sentido, os espetáculos são viagens narrativas e seu sucesso talvez possa, em parte, ser medido pelo mesmo modo que medimos o sucesso de uma viagem. Nós somos ou viajantes ou turistas. Uma produção de sucesso comunica a experiência de um viajante (ibidem).<sup>3</sup>

Frente ao nacionalismo da francófona Quebec, a postura agregadora adotada por Lepage também revela a confluência entre culturas defendida por ele. Em seus espetáculos, coloca os idiomas em diálogo, os personagens em relação, para apontar as singularidades que emergem na diferença. As fronteiras são, assim, dissolvidas e é nas relações possibilitadas por esta dissolução que a alteridade é descoberta. Por ocasião do referendo de 1995 sobre a soberania nacional do Quebec, Lepage se colocava como cidadão do mundo, nem separatista, nem federalista, defendendo a procura por uma melhor relação entre as duas culturas canadenses:

É um desejo muito, muito profundo dos quebequenses terem uma melhor relação com o Canadá inglês (...) Sinto que sou uma testemunha muito

privilegiada disso porque sou um artista, muito bem-vindo em todo o Canadá... e como posso ver..., poderia testemunhar como o Canadá inglês é extremamente orgulhoso e apreciativo da cultura francesa do Quebec. E, por mim, gostaria de poder convencer os quebequenses que há uma afinidade, e há, provavelmente, um caminho, você sabe, para resolver todas essas questões, melhor do que “sim” ou “não”... Então, é muito difícil para mim promover um lado ou outro, não que eu esteja tirando o corpo fora, eu provavelmente seja pelo “sim”, mas gostaria (...) pelo menos de ter a oportunidade de explicar o porquê e espero que esse seja um tipo de “sim” muito liberal e não fechado em si mesmo, de ordem nacionalista (LEPAGE in SREBOTNJAK, 1995, trecho de vídeo, tradução livre).<sup>4</sup>

Os personagens que traz à cena refletem esses interesses e essa postura política agregadora. Suas relações se estabelecem, muitas vezes, na comunicação entre diferentes idiomas, revelando singularidades, por meio da diferença. É no contato com a alteridade que podemos identificar o que nos define culturalmente. Se, por um lado, a distância da terra natal, do lugar de origem nos possibilita justamente o distanciamento necessário para o reconhecimento daquilo que somos, por outro, o contato com a diferença nos faz perceber o que somos, por meio daquilo que não somos. Como pensa Bhabha (2003), o ser diferente, é que faz de você, você mesmo, já que a existência está condicionada a algo externo ao ser em si.

Na *Trilogia dos dragões* (1985-1987), Robert Lepage apresenta a saga de três gerações de personagens que vivem no Canadá, mas que têm origens e raízes culturais distintas. Esta diversidade cultural coloca em confronto etnias, línguas e costumes, em uma rede de relações que faz emergir a singularidade e a identidade de cada personagem.

O espaço eleito é revelado pelo prólogo: um estacionamento no Quebec, que abrigara, anteriormente, o bairro chinês e que pode, avisam as vozes trilingues, transformar-se em uma estação de trem, em um parque ou em um cemitério. O espetáculo vai além desses espaços, atravessando fronteiras: do Quebec, somos levados a Toronto, ao Japão, ao céu que cobre o Pacífico, sem nunca, no entanto, chegar à China, tal qual o primeiro colonizador da região, que, em nome dos ingleses, partira para esse país, descobrindo a Terra Nova, que posteriormente abrigaria tantas culturas distintas.

Como analisa Bovet (1994, p. 84), as etnias estrangeiras eleitas parecem ser as mesmas que marcam a história da colonização do Quebec: o poder político da França e da Inglaterra sobre o Quebec, representados pelo inglês Crawford e pelo francês Philippe Gambier, respectivamente; os vizinhos Estados Unidos e Canadá anglófono, representados pelo oficial americano e pela namorada de Pierre, Maureen; os orientais são chineses expatriados que vivem no Canadá.

Robert Lepage afirma: “eu posso utilizar uma língua como um objeto, gratuitamente, porque ela é bela, porque gostamos de saboreá-la. Mas esta não é a única utilização possível” (LEPAGE apud FRÉCHETE e CARMELAIN in BOVET, 1991, p. 27). A outra utilização, precisa ele, consiste em tratar a língua como o signo de um conflito cultural ou íntimo dessas personagens. É segundo esta concepção que encaminha as falas das personagens na *Trilogia*. A questão da comunicação entre línguas de diferentes origens é recorrente no espetáculo, revelando as diferenças étnicas das personagens e os conflitos culturais daí gerados.

Talvez seja nessa disjuntura significativa que as personagens se reconhecem. A *Trilogia dos dragões* se inicia com um jogo de troca de identidades entre as meninas Jeanne e Françoise, no qual imitam os comerciantes da rua em que brincam, assumindo seus sotaques diversos, ou seja, os ruídos que se destacam em suas comunicações em terra estrangeira.

A cena seguinte revela um problema linguístico: o inglês Crawford quer vender sapatos ao chinês da lavanderia, mas este não compreende muito bem a língua inglesa, assim como Crawford não compreende o que o chinês fala com seu sotaque, forçando o primeiro a usar da mímica para se comunicar. O plurilinguismo revela problemas de expressão desses migrantes em país estrangeiro, suas necessidades comerciais sendo dificultadas pelas diferentes línguas que se entrecruzam na comunicação.

Se, na esteira de Bovet, identificamos a retomada metafórica de Lepage das origens étnicas na formação do Quebec, para a construção de sua *Trilogia*, ela se dá mais para ressaltar a *différance*, proposta por Derrida e enfatizada por Stuart Hall (2003), do que pela busca de uma tradição nas origens, uma vez que as culturas em questão estão representadas pela singularidade de cada um dos personagens.

Conforme pensa Hall (2003, p. 66), “as tradições variam de acordo com a pessoa, ou mesmo dentro de uma mesma pessoa, e constantemente são revisa-

das e transformadas em resposta às experiências migratórias”. Essas experiências provocam o encontro com o outro e dele resultam revisões, pelas relações dialógicas que se dão, não em termos de oposição binária, mas de trocas efetivas entre as diferenças. Como enfatiza o autor, “não se trata da forma binária de diferença entre o que é absolutamente o mesmo e o que é absolutamente ‘Outro’. É uma ‘onda’ de similaridades e diferenças que recusa a divisão em oposições binárias fixas” (HALL, 2003, p. 60). E, citando Derrida, esclarece que *différance* caracteriza um sistema em que “cada conceito [ou significado] está inscrito em uma cadeia ou em um sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos [significados], através de um jogo sistemático de diferenças” (DERRIDA, 1972 apud HALL, 2003, p. 60-61). O significado, portanto, está sempre em processo, de modo que seu valor político só pode ser fixado em termos relacionais.

Em *Vinci* (1986), Lepage apresenta a viagem iniciática de Philippe, fotógrafo franco-canadense que, movido pela dor da perda de um amigo, parte em uma viagem para a Europa em busca de sua motivação artística. A viagem é introduzida através do guia cego italiano para quem a “arte é um veículo”. Cabe-lhe inserir os espectadores no veículo da viagem espetacular a ser empreendida, rumo ao conhecimento da obra de Leonardo da Vinci e ao renascimento do protagonista, no continente colonizador. O guia, que fala italiano, esclarece que foi contratado por seu sotaque europeu, para dar maior “credibilidade” ao espetáculo.

Em sua jornada, Philippe é conduzido em um *tour* de ônibus, por um guia britânico, que, cantando em inglês, o convida a olhar para dentro do espelho, para si próprio, sugerindo-lhe abrir a janela em caso de enjoo. Em um Burger King em Paris, Philippe dialoga com a Gioconda, que trabalha como tradutora de visitas guiadas no Louvre. A obra de Da Vinci deixa sua bidimensionalidade para ganhar vida na interpretação travestida de Robert Lepage. Seu sotaque parisiense reforça as diferenças entre a cultura francesa e a quebequense, ressaltadas pelas falas da Monalisa.

Na Itália, retorna o mesmo guia cego do início, que fala em francês, como se a descoberta de Philippe se desse não apenas pelos sentidos aguçados pelo discurso do guia, mas pelo reconhecimento de si no outro, através também do idioma. Vale ressaltar que todos os personagens são interpretados pelo mesmo ator, Robert Lepage, de modo que, mesmo corporalmente, o protagonista se enxerga

no outro, que é ele mesmo. Próximo do fim de sua viagem, Philippe já aparece menos como o estrangeiro ou turista dos quadros iniciais e mais próximo das respostas que motivaram sua viagem, ou seja, de si próprio.

A língua utilizada pela encenação, além das funções de contextualizar espacialmente as cenas e a origem das personagens, adquire uma significância no próprio percurso iniciático de Philippe e, em última instância, do espectador. No início da viagem, a condução se dá por um cego que fala idioma estrangeiro e, ao longo da jornada, Philippe e os espectadores vão lidando com as línguas inglesa e francesa, mais familiares ao universo canadense. O idioma italiano serve, assim, ao distanciamento de Philippe e de seus espectadores canadenses que, como ele, vivenciam uma aproximação da cultura visitada (europeia) e, por meio dela, da própria cultura, em função da adoção progressiva, ao longo da encenação, dos idiomas oficiais de seu próprio país. Há na encenação de Lepage uma preocupação com a poética peculiar a cada língua, com sua sonoridade, com o comentário de seu uso (o sotaque europeu, destacado pelo guia, na cena inicial) e, finalmente, com a descoberta da identidade artística, pessoal e singular do protagonista.

Stuart Hall (2004), na esteira de Ferdinand de Saussure, coloca a língua como sistema social que preexiste ao sujeito; este apenas se posiciona no interior dela e dos sistemas de significado da sua cultura. Ao falar uma língua, antes ativamos os significados nela embutidos, do que expressamos nosso interior. O autor remonta a Jacques Derrida (apud HALL, 2004, p. 41), que entende que o discurso pessoal não fecha em si o significado das palavras – este é instável e, em função das modulações que a língua carrega, sempre pode ser interpretado de forma diferente. Embora o significado procure por um fechamento, uma identidade, é sempre perturbado pela diferença. Bhabha (2003, p. 19-20), ao discutir a arte do presente no pós-colonialismo, enfatiza

a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.

Parece ser na fissura desse “entre-espço”, que Lepage possibilita a subjetivação de seus personagens. Quando recorrem a suas origens (a Europa), eles conquistam novos signos de identidade que se constroem justamente na instabilidade do estrangeiro. Em *Os sete afluentes do rio Ota* (1994), as diferenças culturais também se fazem co-presentes, enfatizadas as perdas de identidade dos personagens representados: Nozomi teve o rosto desfigurado pela bomba de Hiroshima; sua filha Hanako ficou cega em decorrência dos efeitos da bomba; Jana Capek passou a infância num campo de concentração, em Terezin, temporariamente ao lado da cantora Sarah Weber, que foi apartada de sua filha, Jana, assim como a Madame Butterfly que interpretava.

Cada personagem busca a reafirmação de sua identidade a seu modo: Nozomi quer seu retrato, para mostrar a todos o que a bomba causou em seu rosto, como em tantos outros. Hanako liga-se a sua casa, próxima de onde a bomba fora explodida, mantendo viva em si a memória do local antes da tragédia. Jana, em busca da paz interna, adota uma filosofia de vida oriental. Sarah não resiste e abre mão da vida, como sua musa, Butterfly, que entoava em seu canto.

Outros personagens também buscam por uma identidade perdida, como Jeffrey 2, que parte do Japão para os Estados Unidos, país de seu pai, onde conhece Jeffrey 1, cuja amizade, vai revelando aos poucos as raízes paternas que os ligam fraternalmente. E é na doença que se fazem irmãos, no apoio de Jeffrey 2 à decisão pela eutanásia de Jeffrey 1, em estado terminal, em decorrência da AIDS. A holandesa Ada casa-se com seu amado Jeffrey, para ajudá-lo, por meio da cidadania, a executar sua irreversível decisão.

A atriz quebequense Sophie, considerando colonizada a cultura de sua província, resolve ter seu filho, Pierre, no Japão, longe do pai que o rejeitou e do país que rejeita sua própria identidade. É em sua arte que Sophie encontra forças, representando um autor japonês, cujo texto reflete seu estado solitário neste mundo “preso a chamás”. Seu filho, Pierre, já crescido, volta ao país onde nasceu para aperfeiçoar-se na arte do Butoh. Como a reconstrução de Hiroshima, em que uma ponte simbolizava o masculino e a outra, o feminino, a obra *Os sete afluentes do rio Ota* faz com que suas personagens se encontrem no amor.

Luke O’Connor e Nozomi concebem o filho Jeffrey 1, em meio à devastação da bomba. Jana se fortalece na descoberta do amor pela vida. Ada demonstra seu imenso amor ao aceitar casar-se com Jeffrey, mesmo que seja para

favorecer sua morte. Hanako, musa inspiradora da dança de Pierre, encontra nele o mesmo amor que sua mãe Nozomi descobrira no americano O'Connor. Assim como a reconstrução da cidade devastada, feita em busca da beleza, é na arte que Sophie encontra a expressão de sua dor, que Ada canta a tristeza de sua perda, que Jeffrey 2 toca as palavras que silencia, que Pierre dança a cultura do local em que nasceu.

Amor e arte parecem trazer sentido à identidade perdida desses personagens, que transitam por um “entre-espço”, sempre estrangeiro. É no amor e na arte que parecem encontrar uma linguagem universal que devolve o sentido a suas raízes, a sua existência. Trazendo à cena a rememoração de muitas das tragédias que transcorrem no período abarcado pela peça, como a bomba de Hiroshima, o Holocausto e a AIDS, se reencontram por meio das diferenças, na complementaridade e no amor.

### **Memória e afetividade**

No “teatro intercultural”, as inscrições históricas e políticas do fenômeno cultural são relativizadas (PAVIS, 2006, p. 5), uma vez que não se presentificam enquanto discurso ou contextualização histórica, mas sim como rememoração que faz emergir uma descoberta de si mesmo. Como coloca Lehmann (2007, p. 317),

Somente a memória coletiva dá forma, lugar, profundidade e sentido às rememorações individuais. Algo como o provimento afetivo de experiências coletivas é então necessário para que a história pessoal – a lembrança e a experiência de um passado – possa ganhar forma.

É como se operam em Lepage as descobertas dos personagens. O grande intermediário do reconhecimento das experiências coletivas é o afeto que permeia os personagens e os espectadores. Assim, a experiência da bomba de Hiroshima, em *Os sete afluentes do rio Ota*, é trazida à cena por meio da vivência singular de Nozomi e dos efeitos afetivos nela gerados, que ressoam sobre as relações com Luke, com a filha, e com o espectador. Personagens e recepção dão forma à própria história pessoal, por meio de uma rememoração coletiva que tem um sentido menos político do que afetivo.

Lehmann (2007) considera o teatro como um espaço de memória, não como um “depósito de informações” históricas. O teatro contemporâneo não visa aguçar a consciência histórica por meio da presentificação de fatos, mas se coloca, antes, como uma arte de tornar perceptível, algo não sentido, de fazer quase visível o invisível. Assim, o que Lepage enfatiza não são as tragédias históricas referidas em cena, mas a percepção que delas têm personagens e espectadores. Não há, em seus espetáculos, uma abordagem historicista que encontre uma equivalência linear entre evento e ideia. Lepage serve-se dos fatos para a construção simbólica de uma narrativa mítica (LEHMANN, 2007), apoiada nas relações intersubjetivas que vão se entrecruzando em cena.

A memória volta-se para os corpos e afetos, não se dirigindo, portanto, à consciência, ao entendimento. Considerando o corpo como o local da memória, Lehmann destaca que os aspectos e gestos teatrais despertam no espectador recordações, o que o leva a abrir-se para o todo, o genérico. O teatro provoca esta confluência da história individual com a coletiva em momentos de não compreensão, de “percepção indizível” (LEHMANN, 2007, p. 319).

O teatro de Robert Lepage, ao evocar a memória coletiva, por meio da corporificação da trajetória individual dos personagens e das relações afetivas que vivenciam, provoca a percepção da identidade, muitas vezes nas fissuras das alteridades e nas trocas provocadas por suas diferenças. Ao lidar com encontros sempre em terra estrangeira, Lepage serve-se da memória para a atualização das percepções, aproximando-se, assim, do trabalho fronteiriço da cultura, conforme apontado por Bhabha, que exige

(...) um encontro com “o novo” que não seja parte de *continuum* do passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHA-BHA, 2003, p. 27).

A rememoração presente na poética lepagiana não se serve apenas de fatos e figuras históricas (Holocausto, a eclosão da bomba de Hiroshima, Leonardo Da

Vinci etc.). A memória pessoal do encenador, que faz emergir fatos e figuras entrelaçados a sua própria trajetória de vida, também se presentifica, transfigurada, em sua cena teatral e cinematográfica.

Pierre Lamontagne, por exemplo, aparece em várias produções do diretor. O personagem foi criado pelo próprio Lepage, em improvisações como ator, à época dos ensaios da peça *Trilogia dos dragões*, na qual é um artista plástico canadense que se encanta com o Oriente, através do amor que nutre por Yukali. Em *Os sete afluentes do rio Ota*, é um dançarino ocidental que vai ao Japão aperfeiçoar sua técnica de Butoh. Já no filme *Le Confessional* (1996), Pierre é um desenhista que volta do Oriente para o Canadá, por ocasião da morte de seu pai. Esse fascínio pelo Oriente e sua cultura é próprio a Lepage, que o explorou em diversas de suas produções artísticas. Embora o próprio encenador reconheça Pierre como seu *alter ego*, é em *Le Confessional*, que a relação entre o artista e o personagem se explicita, através das circunstâncias autobiográficas que Lepage imprimiu ao filme, como se o confessor revelasse identidades proibidas que cercaram sua trajetória pessoal.

Philippe é outro personagem fortemente autobiográfico, que Lepage interpretou em *Vinci* e nas versões teatral (2000) e cinematográfica (2003) de *A face oculta da lua*. O solo *Vinci* nasceu da emoção suscitada em Lepage, ao ver o croqui de *Virgem e o menino com Santa Anne* (1508-1510), de Da Vinci, e revela, através de Philippe, questionamentos do próprio encenador. Em *A face oculta da lua*, no palco ou na tela, a relação de Lepage / Philippe com seu irmão é mediada pela ausência da figura materna, que acaba de falecer.

Já em *Agulhas e ópio* (1991), é o próprio Robert que entra em cena como personagem, apresentando seu sofrimento amoroso. Como Lepage anuncia no Prólogo, não tendo conseguido apartar sua dor com a acupuntura, recorreu a velhas gravações de Miles Davis e ao livro *Carta aos americanos* (1949), de Jean Cocteau, como bálsamos a suas feridas. E interpreta, ao lado do personagem Robert, o artista francês e o norte-americano, na leitura amorosa que faz deles.

No filme *Le Polygraphe* (1996), Lepage recria uma circunstância que viveu, ao ter sido considerado suspeito pelo assassinato de um amigo, através de François, personagem investigado pelo assassinato de sua ex-namorada.

A memória pessoal, transfigurada no processo de criação, se cruza com personagens e fatos históricos e fictícios, provocando a ebulição dos afetos que

emanam da cena. Se a memória coletiva serve como chave de acesso a estes afetos, para a re-configuração da história pessoal, por parte da recepção, a memória pessoal do criador, poeticamente transfigurada, oferece, por meio da obra, uma visão singular de mundo.

Assim, a singularidade é o que imprime o contraste da *différance*, considerada na relação entre o artista e espectador, por meio da obra. É nessa fissura que se dá o “jogo sistemático das diferenças” por meio do qual o espectador se coloca no processo de significação que vai se constituir a partir de sua própria afetividade. A rememoração de experiências pessoais potencializa camadas profundas à composição dos afetos do personagem, ao mesmo tempo em que faz aflorar, dessa singularidade, uma gama de possibilidades interpretativas, por parte da recepção, mediadas pela afetividade que a tangencia.

A questão da identidade na obra de Robert Lepage liga-se, assim, à memória pessoal ou coletiva, ao transitar entre particularidades culturais, fatos históricos, personagens memoráveis e personalidades tomadas de empréstimo a sua experiência de vida, explorando as singularidades afetivas dos personagens e situações representadas. A construção de significados, nas interpretações múltiplas da recepção, se dá no jogo afetivo estabelecido entre palco e plateia, possibilitado pelo vertical mergulho na diferença, na alteridade, fazendo emergir desse campo visionário a identificação por meio dos afetos e, com ela, a comoção. O processo de subjetivação que se estabelece se dá na produção de imagens singulares nos espectadores, suscitadas por este processo de identificação.

## Notas

- <sup>1</sup> Luciana Paula Castilho Barone é Doutora pelo Departamento de Multimeios da UNICAMP, com tese centrada na poética de Robert Lepage. Atualmente é professora adjunta da Faculdade de Artes do Paraná / UNESPAR e líder do Grupo de Pesquisa Artes e Performance (CNPq), junto ao qual pesquisa processos criativos na cena contemporânea.
- <sup>2</sup> Original: “I was interested in cartography because I did well in geography. In the tenth grade, I was top of my class in the subject. (...) Without having read too much, I quickly found I had things to say about cultures, languages, travel, and so on”.
- <sup>3</sup> Original: “Maps also offer us ways in which to give the world an intelligible form. This appears in our productions through our way of integrating different places and periods, of telling distinctive stories about these places. When you actually travel, you discover the essence of a country or a city, you perceive what makes it unique, what its soul is made of. In this sense, the shows are travel narratives and their success can perhaps in part be measured in the same way

as we measure the success of a trip. We are either travelers or tourists. A successful production communicates a traveler's experience".

- <sup>4</sup> Original: "It's a very very profound will for Quebecers to have a better relationship with English Canada (...) I feel I'm a very privileged witness of this because I'm an artist, I'm very welcome to all around the rest of Canada... and as I can see ..., I could witness how English Canada is extremely proud and appreciative of French Quebec culture. And, for me, I would like to be able to convince Quebecers that there is an affinity and there is probably a way of, you know, solve that all things better as 'yes' or 'no'... So it's very difficult for me to promote one side or another, and it's not because I'm chickening out, I'm probably involved 'yes', but I'd like (...) at least to have a chance to explain why and I hope that it's a very open minded kind of 'yes', that it's not a closed on itself, kind of nationalism". (Transcrito pela autora).

## Referências

- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BOVET, Jeanne. *Une impression de décalage - le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère* (Dissertação de Mestrado). Québec: Université Laval, 1991.
- CHAREST, Remy. *Connecting Flights: Robert Lepage in conversation with Remy Charest*. New York: TCG Books, 1999.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. (Organização de Liv Sovak). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, pp. 01-100.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós Dramático*. São Paulo Cosac Naify, 2007.
- LEPAGE, Robert. *Vinci*. VHS, gravado no *Théâtre Repère* em 11/1986. (duração: 59 min). Arquivos Ex Machina.
- \_\_\_\_\_. *La Trilogie des Dragons*. VHS, gravado em 18/07/1992. (duração: 4h). Arquivos Ex Machina.
- \_\_\_\_\_. *Les Sept Blanches de la Rivière Ota*. VHS, s/r (duração: 6h). Arquivos Ex Machina.
- \_\_\_\_\_. *Le Confessionnal*. Canadá. Cinémaginaire, 1996, VHS (duração: 101min).
- \_\_\_\_\_. *Le Polygraphe*. Canadá. Téléfilm Canadá, 1996, VHS (duração: 91 min).
- \_\_\_\_\_. *Les Aiguilles et L'Opium*. VHS, s/r (duração: 1h 16min). Arquivos Ex Machina.

\_\_\_\_\_. *La Face Cachée de la Lune*. DVD, gravado em 03/2002 em Ottawa (duração: 2h 19min). Arquivos Ex Machina.

\_\_\_\_\_. *La Face Cachée de la Lune*. Canadá. La Face Cachée de la Lune Inc., 2003, DVD (duração: 105 min).

MORTON, Desmond. *Breve História do Canadá*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1989.

PAVIS, Patrice (ed). *The Intercultural Performance reader*. Nova York, Routledge, 2006.

SREBOTNJAK, Tina. “Lepage, the filmmaker”. CBC, 14 de setembro de 1995, duração: 12’40’’, disponível em [http://archives.cbc.ca/IDC-1-74-1410-9046/people/robert\\_lepage/clip6](http://archives.cbc.ca/IDC-1-74-1410-9046/people/robert_lepage/clip6)