

# DRAMATURGIA DA MEMÓRIA

*DRAMATURGY OF MEMORY*

*DRAMATURGIA DE LA MEMORIA*

**Juliano Ricci Jacopini**

**Juliano Ricci Jacopini**

Doutorando em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber. Ator e pesquisador da Cia. Labirinto de Teatro (Matão/SP).



## Resumo

Este artigo traz uma reflexão sobre as possibilidades do ator-dramaturgo que tece uma composição cênica durante seu(s) processo(s) criativo(s). Toma como base de possível pesquisa a corpografia, isto é, a busca de um corpo dramático e dramaturgico sob as práticas de treinamento não expressivo do ator e os processos de composição cênica, a fim de desenvolver práticas direcionadas à criação coletiva dramaturgica de um corpo que cria em cena por meio da decodificação de memórias e de matrizes corporais.

**Palavras-chave:** ator-dramaturgo, memória, dramaturgia, trabalho de ator, corpo.

## Abstract

This article aims at presenting a reflection on the possibilities for an actor-playwright developing a scenic composition during the creative process. It takes corpography as a basis for possible research, i.e., the search for a dramatic and dramaturgical body under the actor's non-significant training practices and the scenic composition processes in order to develop practices aimed at the dramaturgical collective creation of a body that creates on scene decoding memories and body matrices.

**Keywords:** actor-playwright, memory, drama, work of the actor, body.

## Resumen

Este artículo plantea una reflexión sobre las posibilidades del actor-dramaturgo que teje una composición escénica durante su(s) proceso(s) creativo(s). Para ello, toma como base la corpografía, es decir, la búsqueda de un cuerpo dramático y dramaturgico bajo las prácticas de entrenamiento no expresivas del actor y de los procesos de composición escénica, con el fin de desarrollar prácticas dirigidas a la creación dramaturgica colectiva de un cuerpo que crea en escena a través de la decodificación de memorias y de matrices corporales.

**Palabras clave:** actor-dramaturgo, memoria, dramaturgia, trabajo de actor, cuerpo.

*Muito do tempo se passou desde o início, início que não consigo pontuar ainda precisamente o momento em que começa.*

(Thiago Gardini, diário de bordo de “Colchão de solteiro”)

Um relevante deslocamento nas artes cênicas diz respeito à questão da dramaturgia. No Ocidente, a partir do século XX, o teatro, que trazia em sua espinha dorsal o texto como centro de uma peça, desdobra-se para o ator, que passa a ser visto como o elemento fundamental da cena. Vê-se uma mudança de lugares, acompanhada de profundo hibridismo, e o teatro começa a dialogar com mídias, imagens... enfim, uma gama de novos referenciais além de ator e texto, com a finalidade de derrubar fronteiras entre o ator e o espectador, numa nova relação de encorajamento de seres ativos da cena. Assim, cada vez mais o artista é convidado a se colocar integralmente na produção de uma obra artística.

Colocar-se integralmente vem diretamente ao encontro dos questionamentos deste preâmbulo, ao discutir a posição do ator-dramaturgo, que escreve a cena por intermédio de sua memória durante a tessitura experimental de suas vivências e cocriações nos processos criativos.

Assim, surgiu o interesse em conceituar o que venho desenvolvendo em práticas de três processos na Cia. Labirinto de Teatro<sup>1</sup>, da cidade de Matão/SP, que toma como base de possível pesquisa a **corpografia**, isto é, a busca de um corpo dramático e dramatúrgico sob as práticas de treinamento não expressivo de ator e os processos de composição cênica por meio da decodificação de memórias e matrizes corporais.

Tomo para reflexão o trabalho “Líquido”, da Cia. – em andamento desde fevereiro de 2014 –, em que os atores (Juliano Jacopini e Thiago Gardini) buscam criar uma dramaturgia corporal e um corpo dramatúrgico que compõe em cena escrevendo, por ações físicas e matrizes corporais, frases em movimento que se estendem em palavra no ato da criação. E isso se dá pelo acionar da memória, aqui, direcionada em recortes de dezessete anos vividos juntos, com memórias compartilhadas.

A memória nasce em uma linha sucessiva de fatos que se atualizam em evolução (BERGSON, 1999 e 2006). Movimentar a memória, que sumariamente seria lembrar algo (ir ao passado), se dará na premissa de buscar

---

1. [www.cialabirinto.com.br](http://www.cialabirinto.com.br)

caminhos de vir a ser (pela subjetivação), de memórias que poderão ter sido vividas ou não, mas atravessadas e acessadas em infinitos pontos que atualizam a memória no presente, compondo molduras que serão forças que determinam, no caso, o fluxo criativo dos atores/pesquisadores em processo da tessitura do drama.

A tessitura do drama se dá pelo presente, o qual determina a memória. As composições dos atores constroem uma dramaturgia cênica (partituras corporais costuradas da nascente de ações físicas) e uma cena dramatúrgica (texto dramatúrgico advindo da memória e dialogado no processo criativo) por seus corpos em trabalho. São, assim, corpos que se atualizam pela existência.

Em “Líquido”, a história real dos dois atores do processo é colocada em trabalho. Portanto, há a intenção de reconstruírem uma narrativa corporal de dezessete anos vividos juntos. Para isso, foram elencados diversos eixos temáticos, e até então quatro foram iniciados em processo de criação: “Jogo de búzios”, “Banho de costas”, “Colchão de solteiro” e “Carta de amor”. Cada ator realiza o relato escrito, minucioso, dessas memórias, tentando se lembrar e atualizar acontecimentos que passam a sustentar a dramaturgia cênica e compor a tessitura do drama por um remexer profundo de lembranças. Cada ator escreve sua memória, na intenção de, ao uni-las, o material ser mais rico, e também porque as percepções que atravessam cada um são diferentes. Utilizando essas memórias escritas e narradas, partem para a construção de frases em movimento, regadas por sensações particulares despertadas pela maneira como a memória repercute em cada um, tendo em vista a formação que têm diante dessa história conjunta e que reverbera na memória do outro. Os diálogos corporais criados passam pelas matrizes, pela narrativa real da história e pela narrativa “inventada” – regada de querereres individuais.

Os atores tomam assim uma posição de leitores de suas histórias que se abrem e comungam para a criação. Ao acionar memórias, não se tem a intenção de reproduzi-las, mas atualizá-las. Portanto, pela apropriação e pela imaginação direciona-se para a interpretação – uma busca pelo corpo que dê um sentido próprio –, a qual é um lugar onde transitamos, para onde trazemos elementos para transitar.

Há, nesse sentido, alguns entendimentos perceptivos de, no caso, haver uma ambiguidade criativa, que são dançadas no intertexto. Os atores de “Lí-

quido,” ao utilizarem a mesma memória – que não é a mesma, pois cada ator a aciona segundo suas lembranças e seus “agoras” –, reconstroem o vivido, ocorrendo uma desconstrução do próprio, que, todavia, se atualiza, e instaura-se em bricolagem uma dança dialética. As partituras nascem, assim, de frases de memórias selecionadas e postas em movimento.

Para os atores, a mesma memória é distinta, e ela ressoa também de forma distinta na tessitura do drama. Para tratar disso, trago breves recortes dos diários de bordo da memória “Jogo de búzios,” escrita pelos atores:

[...] Quando chegamos, armamos nossa mesa, uma banquetta velha que ficava no canto do quarto, e mais que depressa começamos a colocar nossos dotes de artesãos em prática, porém, quando as miúdas contas rolaram do saquinho e caíram sobre a mesa, uma misteriosa força pareceu ter a intenção de comunicar alguma coisa [...]. (“Jogo de búzios,” Thiago Gardini)

[...] sobre a cama as pequenas especiarias acrílicas de fundo do mar se espalharam em um jogo para nossos quereres de descobridores de mundo [...]. (“Jogo de búzios,” Juliano Jacopini)

Uma mesa ou sobre a cama? Cada ator rememora no agora. Atualiza suas virtualidades para a escrita no esforço de trazer à tona algo vivido há aproximadamente quinze anos. Nenhum dos dois está mentindo. A verdade é uma, comunga, e se dá nesse novo encontro de novos corpos, que, sobre a banquetta ou sobre a cama, dançam a nova memória conjunta, das especiarias de acrílico com figuras de fundo do mar, que ao serem tiradas do saco de papel viram um jogo: o de prever o futuro de quinze anos atrás e de atualizar o presente, afinal, quando acontecido o fato em si, não se imaginava que “a sorte de ambos” estava sendo lançada até estarem juntos no hoje. Como se dá esse hoje pelo que já foi? É a pretensão dos corpos na dança das memórias... Dá-se ao experimentar... Criando.

A memória é fluida, anteparada por acessos que não se esgotam e que se (re)inventam sinestesticamente e de maneira rizomática. Deleuze e Guattari (2011), em seus escritos sobre o pensamento e sua produção, voltam-se para o pensamento rizomático; e, utilizando essas ideias sobre o trabalho criativo de ator, o corpo seria a raiz central, e as memórias, as ramificações dessa raiz – de qualquer lugar pode nascer algo. O trabalho do

ator realizado no limite engessa-se a pensamentos estratificados, filia-se a um suporte interpretativo de representação, e não de criação,

[...] sendo que é no encontro (no caso, do ator consigo, com suas memórias despertadas no corpo) que se produz uma outra cartografia, um outro caminho, talvez ainda desconhecido, mas que merece ser percorrido, pois traz em sua trajetória vivências históricas. Seria isso o intento em desterritorialização para territorialização que nunca termina: eu me aproprio de algo que existe e ressignifico frente a meus gestos de leitura, pela interpretação e pelo interesse. Busca-se, assim, uma reorganização disso mesmo. (JACOPINI, 2013, p. 66)

Em uma máxima deleuziana: a única coisa que se repete na vida é a diferença.

José Gil (2002) discute a ideia de preenchimento total com sentido. Ora, esse preenchimento total só é válido enquanto for poroso (a não certeza de ser na banquetta ou sobre a cama), pois o sentido se dá na percepção do encontro; no caso do espectador com a obra, nas relações que a obra lhe desperta. Portanto, não se busca a finalidade do gesto, mas sua transição, pois é a chegada e a saída dele que comunicam de alguma forma. Ainda, Gil (2002) aponta sobre a alegria espinosiana: momento de imersão, de potência do corpo. Este encontro alegre (Espinosa) nasce em primeira instância de forma singular para cada ator, seguido da comunhão dessa forma na construção da partitura do drama e chegando (ao menos é o intento) ao leitor do drama: o espectador, que se vê diante de uma criação de vocabulário gestual e coloca suas interpretações no acontecimento que assiste, tendo que os gestos na dança são abstratos, e nem por isso isentos de sentidos.

Tratar de uma história real e vivida pelos próprios atores que a viveram encontra-se em um limiar de estar “entre” toda e qualquer manifestação possível de vir a ser um outro corpo dentro do corpo já sido.

Ao lidar com a memória “Jogo de búzios”, buscamos filiar nossos corpos a uma possível ancestralidade ritualística de premonição do que, no caso, viria a se transformar nossa amizade. Um prólogo da história. Instável como água e líquida. Bamba e desestabilizada como a caminhada na areia. Símbolos referidos que, certamente, contribuíram para a construção das ações físicas e matrizes corporais que endossam o quadro cênico em questão. Assim, a pesquisa criativa deste quadro cênico foi

desenvolvida em parte na Praia dos Pescadores (Itanhaém/SP), lugar rico de memórias para ambos os atores, que hibridizam a memória no agora, relocando-a em novo lugar, experimentando-a em novo experimento de sensações.

Sobre tal zona de interesse, o corpo em processo é capaz de se expressar no momento da coleta de dados (perceptíveis, sensíveis, sígnicos) e de se potencializar para composição dramática por movimentos nascidos da ligação da memória vivida com esta mesma atualizada. O que possivelmente podemos pensar é uma *mímesis corpórea de si*<sup>2</sup>, no agora, de algo que já foi sendo de novo.

Os movimentos de transição do corpo não são próprios apenas da dança: encontram-se em todos os movimentos e gestos da vida comum. Mas a dança transforma-os, condensando-os e concentrando-os quando se achavam dispersos, conectando-os diretamente, quando entravam em sequências narrativas ao serviço de movimentos significativos, ampliando-os quando eram imperceptíveis na vida, pondo-os no próprio centro do movimento dançado. (GIL, 2002, p. 86)

Tece-se assim uma dança das memórias em território energético, com referências aludidas do vivido, buscando como e o que o corpo exprimirá no vivido do agora, que nasce com/pela potência de expressão.

Greiner (2005) aponta o corpo como fonte interna do animado, portanto,

Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que, no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, [elas] colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. (p. 64)

O processo imaginativo é a criação dos corpos em relação. Em “Líquido”, busca-se viver o já vivido em um corpo vivo, onde, por ações do cotidiano impressas na memória, criam-se novos conceitos que incitam a

---

2. A *mímesis corpórea* não é a imitação estereotipada de um corpo que se observa, mas o desenvolvimento e a expansão do olhar para que seja possível absorver diferenças que compõem a corporeidade de um indivíduo a ser estudado, um olhar que detecta informações que podem até mesmo estar revestidas pelo cotidiano de um corpo e que imprimem no ator uma memória para seu corpo. (FERRACINI, 2006)

ação e a construção dramática de uma linguagem em novo tempo e espaço.

A pesquisa pelas ações físicas gera matrizes corporais que, perpassadas por fluxos da memória descontínua, geram novas matrizes e novos corpos e novas cartografias de histórias vividas ou não, memoradas ou não.

Experimentar a própria história a fim de tecer uma dramaturgia cênica é despir-se de si para se emprestar em pesquisa para si mesmo. Ao irmos, por exemplo, a quinze anos atrás em “Jogo de búzios”, ao momento em que brincamos de sermos “videntes” (e, hoje, acessando o passado para preencher o presente dessa história), buscamos além da memória escrita; em suma, buscamos a memória dos corpos e “só podemos *sentir* algo na medida em que esta coisa *sentida* se transformar em corpo, em micro ou macrotensões musculares” (BURNIER, 2009, p. 39).

O corpo é a memória em ação, e o passado é imutável, pois ele se presentifica. Bergson (2006) aponta que a memória não é lembrança, nem passado, mas criação/inventividade. Lembrança é uma atualização de algo passado. Ao invés da lembrança presente ir ao passado, é o passado que vem ao presente, e assim se presentifica; portanto, é criação. Lembrar não é lembrar, mas recriar no presente atual. Sem relação com verdade e com arquivo... Criar pode, então, inventar.

Se toda memória está presente, mas de forma virtualizada, atualizá-la é o contato com o ponto da imanência. No cone de Bergson estão as memórias virtualizadas, o passado vinculado ao presente em uma gama de fluxos de virtualidades. Uma atualização da memória não se ativa, portanto, por questão racional, mas por algo somático/corporal, pela percepção.

Leonardelli (2008) aponta, segundo Bergson, que há duas categorias autônomas de memória: retenção – imagens que nos vêm involuntariamente relacionadas a mistérios do presente; e reconhecimento – que se manifesta quando a memória é estimulada, que “atualiza impressões para resolver o presente, oferecendo ao sujeito novas sínteses de pensamento a partir do vivido” (p. 113).

Seria a memória das percepções, que vêm antes da lembrança, e, no caso, é corporal e se ativa pelo corpo e suas consequências. Em “Líquido”, ao escrever no corpo fragmentos da história conjunta vivenciada pelos atores, os próprios atores estão escrevendo em seus corpos, integralmente. É o que



se poderia chamar, no caso, e já mencionado acima, mimesis corpórea de si, que só se dá pela memória. Porém, a mimesis corpórea de si é atual. Os corpos não são os mesmos de, por exemplo, dezessete anos atrás, assim como o acontecimento rememorado não é o mesmo, mas é, especificamente, criação a todo o tempo, tomando por base referenciais vividos e então atualizados. Os atores de hoje enxergam suas memórias com outro olhar, pois são eles outros e os acontecimentos que marcam suas trajetórias os constroem a ponto de atravessarem a si mesmos com novas interpretações do já vivido, que immanentemente se reconfigura no presente.

Ao acionar memórias, recuperam-se e se legitimam imagens ou criação de imagens, estas na memória recriadora. O corpo entra em estado de pulsão, aqui em diálogo com a teoria da “pulsão de ficção” (SPERBER, 2009), que efabula e cria, tomando a memória como primordial, pois é ela constitutiva da identidade e por ela se constrói a **memória ficcional** que vive em constante paralelismo com o temor, e que em “Líquido”, em constante paralelismo com a nova identidade, é feita pelo amor.

No processo criativo de “Líquido” há sempre um jogo envolvido. Seleciona-se a memória vivida; escreve-se detalhadamente sobre ela (cada ator sobre sua memória); partilha-se o escrito; parte-se para a pesquisa/experimentação das ações físicas e matrizes corporais com mergulhos profundos na mimesis corpórea de si; segue-se para a mimesis corpórea do outro, em que cada ator busca a corporeidade do outro, a fim de mergulhar em sua memória, no lugar do outro dentro da história; então nasce o agora, vindo da experimentação de todas essas sensações, pois o corpo passa a estar pronto para a busca, em estado de busca – reage à relação com outro corpo, com o que o cerca, com o que lhe é representado.

Nasce a dramaturgia compilada por experimentação constante dos corpos em criação. Nasce a dramaturgia do corpo e pelo corpo. O corpo atualiza e recria no presente, e aí se dá a corpografia. É nesse presente que as memórias, em turbilhão, se cocriam e a tessitura do drama se edifica em experimentos; portanto, é a memória um universo virtual que pressiona nossa atualização. Essa passagem é criatividade. Assim, não se busca a representação, mas a criação.

O que é virtual é incorporal, mas não transcendente. As forças que atravessam são imanentes. O atual é envolto por uma nuvem de virtuais, que

possui em si o campo da sensação, portanto, possibilidades infinitas de atualização, que é sempre experiência.

“Líquido” é em constante hecceidade de *devenir-outro* – “acontecimentos cuja individuação não passa por uma forma e não se faz por um sujeito” (DELEUZE; GUATARRI, 2002, p. 52) –, tanto que se experimenta ser outro sendo o que se é, atravessado pelo campo de intensidades. Não há uma universalidade racional que percorre os caminhos criativos, e, assim, o interpretativo surge do experimental em acontecimentos atualizados do real, que é múltiplo. Não se busca uma compreensão do vivido para a nascente da estrutura da história, mas, sim, seus agenciamentos.

No processo, são colhidas suposições de imagens advindas da memória e reverberadas no corpo. Elas são sustentadas não para a criação de uma imagética real, mas para um referencial real para o atuator, que pode chegar de outra forma para o espectador, em estados metafóricos, vividos ou não, para ambos.

Um processo desenvolvido sob esses prismas abre caminhos para novas discussões e reflexões do ator-dramaturgo que compõe corpo e memória, corpo em memória.

## Referências bibliográficas

- BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: *capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2002.
- GIL, J. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- GREINER, C. **O corpo**: pista para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- FERRACINI, R. (org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2006.
- JACOPINI, J. **O texto teatral (en)cena**. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LEONARDELLI, Patricia. **A memória como recriação do vivido**: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.

SPERBER, Suzi. **Ficção e razão**: uma retomada das formas simples. São Paulo: Hucitec, 2009.

Recebido em 14/02/2015

Aprovado em 08/04/2015

Publicado em 30/06/2015