

AS IMAGENS E O TESTEMUNHO *APONTAMENTOS TEÓRICOS SOBRE A BIOGRAFIA DA ARTISTA LYSIA DE ARAÚJO*

Heleniara Amorim Moura

Doutoranda em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários /
UFMG

RESUMO

O presente artigo traz algumas considerações teóricas acerca do testemunho e das imagens que permeiam a constituição da biografia da atriz, escritora e crítica Maria Lysia Corrêa de Araújo.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem, memória, testemunho, biografia, Lysia de Araújo

Eu queria largar tudo, voltar àquele século do ouro, às irmandades e trabalhar nas iluminuras, ou eu queria ser o próprio pergaminho, uma das figuras coloridas, eu queria ser uma cena, uma folhagem, uma flor, eu queria submergir-me na infância, no passado e permanecer estática, extática. Mas as coisas andaram, aqui estou eu, como um cartógrafo, retocando mapas já diluídos, contornos indefinidos e turvos, minha alma sombriamente coberta de pátina, em ruína...

Um tempo. Lysia de Araújo

Ao demorarmos nosso olhar nas palavras que servem de epígrafe a este trabalho, presentes na novela *Um tempo*, de Lysia de Araújo, a aproximação entre imagem e memória é latente ao ponto de esses dois vocábulos parecerem se referir a um único significado. Jorge Luís Borges, no texto “Do rigor na ciência”, também faz referência à constituição de um curioso mapa como representação eterna e exata de um lugar/tempo realizado em dimensões perfeitamente correspondentes àquilo que representava: “um mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele.”¹ Essa curiosa composição, contudo, mostrou-se inútil e as geração que se seguiram entregaram o projeto audacioso à

¹ BORGES. Do rigor na ciência, p. 223.

“inclemência do sol e dos invernos”.² A imagem de Borges sugere de maneira interessante a desmistificação da importância da imagem como verdade e realiza uma cisão naquilo que concerne à objetividade da própria imagem. Como salienta Peter Burke, o problema reside no limite da questão de “até que ponto, pode-se confiar nessas imagens”.³ Tanto nos aspectos teórico, quanto em ambos os textos literários, um tratamento dubitável foi dado às imagens. E, no caso específico do texto de Lysia, essas imagens da memória são constituídas no plano da diluição, da incerteza e das ruínas aparentes da lembrança. No entanto, o ato de desconfiar ou confiar nessas imagens é tão crucial quanto a própria experiência de biografar, já que as mesmas estão presentes tanto na obra quanto na vida da escritora.

Na primeira conversa realizada com Lysia de Araújo, no dia 24 de julho de 2009, a inevitável observação das fotografias dispostas à entrada de sua residência foi um impulso importante aos questionamentos iniciais a serem desenvolvidos em minha pesquisa.⁴ Os arquivos fotográficos, objetos aos quais Roland Barthes dedicou sua última obra,⁵ apresentam-se como documentos fascinantes àqueles que se dedicam ao fazer biográfico, especialmente pela ligação que tecem com o biografado. De maneira singular, aqueles que dedicaram suas vidas à arte e à itinerância parecem se abrir à imagem de maneira intrigante, como se quisessem reproduzir “ao infinito” aquilo que “só ocorreu uma vez”, repetindo “mecanicamente o que nunca mais poderia repetir-se existencialmente”.⁶ Em trabalho anterior, acerca do teatro amador no interior de Minas Gerais, o acesso a documentos pessoais de outros artistas de teatro revelou a multiplicidade de imagens em fotografias, bilhetes de entrada, projetos de cenas, desenhos e rascunhos que eram distribuídos em seus arquivos. De certa maneira, havia uma espécie de memória em mosaico de imagens, cada uma disposta em uma organização particular, ora cronológica, ora espacial, ora em ordem alguma aparente.

Em meio a retratos diversos, pessoais e de natureza familiar, as fotografias das peças teatrais da artista são belíssimas. Entre elas, Lysia de Araújo a representar Medeia, trabalho artístico que, sob a direção de João Ceschiatti, rendeu-lhe elogios da poetisa Cecília Meirelles na dedicatória de um exemplar de *O romanceiro da Inconfidência*: “À belíssima e terrível Medeia, que seja feliz na carreira.” A peça, representada em agosto de 1956 na cidade de

² BORGES. Do rigor na ciência, p. 223.

³ BURKE. Fotografias e retratos, p.25.

⁴ Pesquisa de doutoramento intitulada *Passagens na memória da artista Lysia de Araújo*, em andamento na Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia.

⁶ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 13.

Ouro Preto, possivelmente, foi a primeira das muitas viagens para encenações de teatro que a artista ainda realizaria, quando ultrapassaria as fronteiras da capital mineira em busca da arte dramática.

Há ainda fotografias da escritora, próxima à sua máquina de escrever, em seu fazer diário de contos, crônicas e críticas teatrais periodicamente publicados em jornais e revistas no país e no exterior.⁷ Há nessas fotografias um jogo de cena delicado e, em sua disposição no recinto e nos arquivos pessoais de Maria Lysia Corrêa de Araújo, pode-se entrever uma subjetiva organização que em muito contribui para uma constituição inicial de sua biografia. Essas inscrições em imagens reproduzem a vida da artista, sua trajetória como atriz, aberta ao desconhecido: “le tout-venant (ou le tout-allant)”,⁸ como nos sugere Barthes. Nesse sentido, pode-se perceber que o artista, em especial aquele ligado à arte de representar e mesmo itinerar pelo teatro, como o viajante, sente a necessidade imensa de guardar em imagens suas lembranças, “o saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas”.⁹

Os retratos em preto e branco, dispostos em murais nas paredes ou em porta-retratos organizados sobre os móveis, delinearam, no primeiro contato, movimentos propícios a determinada reconstituição da memória, especialmente por trazerem certo teor indutivo, esboçados por Barthes em considerações repletas de metáforas em *A câmara clara*. Os conceitos movediços, no limiar do exame crítico e do sentimento, foram bases bem-vindas para o tipo de observação que desejava realizar nessas imagens que pareciam tornar duradouros momentos únicos da vida da artista: a encenação e o labor da escrita. Assim, as fotografias de Lysia de Araújo, naquele momento inicial, condensavam a singularidade de apreender a natureza fluida e escorregadia do espetáculo teatral, além, também, da fugacidade das ideias durante a produção da escritura literária, como se o fotógrafo tivesse captado a própria efemeridade e “como um acrobata, tivesse desafiado as leis do provável ou mesmo do impossível”.¹⁰ Essas imagens evocam “certos traços biográficos” que se tornaram marcantes

⁷ Encontramos a colaboração da artista nas décadas de 1950, 1960 e 1970, em vários jornais e revistas dentro e fora do país, como *O Cruzeiro*, *A Cigarra*, *Ficção*, no Rio de Janeiro; *O Estado de S. Paulo*, *Correio Paulistano*, *Última Hora* e *Academus*, em São Paulo; na revista portuguesa *Colóquio-Letras*, na revista *El Cuento* do México; no *Estado de Minas*, *Diário de Minas*, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, *Revista Alterosa*, *Inéditos*, entre outros periódicos mineiros de cidades do interior.

⁸ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 31. A tradução sobre esse jogo de palavras seria “tudo-o-que-vier (ou o tudo-o-que-for)”, dados pela edição brasileira citada neste trabalho.

⁹ BENJAMIN. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 203.

¹⁰ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 56.

em sua vida, os chamados “biografemas”.¹¹ De certa maneira, as fotografias da artista revelaram detalhes que traduziam aspectos íntimos de sua existência, fosse como atriz, fosse como escritora e representaram, naquele momento, uma porta de entrada à sua subjetividade, a primeira possibilidade de escrever sua vida.

Entretanto, outro ponto merece análise em relação à constituição biográfica de uma subjetividade: a abertura do biografado ao relato de sua história e/ou a disponibilização de seu acervo, seja póstumo, seja ainda em vida. De alguma maneira, como sugere François Dosse, “o ‘biografema’ surge numa sólida relação com o desaparecimento, com a morte; remete a um tipo de arte da memória, a um *memento mori*, a uma evocação possível do outro que já não existe”.¹² Nesse caso, seria como se um motivo desencadeasse a possibilidade da rememoração de uma vida, muitas vezes, a proximidade da morte ou a própria morte em si. Uma das preocupações de Lysia de Araújo, especialmente, relacionada à doação de seu acervo, era a utilização do mesmo por pessoas da área artística, um desejo de que sua herança fosse guardada a salvo do esquecimento, no intuito claro de doar aquele conjunto de sua memória a alguém verdadeiramente ávido da história ali arquivada. O anseio da escritora, segundo entes próximos, estava sobretudo ligado à sua idade já avançada e também à ausência de grande parte das pessoas que compuseram sua vida. Durante a entrevista, impressionava a constância das fotografias dos que já se foram, fato que deixou transparecer certo tom de melancolia diante das perdas, uma tristeza aparente ante à saudade daqueles que, naquele momento, estavam ausentes.

Nesse aspecto, pensar o motivo daqueles que fotografam ou arquivam suas fotografias torna-se uma questão fundamental. No ensaio “Vidência e evidência”, Joan Fontcuberta sugere uma instigante resposta a essa dúvida: “para afirmar aquilo que nos dá prazer, para cobrir ausências, para deter o tempo e, ao menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte. Fotografamos para preservar a estrutura de nossa mitologia pessoal.”¹³ Seja qual o motivo da presença constante de fotografias na vida da artista, as imagens como depoimentos intervalares de sua vida, um todo subjetivo e difuso, distante de qualquer objetividade ou evidência, são pontos constantes. As composições imagéticas de seu acervo formam uma teia complexa e a construção biográfica desse conjunto pauta-se, sobretudo em seu depoimento, nas palavras da artista que desvendaram os possíveis lugares dessas imagens no percurso.

¹¹ BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 51.

¹² DOSSE. *Os biografemas*, p. 306.

¹³ FONTCUBERTA. *Vidência e evidência*, p. 13.

Mediante a senhora que se abria para o testemunho de suas reminiscências, a percepção de biografias que possuem narradores dispostos a partilhar a “experiência da arte de narrar suas histórias”,¹⁴ como a artista Lysia de Araújo, possibilitou a abertura de suas lembranças em duas formas diferentes: nos arquivos de seu acervo pessoal e em seus relatos orais. Como afirma o estudioso francês Henri Bergson, em *Matéria e memória*, “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida”.¹⁵ Logo, a movimentação de uma pesquisa presente traz à tona uma história estabelecida em meio a esse movimento no qual partimos de encontro ao plano da memória e da lembrança. A cada passo no processo de recolhimento desses dados, os arquivos ganham novas conotações, principalmente, quando essas fontes fragmentárias passam a constituir, através de um complexo mosaico, caminhos diversos que poderão ser percorridos e passarão, também, a delinear os rumos futuros da história da artista Lysia de Araújo.

Dessa forma, é de extrema importância o papel do biógrafo, especialmente, porque a discussão sobre o arquivo e sobre a memória não se refere apenas a uma questão do passado, “trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã”¹⁶ e, nesse aspecto, o pesquisador empreende uma atividade crítica, na qual “o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção.”¹⁷ A partir do momento em que o arquivo entra em cena, a própria conceituação do mesmo se torna fundamental para o processo de pesquisa. Para Agamben:

Foucault denomina “arquivo” a dimensão positiva que corresponde ao plano da enunciação, ao “sistema geral da formação e da transformação dos enunciados”. De que forma devemos conceber tal dimensão, se ela não corresponde o arquivo em sentido restrito – ou seja, ao depósito que cataloga os traços do já dito para os consignar à memória futura – nem a babélica biblioteca que acolhe o pó dos enunciados a fim de permitir a sua ressurreição sob o olhar do historiador?

Como conjunto de regras que definem os eventos de discurso, o arquivo situa-se entre a *langue*, como sistema de construção das frases possíveis – ou seja, das possibilidades de dizer – e o *corpus* que reúne o conjunto do já dito das palavras efetivamente pronunciadas ou escritas.¹⁸

¹⁴ BENJAMIN. O narrador: consideração sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 197.

¹⁵ BERGSON. *Matéria e memória*, p. 179.

¹⁶ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 50.

¹⁷ SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 111.

¹⁸ AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, p. 145.

Assim, na análise de Foucault, haveria duas âncoras metodológicas no processo investigativo: uma ligada ao já dito nos arquivos, aos seus componentes já produzidos, suas inscrições já realizadas (*corpus*) e outra ainda a ser expressa, as possibilidades do dizer futuro sobre a memória. O acervo pessoal de Lysia de Araújo¹⁹ ligado à sua atividade teatral foi doado aos Acervos Teatrais da Universidade Federal de São João del-Rei em janeiro de 2012 e, dessa forma, a análise desse material deverá possuir cuidados que se estendem tanto à forma como a artista inscreveu a história de sua memória, em seu domicílio privado, numa esfera pessoal e afetiva, quanto também na domiciliação desse arquivo para uma esfera pública, na qual novos *arcontes*, numa alusão ao conceito de Jacques Derrida em *Mal de arquivo*, estarão guardando e interpretando esses documentos. Assim, como elucida Reinaldo Marques em *O arquivamento do escritor*, “os arquivos dos escritores tendem a extrapolar o domínio do propriamente privado, ganhando a cena pública e solicitando a atenção de leitores e pesquisadores”.²⁰ Nesse sentido, essa conceituação refere-se diretamente ao princípio *nomológico* derridiano, no qual os arquivos, ao figurar em domicílios variados, estabelecem *arcontes* diversos.

Essa apropriação pessoal aflora também no suporte de cada arquivo, demarcando o princípio *topológico*. Os documentos de Lysia de Araújo são cobertos de pequenas citações à caneta ou a lápis que denotam pequenas marcas da artista, numa composição biográfica em arquivos diversos nos quais figuram suas reminiscências. A data e título dos periódicos aparecem nos manuscritos dos próprios recortes de jornais e revistas, marcando passagens e citações nas quais também aparecem o nome da atriz, ou comentários cotidianos de sua vida. Exemplo interessante é uma fotografia do ator Jardel Filho nos documentos da artista, com um manuscrito sugestivo: *É ou não é?* – inscrição colocada recentemente pela artista, ao levar a fotografia a um amigo cujas feições se assemelhavam às do ator, deixando na superfície desses *suportes* marcas de outros passados.

Outra questão importante está no tratamento arquivístico que a atriz deu à sua memória: a ordem, especialmente, dos recortes de jornais guardados pela artista, inscrições repletas de imagens e fotografias, não é cronológica, contudo possuem uma organização aparente: os documentos apresentam-se reunidos em uma pasta que, segundo a artista em seu depoimento, representam parte de sua história artística como atriz. Entre as notícias de jornais, há também folhetos das peças, convites e pequenos informativos teatrais, além de

¹⁹ O acervo é composto por um número significativo de livros sobre teatro, peças teatrais, prospectos de peças, recortes de jornais, bilhetes de entrada, entre outros documentos diversos.

²⁰ MARQUES. *O arquivamento do escritor*, p. 149.

recortes de seu trabalho como crítica teatral no *Correio Paulistano*. O acervo ainda estende-se a gavetas de um grande armário e nelas são guardados prospectos das peças que a atriz assistiu – percursos seus como espectadora. O acervo de Lysia de Araújo possui, assim, uma apresentação demarcada por uma organização singular, possível de compreender apenas em contato com as narrativas orais da artista, que pacientemente explicou cada detalhe de escrita, cada dobradura guardada – alguns arquivos, assim, apresentavam marcas em suas materialidades, como “rastros”²¹ deixados pelo passado.

Logicamente, o labor no manusear desses documentos causa certa apreensão no pesquisador, como se direcionasse o processo de coleta de dados para um caminhar sem fim, como se para reconstruirmos a memória tivéssemos que buscar mais e mais arquivos e realizar uma “análise – a rigor, interminável – do material pesquisado.”²² Cada arquivo requer a busca de outro e as fontes começam a contagiar o pesquisador com uma atitude desesperadora que Jacques Derrida²³ chamou, justamente, de *mal de arquivo*, que não pode significar outra coisa que não “sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome ‘mal’ poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde.”²⁴

A natureza do arquivo mostra-se transpassada por polifonias, marcas, tempos, espaços e sujeitos. Os arquivos da atriz Lysia de Araújo atravessam o tempo e são atravessados por ele também, rompem fronteiras, inscrevem suas histórias e outras mais. Traduzem a “súbita revelação de um sujeito fracionado, múltiplo e a permanência para além da pluralidade dos mundos da identidade socialmente determinada”.²⁵ Nesse sentido, questionamentos se abrem em teorizações na percepção de como seriam as inscrições da memória de uma artista itinerante e as marcas deixadas pelas “passagens” dessa itinerância.

As *passagens* no sentido benjaminiano ganham conotações polissêmicas trazidas pela própria palavra, podendo tanto significar os lugares nos quais as pessoas transitam (os corredores públicos circundados de lojas e movimentação), quanto à imobilidade do tempo –

²¹ Na acepção de Jacques Derrida, entendemos como *traço* e *rastro* as seguintes definições dadas por Derrida em *Salvo o nome* (1995): “*traço* (linha esticada, Zug, Bezug, ferência, referência a *outra* coisa que não a si, diferença), o pós-fato é, efetivamente, a vinda de uma escritura após a outra: *post-scriptum*... – O *rastro* dessa escritura ferida que carrega os estigmas de sua própria inadequação: assinada, assumida, reinvidicada...” (DERRIDA. *Salvo o nome*, p. 44, grifos nossos).

²² MIRANDA. Memória futura, p. 02.

²³ DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana.

²⁴ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 118-119.

²⁵ BORDIEU. A ilusão biográfica, p. 187.

onde também os lugares transformam-se mediante as diferentes camadas de épocas decorrentes. As *passagens* aparecem também como resumos de escrituras de outrem, citações do historiador, lembrando que para o pensador alemão “escrever a história” significa “*citar a história*” e, nesse movimento, “o presente determina no objeto do passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior”.²⁶ As passagens são imagens cobertas por metáforas que representam para este estudo um olhar teórico que tanto delinea a passagem do tempo, quanto à passagem desses arquivos por lugares ou as próprias passagens escritas desses arquivos, em manuscritos ou impressões, além da própria releitura do pesquisador perante esse passado, seu trabalho da memória, ligado sobretudo ao seu desejo e vontade de se abrir ao passado. Para Sigmund Freud:

A função da memória, que consideramos como um arquivo aberto a qualquer que seja curioso, é desse modo sujeita à restrição por uma tendência da vontade, exatamente como qualquer parte de nossa atividade dirigida para o mundo externo.²⁷

Nesse sentido, a figura do pesquisador toma evidência nesse processo. O pesquisador, ao “continuar cuidando da memória” desses arquivos, revivendo fatos e detalhes da vida de outrem, acaba também “vivendo uma memória vicária.”²⁸ Ao trazer esse passado para si, dá um determinado rumo à memória escolhida, deixa-lhe certa marca e, portanto, “o arquivista se torna “um agente de formação da memória”,²⁹ conferindo uma interpretação ao material em sua guarda. Assim, “ao zelar pelas memórias e lembranças alheias”, acabamos também por suplementar “a memória do outro”³⁰ na busca da compreensão das reminiscências do biografado. Dessa forma, acabamos por testemunhar a vida do outro, dar inscrições outras ao testemunho já existente de uma vida. Retomando os posicionamentos de Agamben:

Em oposição ao *arquivo*, que designa os sistemas das relações entre o não-dito e o dito, denominamos testemunho o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda a língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer. Pensar uma potência em ato enquanto potência, ou seja, pensar a enunciação no plano da *langue* equivale a inscrever na possibilidade uma cisão que a divide em uma possibilidade e

²⁶ BENJAMIN. *Passagens*, p.518.

²⁷ FREUD. O mecanismo psíquico do esquecimento, p. 324.

²⁸ MARQUES. O arquivamento do escritor, p.149.

²⁹ MARQUES. O arquivamento do escritor, p.153.

³⁰ MARQUES. O arquivamento do escritor, p.149.

uma impossibilidade, em uma potência e uma impotência, e, nessa cisão, situar um sujeito.³¹

Nesse sentido, percebemos a fragmentação do sujeito tanto nos próprios testemunhos daquele que traz à tona sua memória, no caso específico desta pesquisa, a artista Lysia de Araújo, quanto do próprio sujeito teórico, que intenta a organização desse passado. Logicamente, nesse processo, um método único de recolhimento de dados ou uma única abordagem tornam-se insuficientes. Como ressalta François Dosse, uma biografia “ainda que espessa, desdobrada em vários volumes, não consegue abarcar a complexidade de uma existência”,³² e nesse sentido, como elucida Alain Buisine, a adoção de uma “perspectiva de pluralização das abordagens”³³ seria uma forma adequada para a composição da escrita de uma vida. Durante a primeira conversa com a artista, entre anotações e guarda de relato em áudio, emergiram várias reminiscências nas palavras de Lysia de Araújo, mais inscrições foram sendo realizadas, mais imagens se disseminavam, num movimento de construção de novos arquivos. No contato com essa memória, somos tentados, na esteira de Bergson, “a pensar na etimologia do verbo. ‘Lembrar-se’, em francês *se souvenir*, significaria um movimento de ‘vir’ ‘de baixo’: *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso.”³⁴ Nesse movimento da memória, junto à lembrança da própria vida artística de Lysia de Araújo, emergia uma reunião de outras recordações, algumas de caráter pessoal e afetivo, outras de momentos culturais e artísticos nas quais a artista estava inserida. É nesse ponto que os apontamentos sobre o testemunho realizado por Agamben tornam-se ainda mais interessantes para este trabalho. Segundo o teórico:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *supertestis*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.³⁵

Os dois termos afloram nos depoimentos da artista: tanto a escritora como um *supertestis*, narrando os fatos que presenciou, a estrada que trilhou durante sua vida, em um depoimento subjetivo em entrevista ou nos textos dispersos e autobiográficos de seus

³¹ AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, p. 146, grifo do autor.

³² DOSSE. Os biografemas, p. 309.

³³ DOSSE. Os biografemas, p. 309.

³⁴ BOSI. *Memória e sociedade*, p. 46.

³⁵ AGAMBEN. A testemunha, p. 27.

guardados, como também a narrativa de sua vida dada por outros depoentes, outros arquivos e outras inscrições, que estariam ligados ao *testis*, a terceiros que trazem outras narrativas desse passado. Embora o conceito de testemunho esteja ligado a algumas vertentes específicas, como os relatos políticos acerca das ditaduras ou à possibilidade de dar voz a minorias na América Latina, ou ainda em outro flanco ligado aos relatos do *shoah*, os depoimentos do pós-guerra nos campos de concentração, talvez seja interessante pensar o próprio ato de testemunhar para além dessas fronteiras. Trata-se de pensar o testemunho para além de sua composição enquanto gênero textual, mas como ato de um narrador que se propõe a abrir-se ao passado. O testemunho para além, inclusive, do plano exclusivo da escrita. Nesse aspecto, uma existência que embora esteja inserida no tempo da ditadura militar no Brasil, como foi o caso de Lysia de Araújo, pode constituir um testemunho diverso. Sua vivência não toca de maneira direta os fatos de violência que tanto marcaram o período, não há uma produção específica de sua literatura dentro dos aspectos da prisão, do silenciamento forçado, ou de qualquer outra marca mais contundente da época. No entanto, na simples composição de sua literatura, as imagens reveladas em seus arquivos ou descritas em seus depoimentos constituem importante testemunho de sua existência e da sociedade no período no qual toda sua vida esteve inserida.

Em poucas palavras, o percurso da artista Lysia de Araújo, descrito em pequeno texto biográfico do *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, revela deveras uma natureza inquieta, palpitante, vibrante, múltipla, que se abria a diversos caminhos, como se suas *passagens*³⁶ como atriz transpusessem para a vida a itinerância dos palcos e a mudança de personagens às luzes da ribalta:

Contista, cronista, jornalista, atriz de teatro, escritora para crianças e intelectual de destaque. Residiu em diversas cidades e estados: São João del-Rei, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife. Frequentou vários cursos superiores, deixando-os incompletos (Língua Anglo-germânica – Faculdade de Filosofia, Língua alemã - Instituto Goethe, Língua Inglesa – Cultura Inglesa...)³⁷.

Mineira de Campo Belo, Lysia de Araújo passou sua infância em São João del-Rei, cidade que, segundo ela, no depoimento já citado, trazia lembranças de um casarão com uma escada de grandes proporções ao lado da bela Igreja São Francisco, além de imensa saudade dos que se foram. Crescendo em meio a uma família de intelectuais, a artista pertencia,

³⁶ O conceito de *passagens* está vinculado nesta pesquisa às considerações do teórico Walter Benjamin, como já foi mencionado anteriormente.

³⁷ COELHO. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, p. 453.

segundo os dizeres do *Diário da Tarde* de 12 de janeiro de 1958,³⁸ à “tríade de irmãs literatas, caso único talvez no Brasil”, sendo parte desse conjunto as escritoras e jornalistas Zilah (Bárbara) e Laís Corrêa de Araújo. Diversas vezes premiadas em concursos literários, A *Gazeta* de São Paulo anunciava, em 13 de novembro de 1959, que “os prêmios das irmãs Araújo [chegavam] a quinze”, informando ainda que Maria Lysia de Araújo, “irmã da poetisa Laís Corrêa (2º prêmio no II Concurso de Poesia da *Gazeta*) e da romancista Bárbara de Araújo, veio de Belo Horizonte para estudar na Escola de Arte Dramática de São Paulo”. Nesse referido ano, Lysia já havia acumulado nove prêmios literários.

Já nas artes cênicas, se em Minas Gerais a carreira teatral havia sido iniciada com nomes de peso, como João Ceschiatti e Carlos Kroeber, em São Paulo e no Rio de Janeiro, as atividades artísticas de Lysia de Araújo possibilitaram o encontro com grandes personagens do teatro nacional. Em busca de uma formação teatral aprimorada, com o objetivo de voltar para a capital mineira e nela criar uma escola de arte dramática, a atriz mudou-se para a metrópole paulista e posteriormente para a capital carioca. Em entrevista ao *Diário de Minas* em 19 de julho de 1970, a artista assim responde acerca de suas experiências teatrais:

Fora as da Escola, eu as tive no profissionalismo ao lado de excelentes atrizes e atores, como Henriette Morineau, Glauce Rocha, Iracema de Alencar, Maria Fernanda, Tônia Carrero, Teresinha Austregésilo, Célia Helena, Ety Fraser, Maria Della Costa, Jardel Filho, Guarnieri, Juca de Oliveira, Myriam Meyler, Myriam Muniz, Renato Borgui, Paulo Autran e muitos outros. Tive diretores como Bollini, Ratto, Augusto Boal, José Celso Martinez, Abujamra, Ghigonetto. Na escola também fui dirigida pela nossa talentosa Haydée Bitencourt e, aqui, em Belo Horizonte, pelo também nosso grande Ceschiatti.³⁹

Para aqueles que conhecem a história das artes cênicas em nosso país, não é difícil impressionar-se com o amplo currículo da atriz, que trabalhou em grupos teatrais como o Arena, o Oficina e a Cia. Maria Della Costa, em São Paulo, além de contracenar nos grupos Decisão, Opinião, e, ainda na Cia. Teatral da atriz Tônia Carreiro, junto com o ator Paulo Autran, no Rio de Janeiro. Participou de montagens expressivas na década de 1960, como *Pequenos burgueses*, de Máximo Górkí, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, *Tartufo* de Molière, sob a direção de Antônio Abujamra, e *As cadeiras* de Eugène Ionesco, sob a direção de Alfredo Mesquita. Esta última apresentação rendeu à Lysia de Araújo o prêmio de

³⁸ O referido periódico e os demais doravante citados são recortes de jornais selecionados pela artista e fazem parte de seu acervo pessoal.

³⁹ O recorte também faz parte do acervo pessoal da artista. A data e referência do periódico foram colocados a lápis, no topo da reportagem: *Diário de Minas*, 19 jul. 1970.

melhor intérprete na Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo. A artista contou, em depoimento, que o dramaturgo Ionesco, em visita ao Brasil àquela época, dirigiu-se, inclusive, à EAD para conhecer a talentosa intérprete de sua peça. Contudo, no referido dia, a artista ausentara-se das aulas, num desencontro lamentável, como relatou a atriz.

Nesse passado que se entreabre, “o campo de luta é a subjetividade”⁴⁰ – os sujeitos que se põe em jogo no processo e que fazem interagir as lembranças, os fatos e detalhes de uma vida. Assim, “o testemunho sempre é, pois, um ato de ‘autor’, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade”.⁴¹ Os relatos subjetivos delineiam também histórias de outros, biografam e autobiografam, simultaneamente. Durante o depoimento em sua casa, o relato de sua amizade com o poeta Carlos Drummond de Andrade foi surpreendente. Durante tempos, ambos trocaram correspondências, chegando mesmo a se conhecerem pessoalmente. A amizade, construída numa admiração mútua entre os escritores, possibilitou inscrições que, infelizmente, não ganharam a posteridade, pois as cartas do poeta foram sacrificadas pela artista como prova de amor a um namorado ciumento do passado. Juntamente com os risos das recordações dos arroubos da juventude, florescem ainda imagens da atriz jovem, que na representação da peça *Todo anjo é terrível*, ao lado da atriz francesa Henriette Morineau, adentrou a cena em discreto riso por causa de um desentendimento na comunicação do intervalo. A imagem da repreensão de Morineau trouxe-lhe um sorriso e mais uma quantidade significativa de lembranças.

Jacques Derrida⁴² escreve, em *O animal que logo sou*, acerca da natureza autobiográfica do homem. Na base de um conceito complexo do animal cuja concepção da alteridade é “rebelde a todo conceito”,⁴³ o processo autobiográfico assinalado pela linguagem compõe as assertivas acerca do humano. Nesse ponto de vista, ambas as esferas do humano e do animal desnudam a compreensão da própria existência,

um pensamento do que quer dizer viver, falar, morrer, ser e mundo, como ser-no-mundo ou como ser-ao-mundo, ou ser-com, ser-diante, ser-atrás, ser-depois, ser e seguir, ser seguido ou estar seguindo lá onde *eu estou*, de uma maneira ou de outra.⁴⁴

⁴⁰ AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, p. 148.

⁴¹ AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, p. 150.

⁴² DERRIDA. *O animal que logo sou*.

⁴³ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p.26.

⁴⁴ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p.40, grifos do autor

Na constituição do entendimento de si e do outro, a linguagem toma papel fundamental, já que é a palavra que nomeia e escreve a história, que articula o passado e o presente na abrangência de um tempo aberto à “autobiografia da confissão”.⁴⁵ Como ressalta Derrida:

Só se pode, aliás, falar aqui de história, de momento ou de fase histórica, a partir de uma borda presumida da dita ruptura, a borda de uma subjetividade antropocêntrica que, autobiograficamente, se conta ou se deixa contar uma história, a história de sua vida – que ela chama a *História*.⁴⁶

Ao perceber no homem esse “animal de leitura e reescritura”,⁴⁷ o teórico argelino aponta a visão de uma atitude do ser humano em estender-se a uma memória autobiográfica e mesmo biográfica. Assim, Lysia de Araújo, além de deixar marcadas suas experiências pessoais, descreveu as ações de outros personagens históricos, sorriu, emocionou-se, biografou/testemunhou conjuntamente a história de atores, amigos, parentes, conhecidos, num cruzamento de variadas histórias, registrando sua vida e a vida daqueles ao seu redor. E não há como saber como essa fronteira se impõe, pois há um momento em que um pouco do eu contamina o outro e vice-versa. E o signo da memória passa a ser o da contaminação frequente de vozes imbricadas em diversos discursos culturais. Uma biografia, então, torna-se várias biografias.

Em “Inquietações na poesia de Drummond”, Antonio Candido apreende que, em determinado momento da lírica drummondiana, há certa postura de negação do falar do “eu” em prol do falar do outro. Para driblar esse não desejo, a ação poética volta-se para o passado, na “perplexidade que leva a explorar o arsenal da memória, a fim de elaborar com ela uma expressão que, sendo uma espécie de vida alternativa, justificasse uma existência falhada, criando uma ordem fácil, uma realidade que ela não conheceu”.⁴⁸ É importante frisar que durante nossa primeira entrevista, a escritora Lysia de Araújo trazia evocações de outras personagens da história da literatura e do teatro e várias vezes julgava-os como registros mais importantes do que o percurso da sua própria vida. Por qual motivo essa voz autobiográfica buscava silenciar sua própria história, dando lugar a outras? Por que as imagens e histórias colhidas sobre outros durante suas passagens parecem merecer tanto cuidado? Em *Os sapatos de Orfeu*, biografia de Carlos Drummond de Andrade realizada por José Maria Cançado, há a percepção de uma mudança de atitude do eu lírico drummondiano relacionada a seu estado de

⁴⁵ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 44.

⁴⁶ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 60, grifo do autor.

⁴⁷ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 73.

⁴⁸ CANDIDO. *Inquietações na poesia de Drummond*, p. 70-71.

“ser-no-mundo”, especialmente nos poemas de *Boitempo*. “A verdade do mundo surgia não mais como ‘fruto do eu’, mas o eu é que nascia e oscilava como ‘fruto do mundo.’”⁴⁹ Retomando Antonio Candido, Cançado salienta uma nova atitude literária em Drummond, que direcionava a autobiografia desenhada nesses poemas como “uma heterobiografia, história dos outros e da sociedade”.⁵⁰

Verdadeiramente, as fotografias, documentos, livros sobre o fazer teatral, depoimentos e toda a composição arquivística da biblioteca e dos demais objetos da memória de Lysia de Araújo compõem um quadro cultural impressionante sobre a vida intelectual e artística de significantes centros urbanos nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Nesse contexto, a importância de seu testemunho é determinante, sobretudo a composição desse testemunho como imagens cobertas por metáforas que tanto delineiam a passagem do tempo, quanto a passagem desses arquivos por lugares ou as próprias passagens escritas desses arquivos, de forma manuscrita ou impressa, e a própria releitura da artista desse passado, seu trabalho com a memória, ligado, principalmente, ao seu desejo e vontade de se abrir à lembrança.

Na história de Lysia de Araújo, várias outras histórias se inserem. Além de um “animal autobiográfico”, as recordações da artista revelam arquivos complexos, constituindo-se continuamente num desejo de memória e na busca contundente de seu acesso. Nesse campo, nem sempre o que está em jogo é a verdade, mas a necessidade da lembrança, perante a fuga do esquecimento.

O testemunho não garante a verdade fatural do enunciado conservado no arquivo, mas a sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração – enquanto existência de uma língua – tanto perante a memória quanto perante o esquecimento.⁵¹

Escritora, atriz, musicista (a artista é exímia pianista), a vida de Lysia de Araújo representa a fenda de um tempo presente aberto ao passado. A predisposição em nos receber, em nos contar a sua história e a história daqueles que fizeram parte de sua existência e, especialmente, sua generosidade em apresentar-nos seus arquivos, foi imediata. Ao entrar em contato com a artista por telefone, e pedir-lhe uma visita para um depoimento em sua casa, a hora marcada foi pronunciada em uma única palavra: “agora”. Assim, o tempo da artista representava um tempo presente repleto de passados, mediado por imagens que condensavam a singularidade de sua vida.

⁴⁹ CANÇADO. *Os sapatos de Orfeu*: biografia de Carlos Drummond de Andrade, p. 307.

⁵⁰ CANÇADO. *Os sapatos de Orfeu*: biografia de Carlos Drummond de Andrade, p. 307.

⁵¹ AGAMBEN. *O arquivo e o testemunho*, p. 157.

Lysia de Araújo terminou a primeira entrevista com consciente poeticidade: “A vida do teatro é fascinante”, disse-nos a atriz. Coincidência ou não, numa entrevista em trabalho anterior, com a atriz amadora Nancy Assis em São João del-Rei, ela também repetira diversas vezes o quanto maravilhosa havia sido sua vida no teatro. Talvez a memória artística, verdadeiramente, condense uma beleza singular, possível “matéria do sonho”, nas teorizações de Bergson. Compreender essas passagens, os caminhos do mundo delineados por essas memórias biográficas, autobiográficas e mesmo “biogeográficas”, a apreensão dessa natureza inquieta e escorregadia, são questões que se apresentam como algumas de nossas buscas nesses testemunhos de um tempo passado, como cartógrafos, “retocando mapas já diluídos, contornos indefinidos e turvos”.⁵²

ABSTRACT

This article presents some theoretical considerations about the testimony and images that permeate the constitution of the biography of the actress, writer and critic Lysia Maria Correa de Araújo.

KEYWORDS

Image, memory, testimony, biography, Lysia de Araújo

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: _____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 25-48.
- AGAMBEN, Giorgio. O arquivo e o testemunho. In: _____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 139-164.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrosio de Pina. São Paulo: Nova Cultura, 1996.
- ARAÚJO, Lysia de. *Um tempo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet e Jeanne Marie-Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

⁵² ARAÚJO. *Um tempo*, p. 15.

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Ed. brasileira Willi Bolle (organização). Olgária Chain Féres Matos (colab.). Irene Aron (trad. do alemão). Cleonice Paes Barreto Mourão (trad. do francês). Patrícia de Freitas Camargo (rev. técnica) Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos (pós-fácios). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: _____. *Obras Completas*. Trad.: vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999. v. II. p. 223.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 183-191.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BURKE, Peter. Fotografias e retratos. In: _____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004. p. 25-41.
- CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 67-97.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Trad. Níci Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.
- DOSSE, François. Os biografemas. In: _____. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César. São Paulo: Editora Edusp, 2009. p. 306-314.
- FONTCUBERTA, Joan. Vidência e evidência. *Imagens*, n. 7, maio/ago. 1996.
- FOUCAULT, Michel. Entrevista com Michel Foucault. In: _____. *Ditos & escritos I: Psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Manoel Barros da Mota (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 300-312.
- FREUD, Sigmund. O mecanismo psíquico do esquecimento. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. III (1893-1899). Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 315-326.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.
- MIRANDA, Wander Melo. Memória futura. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, Edição especial, p. 1-3, jun. 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 111-120.