



LAZZARETI, Angelene. Memória ativa: Impressão e expressão no trabalho do ator; Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; Capes; Bolsista de Mestrado; Prof^a Orientadora Mirna Spritzer.

O presente artigo traz uma reflexão a respeito do trabalho criativo do ator sobre a memória, com base nos estudos de Gaston Bachelard e Amilcar Borges de Barros. Entendida nesta reflexão como movente e ativa, a memória propicia que traços, imagens, gostos, aspectos culturais e o caminho percorrido pelo ator ao longo de sua vida sejam revisitados e transformados num refazer contínuo. Uma historicidade corporal ao produzir uma possível especificidade de linguagem cênica faz da memória um dispositivo de impressão e expressão no qual um elemento particular torna-se procedimento de criação. Os elementos da memória, inscritos ativamente no corpo, são recriados e reeditados. Nesta ação são transformados o passado, o presente e o sujeito. O dinamismo existente em tais processos requalifica experiências, reconfigura interpretações e relaciona novas referências para a criação cênica.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; historicidade corporal; criação cênica;

ABSTRACT

This article presents a reflection about the creative work of the actor on memory, based on studies of Gaston Bachelard and Amilcar Borges de Barros. Understood in this reflection as moving and active, the memory that provides features, images, tastes, cultural aspects and the path traveled by the actor throughout his life are revisited and transformed into a redo continue. A historicity body to produce a possible specificity of scenic language makes the memory a printing device and expression in which a particular element becomes creation procedure. The elements of memory, actively enrolled in the body, are recreated and reissued. In this action are processed the past, the present and the subject. The dynamism existing in such processes reclassifies experiences, interpretations and related reconfigures new references for creating scenic.

KEYWORDS: Memory; historicity body; scenic creation;

A memória é aqui compreendida como movente, incessante e ativa. Propicia que traços, imagens, gostos, aspectos culturais e o caminho percorrido pelo ator ao longo de sua vida sejam sempre revisitados em companhia da imaginação e por consequência, transformados num refazer contínuo. Se a memória for entendida como a capacidade de reter dinamicamente no corpo sons, imagens, palavras, movimentos, é possível refletir sobre a possibilidade de acionar a memória que há no corpo e utilizá-la como repertório de materiais.

Para a compreensão dos processos da memória, os estudos de Gaston Bachelard sobre a *ritmanálise* confirmam que até as formas mais aparentemente estáveis devem sua estabilidade “a um desacordo rítmico” (BACHELARD, 1994a p. 120). Existem em todas as coisas vibrações que por serem irregulares propiciam a existência. Em tudo há um ritmo, esta energia vibratória é compreendida por Bachelard como a energia da existência. Neste estudo, toda a presença pressupõe a ausência, toda a recordação pressupõe o esquecimento, a vida, portanto, é ondulação e a evolução do ser é uma quantidade descontínua e vibratória de acertos e erros, até mesmo as “transformações ocorrem em ritmos” (BACHELARD, 1994a p. 119). O tempo como uma vibração rítmica é um fluxo descontínuo e nele nada permanece fixo e permanentemente estabelecido, “acreditar na permanência das coisas é abrir sempre os mesmos olhos à mesma fase de seu ritmo” (BACHELARD, 1994a p. 63). Há movimentações temporais múltiplas onde as lembranças do passado também se movem.

O ser humano nunca é fixo, ele nunca está lá, jamais vivendo no tempo onde os outros o vêem viver, onde ele mesmo diz aos outros viver. Com frequência, somos seres estagnantes atravessados por redemoinhos. Onde está a direção da vida em nós? [...] O cronometro é o tempo dos outros, o tempo de um outro tempo que não pode medir nossa duração. Mas não somos nós mesmos um maço mal atado de um milhão de outros tempos? (BACHELARD, 1990 p. 41)

Primordialmente o passado não pode ser analisado como um bloco uniforme e “a recordação pura não existe, é arbitrário o pensamento que julga podermos abarcar na memória tudo o que já vimos” (BACHELARD, 1994a p. 48). O tempo não é fixo e a memória tampouco, tudo está em constante movimento, o passado para Bachelard não é estável, está liberto de datas. E a memória não é uma espécie de armário onde as lembranças são cronologicamente e ordenadamente fixadas em gavetas. Para o filósofo as diferentes idades e experiências unem-se em uma memória viva, onde o que há de novo (ação presente) aciona a memória (passado), o antigo por consequência reconfigura-se e repercute no novo. Bachelard atenta para o fato de que presente e passado estão ritmicamente em um processo oscilatório uno. “A recordação não é um bem disponível. Só podemos realizá-la se partimos de uma intenção presente. Nenhuma imagem surge sem razão, sem associação de ideias” (BACHELARD, 1994a p. 51). E defende que qualquer causalidade só é existente na descontinuidade dos estados.

De acordo com esta compreensão o ser está em transformação, não será também como o tempo e a memória algo estável e permanente. Os processos entre estímulos externos, memória acionada e reações corporais correspondentes serão os responsáveis pela constante renovação do ser. Permanece em mutação repleta de possibilidades que dependem não apenas dos fatos da memória, que por si só já representam multiplicidades, mas também dos fatos do presente e das possíveis respostas advindas das diferentes combinações entre todos estes elementos. “O ser somente é, enquanto permanece dialeticamente deveniente. Não se pode pensar o ser

sem lhe associar um devir móvel, múltiplo, dinâmico, surpreendente” (BACHELARD, 1950 p. 112-128).

Para reforçar os pensamentos sobre a memória o neurocientista Antônio Damásio destaca que todas as lembranças constituintes da memória quando acionadas surgem sob a forma de imagens mentais que podem ser visuais, olfativas, táteis ou auditivas. Tais imagens-lembranças sofrem modificações constantemente, portanto, não serão idênticas, não serão as mesmas de sua origem. Além disso, estas imagens mentais estão localizadas como representações dispositivas que não contêm a figura como tal de uma lembrança, mas os meios que desencadeiam a configuração da imagem.

Se você possui uma representação dispositiva para o rosto de tia Maria, essa representação não contém o rosto dela como tal, mas os padrões de disparo que desencadeiam a reconstrução momentânea de uma representação aproximada desse rosto nos córtices visuais iniciais [...] Não existe apenas uma fórmula secreta para essa reconstrução (DAMÁSIO 1996 p. 130).

O neurocientista define que estes dispositivos da memória despertam não apenas os aspectos sensíveis do objeto rememorado, como cor, forma ou som, mas também registros da reação emocional ao objeto. Quando esse processo é realizado todo o corpo participa e reage a estas imagens acionadas já as associando a outros elementos. As reações são absorvidas pela memória que ao criar estas relações e conexões considera as alterações ocorridas no organismo no passado e no presente. A rapidez com que estes processos ocorrem é extraordinária, portanto, não há como estas imagens serem registradas como arquivos ou filmes retidos fixa e permanentemente. O sujeito recebe uma quantidade de conhecimento incontável durante toda sua vida e um armazenamento desse material provocaria sérios problemas de capacidade para o cérebro e deficiência ao acesso às informações.

Todos possuímos provas concretas de que sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma *interpretação*, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a idade e experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem. Nada disso é compatível com a idéia de uma representação fac-similar rígida, como foi observado pelo psicólogo britânico Frederic Bartlett há várias décadas, quando pela primeira vez propôs que a memória é essencialmente reconstrutiva (DAMÁSIO, 1996 p.128).

Portanto, é análoga a afirmação de Damásio com a definição de Bachelard ao propor que todo o conteúdo da memória se modifica constantemente e está para ser reconfigurado, recriado e transformado pelo presente. Este fluxo incessante e dinâmico é o propiciador do ser e do devir que envolve a memória. Memória que também pode ser compreendida como um processo dinâmico na medida em que recria-se conforme o presente, as

recordações, interpretações e, no caso do trabalho de ator, as intenções criativas.

Essa pode ser a principal particularidade e riqueza de uma escritura cênica, de uma dramaturgia do ator. Visto que os aspectos da memória são ativos e transformam-se e o presente é reconfigurado e recomeçado, o sujeito e sua identidade são também um mundo de possibilidades. A memória no trabalho criativo do ator pode ser um suporte ativo, fonte de imagens, sensações e recordações advindos da percepção e da experiência particular do ser. Amílcar Borges de Barros, escritor chileno da *Dramaturgia Corporal*, descreve este fenômeno salientando que “o sujeito como um múltiplo do corpo permite fazer da inscrição particular um procedimento de criação, (de)formação e exposição pública da impressão ou traço intersubjetivo”¹ (BARROS, 2011 p. 17).

A memória no trabalho criativo do ator pode ser um suporte ativo, fonte de imagens, sensações e recordações advindos da percepção e da experiência particular do ser. Esta chamada por Barros de *historicidade corporal* ao produzir uma possível especificidade de linguagem cênica faz da memória um dispositivo de impressão e expressão no qual um elemento particular torna-se procedimento de criação. *Historicidade corporal* é o conceito utilizado para definir os traços, imagens, sensações, impressões, imaginação, aspectos culturais, rotas pelas quais transitou o sujeito e recordações que estão inscritas ativamente no corpo em forma de memória. Para Barros, o trabalho sobre os chamados *territórios corporais* geram, “em decorrência de seu caráter múltiplo e simultâneo, a crise dos instrumentos interpretativos e constituintes do sujeito e da arte”² (BARROS, 2001 p. 18).

Para pensar o corpo do ator, em primeira instância, é necessário estabelecer e entender o corpo como um lugar praticado e não resolvido, quer dizer, como um campo de probabilidade, um olho negro ou um abismo de forças e afeições contínuas (BARROS, 2011 p. 84)³.

Uma repetição diferenciada, onde o corpo do ator é o que inscreve, revela, denuncia no espaço cênico os conflitos humanos; é justamente no corpo do ator onde se deve investir no re-descobrimiento e ou re-leitura cartográfica das cicatrizes, rastros, e vestígios deixados pela percepção e experiência. Como um hieróglifo sonoro sensitivo, a ação manifestada no corpo pode fluir e deslocar-se entre as dinâmicas do sentido. Na palavra do corpo ocorre uma certa arqueologia corporal, quer

¹ “el sujeto como un múltiple del cuerpo permite hacer de la inscripción privada un procedimiento de creación, (de)formación y exposición pública de la huella o traza intersubjetiva”. Tradução minha.

² “desde su carácter múltiple y simultáneo, la crisis de los instrumentos [...] interpretativos y constituyentes del sujeto”. Tradução minha.

³ “Para pensar el cuerpo del actor, en una primera instancia, es necesario establecer y entender el cuerpo como un lugar practicado y no resuelto; es decir, como un campo de probabilidad, un hoyo negro o un abismo de fuerzas y afecciones continuas”. Tradução minha.

dizer, um reposicionamento e uma análise crítica e constitutiva das técnicas corporais explícitas e ocultas, que permitem a reconstrução das diversas perspectivas, volumes e dimensões da corporeidade humana (BARROS, 2011 p. 86)⁴.

O corpo, enquanto fonte de matéria produz informações inesgotáveis. Abre-se dessa forma, a possibilidade para a auto-exploração por parte do ator, para descobrir e perceber as associações que o corpo realiza entre os elementos da memória e os demais variados fatores que provém de sua vivência e de sua contínua renovação. O trabalho sobre estes elementos necessita também de técnica, entretanto, uma técnica que é por natureza diária e intensa, de auto-pesquisa, de um aumento sensível de consciência corpórea. O resultado dependerá de um trabalho de percepção do corpo, ou seja, um trabalho sobre si mesmo, onde o ator descubra a diversidade de informações que constituem seu ser. É a partir dessa compreensão que se torna possível acionar os registros de materiais que podem ser acionados, combinados e organizados como objeto de arte na composição de ações físicas e vocais. A memória, constituinte de uma *historicidade corporal*, de traços inscritos e escritores de algo imanente do corpo remete vestígios de um possível trabalho sobre o corpo teatral. Um trabalho não sobre algo externo a ser transposto, e sim, sobre os próprios potenciais renovados e reeditados a cada ação física ou vocal elaborada. A partir destas considerações é possível alargar as fronteiras no que se refere à reflexão e a prática corporal do ator, suas técnicas e linguagens aplicadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes. 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Editora Ática, 1994a.
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço** seleção de textos José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978.
- BARROS, Amílcar Borges de. **Dramaturgia corporal**. Santiago: Editora Cuarto Propio, 2011.
- DAMÁSIO, Antônio. **O erro de Descartes emoção razão e o cérebro humano**. São Paulo: Editora Companhia das Letras 1996.
- DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência : do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000.

⁴ “Una repetición diferenciada donde el cuerpo del actor es el que inscribe, revela y denuncia em el espacio escénico los conflictos humanos; es justamente em el cuerpo del actor donde se debe embestir em el re-descubrimiento y/o re-lectura cartográfica de las cicatrices, rastros o vestigios dejados por la percepción y la experiencia. Como un jeroglífico sonoro sensitivo, la acción manifestada em el cuerpo puede flur y desplazarse entre las dinámicas del sentido. En la palabra del cuerpo ocurre una cierta arqueología corporal, es decir, un reposicionamiento y un análisis crítico y constitutivo de las técnicas corporales explícitas y ocultas, que permiten la reconstrucción de las diversas perspectivas, volúmenes y dimensiones de la corporalidad humana”. Tradução minha.