

A “memória” na construção da cena teatral

**Rogério Santos de Oliveira - Professor Adjunto-Universidade Federal de Ouro Preto-
Doutor pela Universidad de Alcalá**

**Luiz Carlos Costa Sarto - Graduando do Curso de Bacharelado em Direção Teatral-
Bolsista de Iniciação Científica da Universidade Federal de Ouro Preto**

RESUMO

Este texto relata os resultados obtidos durante um projeto de pesquisa realizado sob nossa orientação: o projeto em questão buscou compreender como se manifesta a “memória teatral”, tanto em seu conteúdo teórico, a partir de uma pesquisa bibliográfica sobre o assunto, como na prática teatral, durante o processo de construção de uma cena teatral, que teve como centro de análise e investigação a função da referida “memória teatral” na elaboração dos sentidos da cena teatral, que se constroem nas relações estabelecidas com outros elementos cênicos durante o processo criativo de um objeto cênico.

A “memória teatral” na construção do objeto teatral¹

Com o decorrer do século XX, a investigação teatral como parte do campo do saber, acervo cultural preservado na tradição² da qual somos participantes e devedores³, foi se dirigindo definitivamente para o campo do processo criativo atoral, em decorrência principalmente de uma análise, e posterior redefinição, por parte de criadores teatrais das décadas de cinquenta, sessenta e setenta, da importância das vanguardas artísticas.

Neste início de século XXI, já estabelecidas as novas leituras das mencionadas vanguardas e dos fazeres teatrais, nos voltamos novamente para os valores da própria cena como fator constitutivo de saberes, tentando restabelecer esses valores e determinar quais suas aporias nos tempos contemporâneos.

Variados elementos cênicos⁴, quando em atividade criativa, desenvolvem potencialidades que a princípio são testadas no espaço da criação, o “lugar teatral”⁵, para que num período posterior possam ser adaptadas e estruturadas para a construção do objeto teatral.

Aqui, o que nos interessa investigar, é a função da “memória teatral”⁶ no processo construtivo da narrativa cênica, pensada a partir do olhar da direção do espetáculo.

A “memória teatral” que aqui vamos explorar será tratada e entendida como uma ponte, ou como uma ferramenta de análise e de construção do objeto teatral.

A partir de vários autores (vide bibliografia), estudamos a “memória” na sua acepção teórica e em seus variados pontos de intercessão com a forma teatral, para posteriormente

¹ Texto de Rogério Santos de Oliveira

² Estamos utilizando o conceito de tradição a partir daquilo que Hobsbawn e Ranger entendem por “tradição inventada”: “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (1984: 9).

³ Hobsbawn e Ranger também estipularam a natureza da inserção na mencionada tradição: “Elas parecem classificar-se em três categorias superpostas: a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideais, sistemas de valores e padrões de comportamento (1984: 17).

⁴ Estamos entendendo como elementos cênicos todos os fatores, tanto de ordem material como do pensamento, que entram na composição do objeto teatral: o espetáculo.

⁵ Para nós, pensar no espaço de ensaio é pensar no lugar da construção do objeto teatral. Assim, tomamos emprestada a noção de lugar utilizada por Santos (2002: 322) para construir a nossa noção de “lugar teatral”: “O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade”. O conceito de “lugar teatral” por nós estabelecido foi explorado no texto apresentado durante o VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas 2010: portalabrace.org/.../Rogerio%20Santos%20de%20Oliveira%20%20O%20Espaco%20de%20Ensaio%20como%20Lugar%20Teatral.pdf

⁶ Estamos tomando emprestado o conceito de “corpo-memória” de Grotowski (1993: 34) para começar a construir o nosso de “memória teatral”, conceito este que será expandido e multiplicado durante o desenvolver deste projeto de investigação: “O corpo-memória”. Se crê que a memória seja algo independente de todo o resto. Em realidade não é assim, pelo menos para os atores. Não é que o corpo tenha memória. Ele ‘é memória’, ou seja, o corpo real com sua estrutura de massa e sua ‘carga semântica’, escrita no corpo durante o tempo de vivência real e criativa, que também é real, que se transforma em ‘massa’, e que é responsável pela realização da ação atoral” (a tradução é nossa).

estabelecer a ponte com o nosso foco de interesse: a “memória teatral” como elemento na constituição da narrativa cênica, que tem como base estrutural as “marcas subliminares” que a ação cênica provoca no objeto, constituído pelos variados elementos da cena.

Também investigamos como a “memória teatral” constrói a narrativa cênica a partir de seu próprio “devir cênico”⁷: sua realização em um espaço-tempo-ritmo que se cria durante a realização da construção da cena.

Entendemos que a investigação sobre a “memória teatral”, como elemento constituidor da cena, é importante para que possamos entender as relações entre indivíduo e cena, desde o ponto de vista do artista criador - no nosso caso o diretor teatral - que a partir da “memória teatral”, tanto da cena, como do processo de criação em si; e desde uma “memória” que advém da cultura⁸, portanto pautada na construção do caráter criador, intrínseco ao próprio “fazer teatral”, recria o movimento rítmico da cena, transformando-o, como uma das bases subliminares do acontecimento espetacular.

Durante o projeto de pesquisa do qual aqui tratamos, verificamos os conceitos acima pensados, tanto a partir da construção de um arcabouço teórico que desse conta da análise dos referidos pressupostos, como na realização de uma parte prática – uma cena teatral - para que pudéssemos perceber como as relações teóricas aqui introduzidas se manifestam e complementam a prática teatral.

Para tanto, estabelecemos objetivos para que a pesquisa transcorra de forma clara e objetiva, aqui citarei apenas de forma rápida os referidos objetivos para que nos sobre espaço para discorrer sobre o trabalho realizado: estabelecer, a partir do processo teatral, ou seja, durante os ensaios, qual a relação da “memória teatral”, como definimos anteriormente, em

⁷ Para entender alguns aspectos desta questão, recorreremos a Deleuze (2000a: 6) - concretamente, à sua argumentação sobre a dupla relação do tempo com as “coisas” e com seu próprio acontecimento no mundo da vida, seu devir: “[...] de tal forma que o tempo deve ser apreendido duas vezes, de duas maneiras complementares, exclusivas uma da outra: inteiro como presente vivo nos corpos que acionam e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos ‘imateriais’ que resultam dos corpos, de suas ações e de suas paixões. Apenas o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o presente existem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não três dimensões sucessivas, mas sim duas leituras simultâneas do tempo».

⁸ Para Geertz (1978: 21): “[...] a cultura está composta de estruturas psicológicas por meio das quais os indivíduos ou grupos de indivíduos regem seu comportamento. [...] consiste no que quer que seja que alguém tem que saber ou crer a fim de agir de uma forma aceita por seus membros”. Já para Santos (2002: 326): «A cultura, maneira de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também uma reaprendizagem das relações profundas entre o homem e seu entorno”. Para nós, as duas definições de *cultura* são importantes e complementares, pois Geertz estabelece a importância da “ação civilizatória” a partir da cultura e Santos a territorializa no lugar: espaço onde se cria o pertencimento a partir das relações entre o indivíduo e o espaço. Mas não poderíamos deixar de pensar numa relação mais ampla ou até mesmo no sentido filosófico do “fazer teatral”, pensamento esse desenvolvido por Grotowski (1993: 23) quando fala da dimensão humana do processo civilizatório: “Nos instantes de plenitude, o que em nós é animal não é unicamente animal, mais bem é toda a natureza. Não a natureza humana, mais bem toda a natureza no homem. Então resulta atual, ao mesmo tempo, a herança social, o homem mas enquanto *homo sapiens*. Mas não se trata de um dualismo. É a unidade do homem. E então não atuo ‘eu’ – atua ‘isto’. Não o ‘eu’ cumpre o ato, ‘meu homem’ cumpre o ato. Ao mesmo tempo eu mesmo e o *genus humanum*. O inteiro contexto humano –social e de qualquer outro tipo– inscrito em mim, na minha memória, em meus pensamentos, em minhas experiências, em meu comportamento, em minha formação, em meu potencial” (a tradução é nossa). Assim, passamos à definição de Fischer-Lichte (1999: 13-15) de *teatro*: “o teatro como sistema cultural”, ou seja: um sistema de relações entre os diferentes elementos, tanto humanos como técnicos que geram significados, o que para nós nos parece muito pertinente nesse estudo, já que vamos trabalhar o “fazer teatral” a partir das relações entre os diversos elementos, tanto humanos como técnicos, baseando-nos no que Fischer-Lichte (1999: 19) chamará “códigos”: “um sistema geral de regras para a criação e interpretação de signos, como também de seus contextos”.

relação aos outros elementos cênicos que fazem parte do processo de criação teatral durante os ensaios.

Sobre a metodologia aplicada neste projeto de pesquisa dividimos em dois momentos distintos as aplicações dos conceitos e sua verificação em uma prática realizada durante uma disciplina eletiva por nós oferecida: Estudos Teatrais B – Preparação Atoral: Base Neutra e Criação - realizada na Universidade Federal de Ouro Preto (2009).

Para a realização desta pesquisa, contamos com um aluno-bolsista, que além de trabalhar as questões teóricas acima expostas, participou da elaboração do trabalho prático como relator do processo prático realizado, o qual apresentaremos aqui no *corpus* deste texto.

O texto que vem a seguir é uma parte da pesquisa realizada, sob nossa orientação, pelo referido discente, Luiz Carlos Costa Sarto, aluno de Bacharelado em Direção Teatral do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, e apresenta algumas reflexões sobre os trabalhos realizados sobre a parte teórica e prática desta investigação.

Observação sobre a memória na construção teatral⁹

Os processos de experimentação desenrolados dentro de uma sala de ensaio acontecem a partir das ações dadas em um mesmo espaço-temporal e se desenvolvem a partir das relações estabelecidas entre os elementos cênicos instituídos durante o fazer teatral. Para ELIAS (1998:65):

Nas sociedades humanas, a experiência vivida de sua estrutura evolutiva pode contribuir para modelar o desenrolar dos próprios processos sociais. Por isso é que a experiência vivida das sequências de acontecimentos é parte integrante, na ordem social, do próprio desenrolar dessas sequências.

Pensamos aqui o fazer teatral como uma experiência desenvolvida de modo social: entre, dentre e através das experiências do ser. Nesse caso, nas experiências do ser através da prática teatral. Aqui tratamos do diretor, dos atores e dos elementos cênicos que geralmente são envolvidos em um processo de criação como o espaço e o tempo de criação, a iluminação, o figurino, a sonoplastia e os objetos cênicos. Além do estabelecimento de um espaço em comum, o teatro propõe uma condição de tempo em comum, que é vivido pelos atores e que posteriormente será dividido também com a plateia, ganhando assim a característica de “presentificação”.

⁹ Texto de Luiz Carlos Costa Sarto, aluno de Bacharelado em Direção Teatral do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

A partir do estabelecimento dos atores em uma sala de ensaio e de um treinamento técnico/criativo possibilita-se a vivência dos mesmos de modo individual/coletivo em sínteses de acontecimento. Essas sínteses fundam a estrutura de existência, do estar em acontecimento presente de um processo de construção artística e o conduzem através de um devir natural a seus desdobramentos criativos, constituindo assim a encenação e uma dada memória de realização do processo. Ao falar da experiência de ação do homem no tempo e no espaço em uma criação constituindo assim uma memória de realização, ELIAS (1998:17) nos elucida:

O tempo tornou-se, portanto, a representação simbólica de uma vasta rede de relações que reúne diversas sequências de caráter individual, social ou puramente físico. (...) fixamos, simultaneamente, um marco temporal no fluxo de uma vida individual, na evolução de uma sociedade e no devir da natureza.

A cada experiência vivida e a cada elemento introduzido e exercitado durante o fazer teatral o processo de criação adquire relações que se fundem com a cultura de cada artista e formam um processo coletivo com ritmo próprio a cada ensaio. Esses elementos desencadeiam direta ou indiretamente “tempos, contratempos e rupturas” no devir do processo e constituem as relações estabelecidas no decorrer da ação cênica dada nesse espaço-temporal. Neste sentido acreditamos que a ação cênica desenvolvida e recriada nos locais de ensaio caracteriza os processos de criação e construção da narrativa teatral, dando origem assim a uma “memória teatral” que pode ser de grande eficácia ao trabalho do diretor.

Fundados nos conceitos envolvidos no processo de formação da “memória”: tempo (ELIAS, 1998), espaço (SANTOS, 2002), cultura (SANTOS, 2002), consciência (BARTRA, 2006) e temporalidade (SPONVILLE, 2000) traçamos um paralelo entre o universo de formação da memória em sociedade e seus conceitos aplicados à formação do processo de construção cênica.

O processo cênico desenvolve uma mesma sequência de acontecimentos, dados num determinado fluxo *espaço-temporal*, ou seja, o processo teatral condiciona os atores à vivência de uma sociedade em comum, e produz uma cultura em comum, produzindo uma memória coletiva determinada pelas vivências e experimentações estabelecidas nesse espaço/tempo da criação artística.

Essas vivências se dão a cada momento num fluxo de existência presente e através de ações/relações estabelecidas no interior do processo de criação. A ação dos atores em espaço/tempo, a interação dos atores com seu entorno e as ações/relações estabelecidas entre, dentre e através desses elementos conduzem a uma memória, a memória da criação, percebida através da consciência dos seres envolvidos nesse processo.

Essa consciência gerada domina as sequências de instantes estabelecidas e transforma as percepções através da temporalidade em memória permanente do processo de construção teatral. Assim, o processo de criação caracteriza suas próximas etapas desenvolvendo um contexto cultural em comum, ou melhor, uma vivência *espaço-temporal* comum entre, dentre e através dos elementos cênicos durante a criação.

Essa vivência realizada durante os processos teatrais, que também pode ser chamada de experiência vivida, ou cultura adquirida, se dá durante o devir do processo, e é o que conceituamos aqui como a “memória” de construção da cena teatral. Memória que se constrói a partir dessa cultura adquirida em relações individuais e sociais, e que se caracteriza no teatro em dados físicos e metafísicos, em formas e conteúdos, em tempo e espaço, se tornando um processo de existência cultural - presente e em contínua evolução – e baliza a criação.

A partir desta investigação destes conceitos, sentimos a necessidade de perceber de modo prático como se dá essa construção durante o devir da criação. Portanto realizamos a observação do processo de criação cênica realizado pelo Prof. Dr. Rogério Santos de Oliveira na disciplina Estudos Teatrais B – Preparação Atoral: Base Neutra e Criação - realizada na Universidade Federal de Ouro Preto (2009) o qual foi documentado através de relatórios descritivos, a fim de realizarmos uma análise da “memória teatral” e sua influência durante esse processo de construção para uma constatação, coordenação e adequação durante a prática envolvida nos processos teatrais de criação e recriação concretizadas no interior das salas de ensaio. O processo observado se deu em três etapas: Técnica, Criação e Montagem, as quais serão descritas detalhadamente abaixo.

Etapa 1 - Técnica: Aplicação de um treinamento físico que permitiu percepção corporal e integralização técnica em todo o grupo de atores a partir da Base Neutra.

Sobre a utilidade das técnicas, Santos (2002:29) diz que “as técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e ao mesmo tempo cria espaço.”

O grupo participante do processo, por reunir alunos do segundo ao oitavo período do curso de Artes Cênicas de Licenciatura e Bacharelado da UFOP era tecnicamente bastante heterogêneo, isto percebido a partir da cultura corporal individual.

Durante o processo observado pudemos notar que o espaço utilizado foi disposto igualmente pelo diretor a cada ensaio, e que a técnica de preparação física dos atores que trabalhava as possibilidades corporais - base, contatos, sustentação, articulações, movimentações, vetores, musculatura, articulações e relações de equilíbrio - foi aplicada

cotidianamente. Esses exercícios foram realizados durante todo o período de aplicação da técnica pela direção e a cada ensaio existia um elemento corporal trabalhado de forma progressiva: os pés, os tornozelos, os joelhos e o quadril; posteriormente a coluna - desde sua base (cóccix) até a cervical - as costelas e a caixa torácica ligadas aos ombros, aos braços, às mãos e à cabeça.

Todo esse desenvolvimento evolutivo da técnica buscava maior exploração das dimensões e movimentações dos elementos corporais envolvidos para a execução de um corpo integrado e de uma “*memória*” coletiva do trabalho em acontecimento marcada no corpo dos atores.

A direção utilizou também um exercício durante todo processo chamado “Olhar Interno” que era a localização dos atores e de suas ações nesse tempo/espço a partir de seus próprios corpos. Esse exercício possibilitava todo o suporte para uma criação atoral consciente e envolvida em uma memória do processo.

Existiu também nesse processo técnico grande apelo do diretor para uma consciência corporal dos atores – descobertas sobre seu corpo, utilizações e sensibilidades do mesmo - em relação ao seu desenvolvimento e progresso a partir da Etapa 1 e do “lugar teatral” fundado.

Pudemos também notar, como já colocamos, que os atores ao início do processo possuíam uma técnica heterogênea, e que com a evolução do processo a partir do desenvolvimento das ações/reações arroladas a ele, os atores ganharam uma distribuição de energia de trabalho em grupo mais qualitativa e maior consciência coletiva.

Qualificamos então a técnica como fundadora e como re-significadora desse *espaço-temporal*. Os atores ganharam maior consciência individual, coletiva e cultural do processo teatral em que estavam incluídos.

Resumidamente, essa etapa foi a primeira fase de aculturação dos elementos cênicos envolvidos no processo teatral em busca de uma memória coletiva de forma técnica e de coordenação do grupo de modo cultural, e também a adequação do processo a fim de firmar as etapas posteriores.

Etapa 2 - Criação: Escolha de uma estética artística e escolha do texto a ser trabalhado. Além do acréscimo do processo criativo “Fluxo de Ações” – Imagens/Formas/Ações - estimulado pelos elementos cênicos espaço, trilha sonora e iluminação.

Utilizamos para classificar o processo de transformação da Técnica em Criação, conferindo-lhe emoção e significados mais abstratos, o conceito de universo sócio-simbólico de Elias (1998:57), que nos diz que “num universo sócio-simbólico como o nosso, portanto, é

frequente a linguagem corrente, reificar os símbolos mais abstratos e lhes conferir vida própria”, para melhor percepção destas relações, o diretor resolveu trabalhar com os atores a partir da estética artística “*Surrealismo*” e então propôs exercícios que desenvolvessem essas características durante o processo de criação com os atores.

A Etapa 1 (preparação física) que já havia sido incorporada pelos atores de modo geral, foi realizada nessa segunda fase de modo autônomo. Os atores desenvolveram - de acordo com o que havia sido apreendido pelo seu corpo – uma memória corporal a partir da primeira etapa de trabalho e que foi reificada nessa segunda.

O processo nessa etapa entrou em uma fase de ação/criação livre. O diretor desenvolveu com os atores exercícios de criação de imagens a partir de “fotos congeladas em ações corporais”, e posteriormente suas continuidades de ação. Também a partir desse corpo atoral mais “presentificado” energeticamente com os exercícios técnicos, o diretor propôs a criação de um fluxo de movimentações, denominado por ele como “Fluxo de Ação” (OLIVEIRA, UFOP:2009). Essa técnica permitiu que os atores comessem a criar liberando seu inconsciente e desenvolvendo suas potencialidades criativas pessoais livremente.

O objetivo dessa etapa foi criar uma narrativa feita de imagens a partir de estímulos da direção (temas e imagens) e permitir que os atores inconscientemente as desenvolvessem em seus corpos coletivamente. Os movimentos foram criados pelos atores nos três planos: baixo, médio e alto em sequências alternadas. Surgiram também movimentações, intenções e formas. Os atores também começaram a se apropriar do “lugar teatral” existente com mais autonomia, trazendo para ele novas criações *espaço-temporais*, novas atmosferas, deixando-o cada vez mais “ressignificado”. Surgiram sensações e sentimentos nos atores durante essa criação. Essas sensações e sentimentos os levaram a gerar durante os exercícios físicos e de criação, formas, sentidos e ideias não cartesianas para sua sequência de acontecimento, consolidando a criação originada a partir da estética artística – *Surrealismo* - escolhida pelo diretor na criação do trabalho.

Comprovamos a partir dessa reflexão que a técnica foi sendo administrada por uma busca consciente dos atores, através de uma memória corporal e de harmonização criativa de realização através do “Fluxo de Ação”. Além disso, destacamos também o surgimento de uma “caoticidade” durante a criação, proposta pela estética escolhida e também pelos acontecimentos inconscientes potencialmente criativos dos atores, que posteriormente ganhavam significação consciente num fluxo natural de memória e condução do processo e apoiavam fortificando novas ações e também repetições realizadas pelos atores.

Destacamos aqui a observação de uma maior sensibilização do grupo e maior desenvolvimento do trabalho coletivo. Ficou clara a manifestação da “memória do movimento” com a criação, a repetição e a continuidade das propostas realizadas durante os exercícios. E também a iniciação da técnica “Fluxo da Ação”, a qual guiou o trabalho nas criações futuras e possibilitou o desenvolvimento de uma nova etapa, a da encenação.

Resumidamente, nesta etapa todos os atores instituíram sua relação individual com o devir do processo, ou seja, sua relação técnica-emocional de envolvimento artístico e entrega envolvida na energia de construção do trabalho. A “memória teatral” criada até então deixou clara as marcas da técnica aplicada, e da criação de uma narrativa cênica em constituição através desta etapa, além das relações intrínsecas ao processo estabelecidas entre os atores durante o jogo cênico.

Etapa 3 - Montagem: Ensaios e repetição de momentos específicos da encenação.

Para pensarmos um processo teatral a partir da “memória” que ele produz e que é facilitadora de sua continuidade de recriação utilizamos o pensamento de Santos (2002:43) sobre como as ações e as técnicas interagem quando diz que “O valor de um dado elemento no espaço, seja ele o objeto técnico mais concreto ou mais performante, é dado pelo conjunto da sociedade, e se exprime através da realidade do espaço em que se encaixou.”

Durante a segunda etapa descrita acima, a de Criação, surgiram algumas ações que preferimos chamar de imagens/formas/ações. Essas associadas a todos os outros elementos: direção, espaço-tempo, técnica, música, texto, e de certa forma iluminação, geraram para essa terceira fase a montagem, uma grande produção de material cênico.

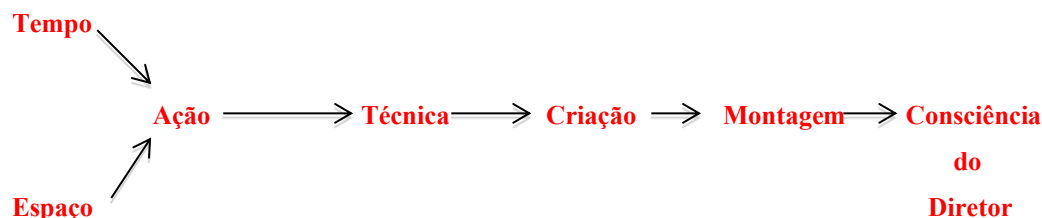
Com a repetição dos processos de criação dia-a-dia percebemos dentro do processo muitos “tempos, contratempos e rupturas cênicas” de ações, que foram se repetindo, e derivaram abstrações e fisicalidades, constituíram formas, ambientes, personas, relações e intenções de acordo com a temática das propostas feitas pelo diretor.

Ficou a cargo dessa mesma direção, a organização do trabalho cênico, já pré-construído durante as etapas 1 e 2, a partir da “Técnica Física” e da técnica de “Fluxo de Ações”. Primeiramente a direção definiu momentos ligados ao texto que geraram imagens/formas/ações - e suas intenções, a princípio originadas pelos atores e seus processos - que deveriam se suceder para a construção da narrativa. Esse re-acontecimento de ações, ainda era livre, dentro de um “Fluxo de Ação” inconsciente e seria reestabelecido pela relação já existente entre os atores e pelos elementos cênicos já incorporados.

Posteriormente, o diretor estabeleceu nas músicas que haviam sido utilizadas durante os processos de criação uma ordem cronológica, uma sonoplastia contínua que produziu uma

sincronização de acontecimentos e naturalmente de um universo para os atores na realização das ações e continuidade do processo. O alongamento trouxe o aquecimento, e esse trouxe a energia de fluxo, e assim culminaram todos na criação de ações constituindo uma narrativa. Essa sempre foi a proposta da disciplina enquanto construção de um processo de criação cênica. Fica muito claro esse objetivo quando o diretor, a voz de comando, gravou sequencialmente as músicas e cenas, determinando uma série de ações e assumindo o espetáculo como um processo, criado a partir da inserção de vários elementos – atores, técnica, ação e imagens, fluxo, palavras e criação, música, texto, luz. A partir da junção desses vários elementos surgiu o “espetáculo em processo” auxiliado pelo “Fluxo de Ação” e se tornando narrativa constituída, de modo presente e contínuo.

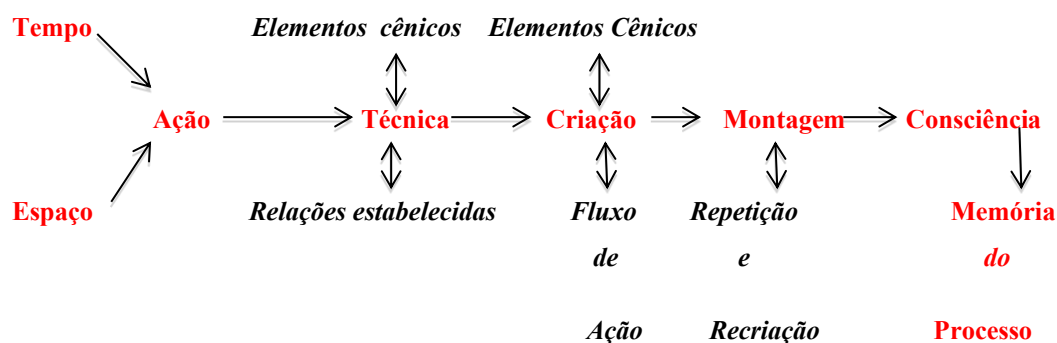
Notamos que o diretor, desde sua programação para o desenvolvimento deste processo, se apropriou previamente do seguinte método de construção para a criação da encenação de modo consciente:



Todo o processo – desde a técnica até formação da narrativa - se fez dependente de cada elemento acrescentado e incorporou esse elemento a cada cena produzida, de modo a produzir uma encenação ligada a sua memória de construção, presente e sempre em continuidade de acontecimento. Assim obtivemos uma maior compreensão de como se deu a construção da memória da encenação aqui explicitada. Memória essa observada, ordenada e formalizada pelo viés do trabalho da direção teatral.

Finalizamos com o modelo que demarca a “memória teatral” observada durante todo desenrolar desse processo. O modelo encontra-se em destaque abaixo:

Formação da Memória do processo:



Considerações Finais¹⁰

A partir do estabelecido anteriormente à produção da pesquisa e já em fase de análise dos resultados obtidos, faremos uma reflexão sobre os conceitos pensados e sua aplicação no processo de criação que se realizou durante os trabalhos. Para tanto partiremos, como dito anteriormente, da “memória teatral”.

Em relação ao conceito por nós estabelecido, “memória teatral”, entendemos que este se transformou na base para toda a compreensão dos trabalhos que foram realizados nesta pesquisa, não só balizou nossa observação dos procedimentos teatrais adotados, como também direcionou nosso olhar, analítico e criativo, numa direção determinada do acontecimento cênico, proporcionando uma melhor adequação entre pensamento e prática, pois ao nos basearmos na possibilidade de que o conceito de “memória teatral” desse conta de uma análise do feito teatral, ampliamos nosso “olhar” sobre o processo, redimensionando o pensar e o fazer em uma única esfera criativa, conseguindo um fluxo entre o pensar e o produzir num único território existencial.

Já em relação a sua função no desenvolvimento da construção da linguagem cênica, relacionada diretamente com a função da direção cênica, entendemos que houve uma expansão entre os processos anteriormente utilizados por nós nesse tipo de função, pois nos permitiu ir associando, paulatinamente, as várias fases dos trabalhos, anteriormente relatadas no texto acima, proporcionando uma melhor percepção entre o todo e as partes, e suas relações criativas durante o processo, o que nos possibilitou buscar sempre uma resposta criativa a partir do próprio desenvolvimento dos trabalhos, o que tornou a criação final um objeto mais unificado, onde os elos criativos se perpassavam continuamente, abrindo sempre uma quase instantânea reestruturação dos significados a partir de suas partes criativas,

¹⁰ Texto de Rogério Santos de Oliveira

otimizando o fluxo espaço-temporal que se desenvolvia automaticamente durante o acontecimento cênico.

Quando da apresentação do processo a um público, percebemos que a forma final se confundia, de maneira harmônica, com os estados subliminares que permaneciam na obra de forma aberta, possibilitando ao espectador um ir e vir entre forma e fundo, o que transformou o acontecimento cênico num processo ampliado, ou seja, o processo continuava seu devir permitindo a inclusão do público em suas significações, possibilitando ao espectador perceber/pertencer, tanto o caráter formal do objeto como o caráter subliminar da criação.

Portanto, entendemos que o conceito de “memória teatral” trabalhado durante o desenvolver da pesquisa, e do qual aqui fazemos uma análise já distanciada, nos permitiu ampliar nosso acervo técnico e criativo, assumindo um caráter formalizador dos sentidos, pois ao se produzir o processo com o “olhar” posto nesta direção, as relações entre os vários elementos cênicos, tanto no seu sentido formal como subliminar, mesmo não se tornando completamente claros, no momento da criação, possibilitaram uma relação criativa entre as partes de maneira potente, e sempre apoiada no fato de que a própria memória do processo alimentava a próxima parte criativa do mesmo, dotando-lhe de um forte poder de síntese e de expansão sobre si mesmo ao mesmo tempo.

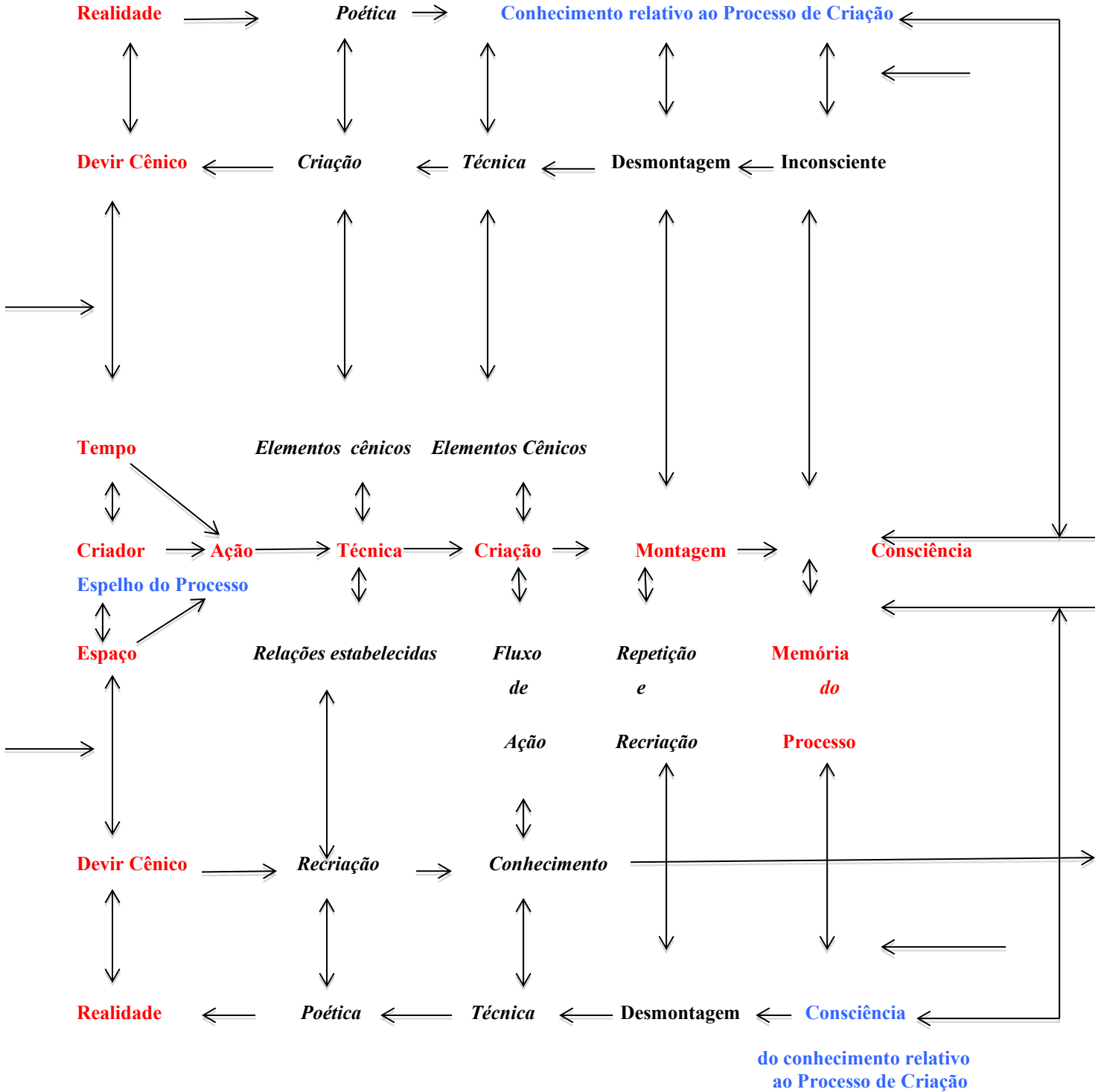
Um dos elementos importantes para a construção desse pensamento é o já mencionado “Fluxo de Ação” - técnica de criação que criamos a partir da técnica surrealista **“Fluxo de Pensamento”**. Esta técnica nos permitiu ter uma estrutura estética uniforme sobre a obra, o que de certa maneira ajudou na sua unificação, tanto de sentidos como na sua estética final, se é que podemos entender a estética final como algo altamente cambiante durante seu ato de realização e de fruição.

Quando nos propomos a este tipo de análise, compreendemos que ao se falar de um processo criativo em teatro, as relações teóricas e práticas roçam o poético, pois a dimensão da criação também está pautado pelo instante criador, que muitas vezes não se pode dimensionar em palavras, mas que são fundamentais para este tipo de análise sobre arte, pois se nos dispomos a trabalhar com a análise do processo criativo, não podemos deixar de levar em consideração seus momentos de “impulsos criativos”, que, na maioria das vezes, é praticamente incomensurável.

Assim a partir das relações estabelecidas durante o processo de análise, entendemos que podemos agregar novos pensamentos ao modelo proposto por Sarto, o que nos poderá aclarar um pouco mais sobre os nossos processos criativos em Teatro.

Relativo a uma retroalimentação do Processo

Formação da Memória do Processo sobre si mesmo (espelho do processo):



Então, quando propomos a realização do modelo trabalhado acima, estamos tentando entender quais as relações estabelecidas entre o processo teatral e a vida mesma do criador, enquanto agente de um conhecimento que se produz a partir do processo, e com elementos cênicos reagentes ao próprio processo em questão.

Nossa pretensão é estabelecer um princípio com multiplicidades de fatores que compõe a criação cênica baseada no próprio processo de criação e que estabelece, com a vida, um pensamento de fluxo contínuo e alimentado pelo fazer e a reflexão desse fazer.

Entendemos que a arte é a todo momento alimentada pelos próprios princípios que regem uma determinada sociedade, mas que como parte integrante da mesma, também é elemento constituidor de traços culturais e de pensamentos sobre os processos culturais que se vão formando durante a construção de uma determinada tradição.

Nesse sentido não podemos entender a vida como algo estanque e com determinados fatores pré-determinados, a vida tal qual a percebemos no mundo ocidental se orienta por um narrativa construída a partir dos *moldes clássicos* de apreensão e construção daquilo que chamamos tempo, mas essa estruturação interna do sujeito é proposta e assimilada como algo verdadeiro pelo mesmo e que entende que deve se cumprir para estar de acordo com os moldes de um determinado destino que se deve cumprir para se realizar o projeto “homem”.

Não acreditamos que essa narrativa da vida é realmente algo conclusivo, nem muito menos algo padrão que se deve ser trabalhado na nossa percepção, pois a vida do sujeito é um amontoado de acontecimentos que o próprio sujeito trabalha inconscientemente, para poder estruturar suas relações internas e o mundo dado na cultura na qual ele está inserido, mas como na realidade o mundo da vida cada vez mais se estrutura a partir de fragmentos de tempos, de memórias e de espaços, no qual o sujeito está imerso, a percepção dessa realidade fragmentada produz no sujeito uma ruptura de noção de tempo e espaço, tanto no sentido exterior a ele como nos mesmo sentidos internos.

A construção do processo criativo, tal qual aqui propomos, é, de certa maneira, semelhante a construção do sujeito a partir de sua imersão na vida cotidiana. Quando percebido e trabalhado a partir de moldes clássicos de narrativas, internas e externas, propõe uma encenação de fluxo lineal, ou pelos menos de percepção lineal, mas quando a proposta de criação se baseia na percepção da fragmentação do processo de existência do sujeito a partir das redes de sentidos formadas nas relações entre os elementos, tanto materiais como de ordem imaterial, suas relações de construção e seguramente de formação de conhecimento, se transformam em algo fragmentado, só podendo ter sentido pleno quando da sua apreciação como objeto inteiro e unificado.

O sentido, então, da apreensão da realidade e de uma suposta verdade sobre ela, só é possível quando se percebe o objeto estando em rede com ele.

O conhecimento gerado a partir dessa relação dialógica, num espaço interno da obra, gera uma sensação de desequilíbrio, obrigando o sujeito a reestruturar sua percepção sobre sua própria narrativa interna e externa. E nessa reestruturação o conhecimento sobre e do processo se torna um devir aberto, que se realimenta dos *modus operandi* do processo, num canibalismo faminto sobre uma linha do tempo imaginária e estilhaçada. Apenas dessa forma podemos compreender que o próprio fazer é uma forma de conhecimento, e não a reflexão sobre o fazer é que gera conhecimento sobre a criação, pois ele de agora em diante está intimamente interligado como o sentidos que ele provoca, sendo uma construção de uma cultura altamente volátil e mutante.

Quando propomos o modelo acima citado estamos estruturando um pensamento gerado nas próprias entranhas do processo, e que só se faz ouvir e entender plenamente a partir da instauração do acontecimento do processo, e que se faz entender a partir dos sujeitos que sofrem o processo – criadores e expectantes - e que, portanto, já não tem assegurada sua própria narrativa, posto que é a construção do objeto no ato de sua realização é quem propõe uma nova narrativa a cada acontecimento. Assim, os participantes da construção desse conhecimento criativo devem estar aptos a estarem dispostos a se modificar de acordo com a situação a que são impulsionados a vivenciar.

As conclusões que aqui chegamos são tiradas da *observação prática*¹¹ de nossa própria prática nos processos trabalhados e que estão intimamente interligados a outros indivíduos que compartilham nossa experiência.

¹¹ Estamos utilizando a expressão: “observação prática” para designar a ação exercida pelo criador sobre o processo no qual ele está imerso e que produz um conhecimento sobre o próprio desenrolar do processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹²

- ARENDT, Hannah (2005). *La Condición Humana*. España: Ediciones Paidós.
- (1997). *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- ARTAUD, Antonin (1971). *El Teatro y su Doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BRAUN, Edward (1986). *El Director y la Escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- CEBALLOS, Edgar (1992). *Principios de Dirección Escénica*. México: Grupo Editorial Gaceta, SA.
- COMTE-SPONVILLE, André (2000). *O Ser-Tempo*. São Paulo, Martins Fontes.
- DELEUZE, Gilles (2000 a). *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (2000 b). *Rizoma, Introdução*. España: Éditions de Minuit.
- ELIAS, Norbert (1998). *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999). *Semiótica del Teatro*. España: Arco/Libros, S.L.
- GEERTZ, Clifford (1962). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- GROTOWSKI, Jerzy (1970). *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editor.
- (1981). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XX editores.
- (1993). *Textos in REVISTA MÁSCARA*. Año 3, Nº 11-12. México, Escenologia A. C. 1.
- (2005). *De la Compañía Teatral al Arte como Vehículo*, in
- HOBBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (1984). *A invenção das tradições*. Editora Paz e Terra.
- JUNG, Carl G. (2002). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- KOWZAN, Tadeusz (1997). *El Signo y el Teatro*. España: Arcos/Libros S.L.
- KUHN, Thomas S (2001). *La Estructura de las Revoluciones Científicas*. España: Fondo de Cultura Económica.
- NAVES, Maria del Carmen Bobes (2001). *Semiótica de la Escena. Análisis Comparativo de los Espacios Dramáticos en el Teatro Europeo*. España: Arcos/Libros S.L.
- SANTOS, Milton (2002). *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Editora EDUSP.
- SCHECHNER, Richard (1988). *El Teatro Ambientalista*. México: Árbol Editorial.

¹² Utilizadas por Rogério Santos de Oliveira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹³

BACHELARD, Gaston (2000). *La Poetica del Espacio*. España: Fondo de Cultura Económica.

BARTRA, Roger (2006). *Antropología del cérebro - La conciencia y los sistemas simbólicos*. España: Pre – textos.

COMTE-SPONVILLE, André (2000). *O Ser-Tempo*. São Paulo, Martins Fontes.

DELEUZE, Gilles (2009). *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva. 5ª Edição.

ELIAS, Norbert (1998). *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

FLASZEN, Ludwik (2007) in *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959/1969*. Coordinación: FLASZEN, Ludwik y POLLASTRELLI, Carla. Sao Paulo: Editora Perspectiva

GROTOWSKI, Jerzy. (1992). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro, RJ,Ed. Ciiivilização Brasileira.

------(1993). *Textos in REVISTA MÁSCARA*. Año 3, Nº 11-12. México, Escenologia A. C. 1

JEAN, Jaques Roubine (1998). *A linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

PAVIS, Patrice (2003). *Dicionário de Teatro*. Sao Paulo: Editora Perspectiva.

RICHARDS, Thomas (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las Acciones Físicas*. Barcelona: Alba Editorial.

SANTOS, Milton (2002). *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Editora EDUSP.

TESES E DISSERTAÇÕES:

FURLANETE, Sandra Parra (2007). *Estudos para integração voz-movimento corporal no trabalho do ator contemporâneo*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte.

OLIVEIRA, Rogério Santos de (2005). *O Espaço Tempo da Vertigem: Grupo Teatro da Vertigem*. Dissertação (Mestrado em teatro). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

¹³ Utilizadas por Luiz Carlos Costa Sarto.