

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Curso de Teatro Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

TEATRO E MEMÓRIA: ANÁLISE DE UM TRAJETO EM TEATRO

Carolina Amaro Ferreira

Pelotas, 2014

CAROLINA AMARO FERREIRA

**TEATRO E MEMÓRIA: ANÁLISE DE UM TRAJETO NO
TEATRO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Teatro
Licenciatura da Universidade Federal de
Pelotas, como requisito parcial para à
obtenção do título de professor em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Adriano Moraes de Oliveira

Pelotas, 2014

Agradecimentos:

Agradeço ao meu orientador Adriano Moraes, pela sensibilidade e paciência com uma aprendiz ansiosa pelo pote de ouro e por ter tornado este momento o mais tranquilo possível; Ao Elias, meu companheiro de estudos e amores, pelo incentivo, pela paciência e dedicação nos momentos de histeria e de alegria que acompanharam o meu trajeto como graduanda; As meninas e aos meninos do meu coração que trouxeram alegria e leveza para estes quatro anos, sem nunca me abandonarem. Em especial: Fernanda, Grazi, Julia, Maria, Muri, Diego, Drica, Alice e Allan. A minha família por todo apoio e suporte necessário para tornar real essa formação acadêmica e pessoal.

Resumo

FERREIRA, Carolina Amaro. Teatro e Memória: Análise de um trajeto em teatro. Trabalho de Conclusão do Curso de Teatro Licenciatura / Centro de Artes / Universidade Federal de Pelotas: 2014.

O presente trabalho de conclusão do curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas tem como objetivo analisar o papel da memória em cinco processos criativos em teatro vividos por mim. O primeiro movimento da pesquisa se deu a partir de uma investigação bibliográfica relacionada ao tema memória, tendo como referência os estudos de Ecléa Bosi, Ivan Izquierdo e Vera Maria Antonieta Brandão. No segundo momento ocorreu a pesquisa autobiográfica a partir de fotografias dos processos criativos da pesquisadora como forma de estimular a memória da pesquisadora em relação aos processos vivenciados. E por último existe o cruzamento o material recolhido na pesquisa bibliográfica e dessas memórias dos processos criativos. Este trabalho verificou que as memórias se fazem presentes em muitos momentos do processo criativo em teatro, embora de maneiras distintas.

Palavras-chaves: teatro; processo criativo; memória.

Sumário

1. Introdução	6
2. Os sentidos da memória.....	8
3. A memória nos meus processos em teatro	16
3.1 Processo I – Sonhos de Uma Noite de Verão – 2008/2009	17
3.2 Processo II – Farrapos – 2009/2010:	20
3.3 Processo III – Bonitinha mas Ordinária – 2011:	22
3.4 Processo IV – Ensaio para um fracasso – 2012:	24
3.5 Processo V – Não há destino, só um ir – 2013	26
3.6 Para fins de conversa:	29
5. Considerações Finais.....	31
6. Referências:	33

1. Introdução

Minha pesquisa visa evidenciar o papel das memórias em alguns processos criativos de teatro dos quais eu participei como atriz. Pretendo identificar quais são os mecanismos que despertam as memórias e de que maneira elas podem participar dos processos criativos em teatro.

Para tanto, os passos de pesquisa se concentraram em:

1. a revisão bibliográfica sobre memória;
2. a observação de imagens registradas desses processos em vistas a fazer emergir memórias sobre eles;
3. a análise das memórias encontradas nesses processos, feita através do cruzamento entre as informações trazidas pela revisão bibliográfica e as memórias surgidas desses processos;
4. a escrita do texto concomitantemente ao processo de pesquisa, possibilitadora da reflexão e proposta aqui, pelo texto de Mario Osório Marques “Escrever é preciso” (2008).

Para compreender especificamente a noção de memória estudei os seguintes autores: Iván Izquierdo (2002) que escreve sobre a constituição biológica da memória no corpo humano; Vera Brandão (2008) que aborda a memória como constituição das identidades dos homens; e Ecléa Bosi (1994) que também reflete sobre a constituição da memória no corpo humano, porém possui uma abordagem vinculada à psicologia social.

Ainda sobre a noção de memória busquei em Anne Bogart (2011) que descreve e analisa sua trajetória como diretora de teatro, na qual a memória se faz matéria bastante presente.

A noção de memória é bastante ampla, ela pode ser estudada a partir de muitos pontos de vista, através do olhar de diferentes campos do conhecimento. Neste trabalho, escolhi alguns autores para me ajudar a travar esses pontos de encontro entre a memória e o teatro.

Os processos criativos a serem analisados fazem parte da minha formação em teatro. São dois trabalhos realizados em um grupo de teatro amador – que estava

vinculado ao SESI-Caxias do Sul - e três processos vinculados às atividades acadêmicas do curso de Teatro Licenciatura.

No grupo de teatro do SESI – Caxias do Sul, os processos que serão analisados tratam-se de: uma livre adaptação de “Sonhos de uma Noite de Verão” de William Shakespeare e “Farrapos” – texto criado pelo professor/diretor Jonas Picolli a partir de improvisações desenvolvidas pelo grupo.

Os processos desenvolvidos dentro do âmbito das atividades acadêmicas são “Ensaio para um fracasso” – processo de encenação dirigido pelo colega Elias Pintanel e vinculado às atividades da disciplina de Encenação II do curso de teatro da Ufpe; Não há destino, só um ir – processo referente às atividades das disciplinas de Montagem Teatral I e II, ministradas pelo professor Adriano Moraes; e “Bonitinha mais Ordinária” – texto de Nelson Rodrigues utilizado nos processos de criação da disciplina de Interpretação I, ministrada pela professora Moira Stein.

Esses trabalhos foram escolhidos como objeto de análise porque fizeram parte de meu processo de formação como atriz, professora e estudante de teatro. Em todos os trabalhos eu atuei como atriz e todos tiveram investigações e metodologias de trabalho muito específicas e diferentes umas das outras, além de ocorrerem em tempos diferentes da minha trajetória no teatro. Dois ocorreram antes do ingresso no curso de teatro da UFPEL e os outros três correspondem ao início, ao meio e ao fim da graduação.

No primeiro capítulo deste texto trato da noção de memória em relação a sua constituição, suas formas, seus mecanismos de evocação e de extinção, seu papel na construção identitária dos sujeitos, etc.

O próximo capítulo é a parte do texto onde os meus processos em teatro são cruzados com essas referências teóricas e analisados. Este capítulo é seguido das considerações finais.

2. Os sentidos da memória

“Montamos uma peça para lembrar das questões relevantes; lembramos delas em nossos corpos, e as percepções ocorrem em tempo e espaço real.” Anne Bogart

A memória é dotada de muitas faces, pode ser vista e interpretada por muitos olhares. A partir disso, apresento aqui três abordagens distintas que me ajudaram a pensar a memória como um campo de estudo amplo: Iván Izquierdo (2002), Ecléa Bosi (1994) e Vera Maria Antonieta Brandão (2008). São ideias que se complementam e se farão úteis para as análises expostas neste texto.

Para que o trabalho não tenha uma reflexão ingênua acerca do tema, estes pensadores/professores irão me acompanhar durante toda a reflexão. No que corresponde aos procedimentos de construção da memória, Iván Izquierdo e Ecléa Bosi ajudaram a iniciar os estudos no assunto.

O livro de Izquierdo: “Memória” me aproximou das questões biológicas do corpo humano que constituem a memória. Como professor de Neuroquímica, ele escreve, entre outras coisas, sobre todos os processos bioquímicos e elétricos que acontecem em nosso cérebro de forma a constituirmos a memória, sobre as suas várias classificações, sua evocação e sobre o esquecimento, da maneira como estes procedimentos ocorrem em nosso organismo (IZQUIERDO, 2002).

Para o autor a “‘memória’ é a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações” (IZQUIERDO, 2002. p. 9). A memória do ser humano é adquirida através das experiências vividas por ele. Desta forma, Izquierdo reforça que as memórias são tantas possíveis quanto o número de experiências vividas pelo indivíduo. A partir desta afirmação trata de “memória” como a capacidade de armazenamento das informações pelo cérebro humano e de “memórias” o conjunto de lembranças de um único homem (IZQUIERDO, 2002.p.16).

Estas memórias podem ser classificadas segundo o seu conteúdo, função e/ou duração. Existem as memórias de longa e de curta duração, bem como a memória de trabalho (IZQUIERDO, 2002.p.19).

A memória de trabalho é aquela que utilizamos para nos relacionarmos com o mundo, com todas as situações que vivenciamos no dia a dia. Ela serve como ponte entre as informações armazenadas em nosso cérebro e as novas, as que estão chegando no momento. A memória de trabalho percebe as informações novas e as relaciona com o que já sabemos, depois permite a análise do que estamos vivenciando, decide tudo: se é uma informação importante de ser guardada ou não; se já possuímos alguma memória que se aproxime desta nova informação; se ela representa perigo ao nosso corpo ou não (IZQUIERDO, 2002.p.19-20-22).

Izquierdo exemplifica a memória de trabalho com a situação de encontrar um inseto: quando o encontramos, a nossa memória trabalho relaciona a imagem que está sendo vista (a do inseto) com as imagens que possuímos armazenadas, se relacionarmos com um inseto perigoso que transmita uma doença, a reação do corpo pode ser fugir ou matar o inseto (IZQUIERDO, 2002.p.22).

A memória de curta duração é aquela que dura apenas o tempo necessário para que uma memória de longa duração se consolide, ou seja, apenas algumas horas. Mas ela não pode ser considerada apenas uma fase intermediária para a consolidação das memórias de longa duração, pois possui processos de formação diferentes e únicos (IZQUIERDO, 2002.p.27).

As memórias de longa duração são informações que levam um tempo maior do que as outras para se consolidarem como memórias e permanecem memórias por um longo tempo (anos/décadas) (IZQUIERDO, 2002.p.25-26).

As memórias de longa duração podem ser memórias procedurais – aquelas que nos fazem lembrar e efetuar habilidades motoras e habituais, como comer, nadar e andar e são memórias implícitas, ou seja, aquelas que adquirimos sem a consciência do fato - ou declarativas, que são aquelas que narram as nossas histórias como seres humanos únicos e são memórias explícitas, ou seja, que são adquiridas com total consciência (IZQUIERDO, 2002.p.22-23-24).

Estas memórias declarativas ainda podem ser consideradas episódicas ou semânticas. As episódicas remetem aos momentos vividos por nós, dos quais lembramos e são autobiográficas, já as semânticas são as de conhecimentos gerais

que tais episódios nos trazem, como o conhecimento específico de uma ciência ou mesmo uma língua (IZQUIERDO, 2002.p.22).

Acontece que para que se tornem parte de nossas memórias, os acontecimentos precisam ser percebidos pelo nosso corpo, através dos nossos sentidos. O cérebro as recebe e através de sinais elétricos as traduz em estruturas bioquímicas que ficam armazenadas nos neurônios (IZQUIERDO, 2002.p.12).

Os neurônios, na verdade, são os responsáveis por todo o processo de formação, armazenamento, evocação e modulação das memórias. Eles possuem prolongamentos que se inter-relacionam com os outros neurônios, como uma rede. As informações são passadas de um neurônio para outro através de substâncias químicas produzidas nas terminações do neurônio, nos neurotransmissores. Um neurônio recebe muitas informações de vários outros neurônios, mas repassa apenas algumas (IZQUIERDO, 2002.p.12).

Todas as formas de memória possuem um processo bioquímico de armazenamento diferenciado, em locais diferentes do cérebro e através de diferentes substâncias (IZQUIERDO, 2002.p.14). Algumas substâncias produzidas pelo organismo servem como neuro- moduladores, interferindo nos processos de formação e evocação das memórias. Assim é porque a rede de neurônios que faz este trabalho está suscetível à interferência destas substâncias, como todos os outros sentidos e funções do homem. A produção destas substâncias está relacionada aos estados de ânimo da pessoa como ansiedade, estresse, felicidade, euforia, etc (IZQUIERDO, 2002.p.14).

Ecléa Bosi também escreve sobre os processos de formação da memória, porém com uma abordagem voltada para a psicologia social, dialogando com Henri Bergson¹, que analisa a fenomenologia da lembrança e as relações espaços temporais expostas nela, bem como com Halbwachs² e Charles Bartlett³ que têm uma abordagem da memória coletiva (BOSI, 1994.p.43-53-64).

¹ Henri Bergson é, segundo BOSI, um “filósofo da vida psicológica” (BOSI, 1994.p.43). Escreveu *Matière et mémoire* - BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*, in Henri Bergson, *Oeuvres*. Paris: PUF, 1959. - entre outras obras acerca do tema.

² Maurice Halbwachs é “o principal estudioso das relações entre memória e história pública, às quais dedicou duas obras de fôlego, *Les cadres sociaux de la mémoire* e *La mémoire collective*.” (BOSI, 1994.p.53) – HALBWASCHS, Maurice. *La mémoire Collective*. Paris: PUF, 1956.

³ Psicólogo e autor da obra *Remembering*. BARTLETT, Frederic. *Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932 (BOSI, 1994.p.64).

Segundo Bosi, Bergson defende que as percepções do homem são sempre adquiridas através da imagem que tem do seu corpo em relação com o espaço em que se encontra este (BOSI, 1994.p.44).

A percepção, neste caso, ocorre a partir de uma experiência vivida que está inserida em determinado espaço e gera as ações e reações do corpo em relação com o ambiente. As sensações que são produzidas neste ato de perceber são levadas ao cérebro. Em algumas vezes, voltam aos nervos e músculos como ações, em outras vezes este processo de devolução das sensações em forma de ação não ocorre, neste caso o que temos é a representação (BOSI, 1994.p.44).

Quando o trajeto é só de ida, isto é, quando a imagem suscitada no cérebro permanece nele, “parando”, ou “durando”, teríamos, não mais o esquema imagem-cérebro-ação, mas o esquema imagem-cérebro-representação. O primeiro esquema é motor. O segundo é perceptivo (BOSI, 1994.p.44).

O processo do qual ocorre esse processo perceptivo, onde o cérebro não estimula a ação, possibilita a indeterminação das percepções adquiridas e, segundo Bosi, em Bergson, o “pensamento puro” que, pelo grau de independência das percepções do homem, se torna mais complexo que o sistema de estímulos à ação imediata e nele só existe a imagem do aqui e agora do corpo (BOSI, 1994.p.45).

Bosi explora as teorias de Bergson com relação ao tempo, às passagens de tempo, e coloca que se todas as ações são novas porque estão em uma nova relação do corpo com o ambiente, todas as percepções também são novas porque dispõem desta mesma relação em seu processo de construção (BOSI, 1994.p.45).

Desta forma, Bosi interpreta que para que o homem tenha novas percepções é pré-requisito que já tenham havido outras. Este impasse entre a relação do corpo presente no aqui agora em relação com o ambiente e os estados de psiquismo pelos quais o indivíduo já passou, ou seja, a relação do aqui agora com o tempo passado, trará a diferenciação, em Bergson, da lembrança e da percepção (BOSI, 1994.p.45).

A percepção está diretamente relacionada com o aqui e agora – tempo presente, mas impregnada de lembranças. As lembranças são o estado de conservação dos estados psíquicos já vividos pelo indivíduo e que têm o papel importante de acabar com a indeterminação nas percepções do homem, fazendo-o relacionar as novas percepções com as experiências do passado (BOSI, 1994.p.46-47).

Bosi nos apresenta a classificação de Bergson em relação aos dois tipos de memória como memória-hábito e Imagem-lembrança. A memória-hábito seria então tudo aquilo que a vida social nos exige aprender, os modos e as formas de ser. E a imagem-lembrança se trata da memória de momentos específicos da vida de um indivíduo. A “forma pura” da memória seria aquela na qual se apresenta nos sonhos e devaneios, latente de indeterminações, que não está presa à relação com as ações do presente (BOSI, 1994.p. 48-49-50).

Então as memórias, quando não estão em ação, são matéria do inconsciente, e são as situações reais e atuais que solicitam as lembranças, e não o contrário.

Bosi também acrescenta em seu trabalho as ideias de Maurice Halbwachs, que enriquece os estudos do tema com o conceito de memória coletiva. Ele trata a linguagem como a principal socializadora da memória, agrupando ao mesmo espaço social e cultural todas as nossas lembranças (BOSI, 1994.p.53).

A linguagem está repleta de normativas, de noções gerais que permeiam a nossa percepção e a nossa memória, noções estas que determinam relações de tempo (ontem, hoje, mais cedo, mais tarde), de espaço (aqui, ali, lá) e relações de causa e consequência (por quê, para quê), por exemplo. Estas noções gerais podem ser de origem institucional (família, igreja, escola), como imagens que permeiam os nossos estados psíquicos e o nosso inconsciente (BOSI, 1994.p.56).

A interpretação social que Halbwachs dá da capacidade de lembrar é radical. Entenda-se que não se trata apenas de um condicionamento externo de um fenômeno interno, isto é, não se trata de uma justaposição de “quadros sociais” e “imagens evocadas”. Mais do que isso, entende que já no interior da lembrança, no cerne da imagem evocada, trabalham noções gerais, veiculadas pela linguagem, logo, de filiação institucional. É graças ao caráter objetivo, transobjetivo, dessas noções gerais que as imagens resistem e se transformam em lembranças (BOSI, 1994.p.59).

Segundo Bosi, para Halbwachs a memória é coletiva porque o homem é coletivo. Ela está impregnada de situações e construções sociais. Inclusive as imagens do sonho e da vigília, que não obedecem a mesma lógica do presente real, estão impregnadas de símbolos relacionados com a construção social daquele indivíduo (BOSI, 1994.p.55).

Ainda seguindo a linha da análise das imagens coletivas, Bosi apresenta em seu texto Charles Bartlett, que defende que as memórias de um indivíduo ou de um grupo sempre partem do contexto no qual estão inseridos. No momento de uma nova percepção, o indivíduo/ ou o grupo, tende a relacioná-la com o contexto que o

circunda. Porém cada nova percepção que chega ao coletivo vai modificando a realidade vivida e trazendo outros elementos para interferir nestas novas percepções (BOSI, 1994.p.64).

Bosi encerra a sua explanação sobre a construção da memória dizendo que em meio a todas essas abordagens do tema memória “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória” (BOSI, 1994 p. 68).

Vera Maria Antonieta Brandão, traz em seu livro “Labirintos da Memória: Quem sou?” a memória como parte intrínseca na construção das identidades dos grupos e dos indivíduos. E foca no papel da linguagem que possibilita as narrativas autobiográficas, elemento importantíssimo da construção das identidades no mundo contemporâneo (BRANDÃO, 2008).

A autora expõe uma ideia de mundo presente no qual o tempo de ligação das memórias passadas com o presente - tempo este criador de significados e possibilitador de planos para o futuro - não se faz presente na maior parte dos grupos sociais (BRANDÃO, 2008.p. 13-14).

A impressão é que, no tempo estilhaçado, o homem não encontra nem reconhece sua trajetória, nem as condições e indicações necessárias à percepção e identificação com o seu tempo de vida e na elaboração dos projetos futuros (BRANDÃO, 2008. p.25).

A vida contemporânea exige das pessoas que utilizem o seu tempo de forma fragmentada e que atendam às diversas funções que um indivíduo deve cumprir na sociedade, fazendo assim com que elos importantes do passado, do presente e do futuro sejam deixados de lado e que os significados se percam.

As narrativas autobiográficas feitas de forma escrita, oral, ou outra são expostas como uma possibilidade de reconhecimento pessoal. Como uma possibilidade de compreensão da construção social e histórica de cada indivíduo, possibilitando a compreensão de quem se é e a criação de significados para a vida (BRANDÃO, 2008.p.15-16).

Brandão dialoga com diversos autores que tratam do mesmo tema, mas que falam de lugares diferentes, como por exemplo Izquierdo e Hawbalchs, de quem já falei anteriormente. A partir desses cruzamentos e diálogos, a autora considera que as memórias individuais, históricas e coletivas servem para uma articulação do

passado-presente-futuro, permitindo um reconhecimento interno, uma compreensão da trajetória em movimento (BRANDÃO, 2008.p.30).

Entendemos por trajetória de vida, ou trajetória identitária, o processo de apreensão da realidade da qual cada indivíduo, mergulhado numa cultura (social, ampla e familiar), abstrai e, a partir de sua percepção única, reordena e transforma num projeto, profissão, modo e estilo de vida (BRANDÃO, 2008. p. 42).

Cada ato de narrar faz parte de uma reconstrução da própria trajetória, a história narrada é uma história para fazer sentido ao narrador, no sentido mais psicológico da questão (BRANDÃO, 2008.p.39).

Ao contar, o narrador – herói possível – reconstrói a sua história e as figuras que dela fazem parte; é o passado que, chamado e filtrado pelo presente, volta reelaborado em sua verdade possível. Assim, para algumas lembranças reais, juntam-se uma massa compacta de lembranças fictícias ou (re)construídas a partir de identidade atual (BRANDÃO, 2008. p. 57).

O ouvinte desta narração, por sua vez, faz as ligações e adaptações necessárias para possibilitar a criação de sentidos também próximos a ele, a sua construção identitária, que é composta pelas memórias pessoais e coletivas, acrescentando-se os aspectos sociais e culturais que o circundam (BRANDÃO, 2008.p.39).

Após esta explanação que abrange os teóricos que me acompanharam neste texto e suas ideias e influências, vejamos alguns pontos que tomaremos como categorias de análise dos processos criativos.

Os apontamentos que Izquierdo faz em relação à nomenclaturas utilizadas para o tema, tratando “memória” como a capacidade mental de armazenar informações pelo homem e “memórias” o conjunto de lembranças de um único indivíduo, servirá como ponto de referência para a análise dos processos criativos que compõe o meu trajeto no teatro (IZQUIERDO, 2002.p.16).

A abordagem neurobiológica que Izquierdo (IZQUIERDO, 2002) agrega a este trabalho servirá, em muitos momentos, para a compreensão exata de que tipo de memórias estou falando, bem como para a percepção dos processos de evocação e formação de memórias ocorridos durante os processos de criação.

Em relação à grandes proximidades de noções de memória diferentes utilizadas por teóricos distintos e citadas ao longo deste texto, utilizarei para a análise aquelas escritas por Izquierdo (IZQUIERDO, 2002). Um exemplo são a memória

hábito (BOSI, 1994.p. 48) e as memórias procedurais implícitas (IZQUIERDO, 2002.p.22).

As narrativas autobiográficas presentes tanto nos escritos de Brandão quanto de Bosi se farão extremamente presentes nas minhas análises, pois eu falo aqui de processos vividos por mim e lembrados por mim.

Todo o trajeto percorrido nesse trabalho de investigação: a escrita, a pesquisa bibliográfica e os resultados obtidos servem uma análise importante do meu trajeto em teatro e, portanto, caracterizo esta pesquisa como autobiográfica.

3. A memória nos meus processos em teatro

Os processos em teatro que servem de análise para este trabalho são parte integrante da minha trajetória no teatro como atriz, aluna e professora. São cinco trabalhos que vivificam o trajeto trilhado por mim dentro do teatro. Sem julgamentos de valor, todos eles contribuíram para a minha formação, trazendo relações diferentes com as pessoas, com a cena e com meu próprio corpo.

Trata-se de dois trabalhos que aconteceram antes do ingresso no curso de graduação em Teatro Licenciatura da UFPEL, no grupo de teatro do Sesi-Caxias do Sul, (livre adaptação de “Sonhos de Uma Noite de Verão” de William Shakespeare e “Farrapos”) e os três outros que fazem parte desta vivência acadêmica dentro do curso de Teatro (Fragmento de *Bonitinha Mais Ordinária* de Nelson Rodrigues, *Ensaio para um Fracasso* e *Não há destino, há só um ir*).

Para analisar estes processos que são tão distintos uns dos outros, vou partir de categorias das memórias elencadas no decorrer do capítulo anterior. Essas categorias das memórias serão analisadas em diferentes etapas dos processos criativos vividos por mim: preparação corpo-vocal, improvisação como impulsionadora do processo, interpretação e encontro com o público.

Os trabalhos foram divididos assim porque estas são as etapas que identifico com clareza em cada um deles e que possibilitam pensar de que forma os processos se aproximam e se distanciam.

A preparação corpo-vocal é entendida aqui como o momento de preparação do ator para assumir a construção da obra de teatro, ela faz parte do processo de criação porque é o início de todas as relações traçadas na obra, do ator com seu próprio corpo e com os outros atores, da relação com o tema, etc. Essa preparação compreende o exercício do corpo físico, sensível dos atores. Em alguns dos processos analisados nesta pesquisa, este objetivo não foi claro para mim e para outros participantes dos processos, em outros o objetivo era consciente.

A improvisação como impulsionadora do processo pode estar também vinculada à preparação corpo-vocal, servindo para exercitar a imaginação e o

potencial criativo dos atores. E em outros casos ela aparece como impulsionadora da criação à partir da estrutura da obra pronta, como alavanca para a experimentação dos atores.

Interpretação está relacionada aqui à apropriação, pelo ator, de um discurso específico carregado de significados. A interpretação pode ser de um personagem, de uma imagem, de um texto ou de um sentimento. Ela parte de elementos diferentes em cada um dos processos criativos e as etapas de criação dessa interpretação também são distintas em cada um desses processos.

O contato com o público é o momento de efetivação do processo criativo, o encontro com o outro, com aquele que compartilha da obra teatral em processo, composta de muitos elementos que compõe a interpretação do ator e a cena em si. Muitas vezes, os próprios colegas de grupo podem se caracterizar como espectadores, recepcionando partes do processo criativo (uma cena, uma improvisação, uma partitura) e contribuindo para o crescimento da obra. Ou seja, a relação com o outro, o expectador, está presente de diversas formas nos processos criativos.

Vários são os elementos que compõe um processo de criação, veremos como a memória se encaixa nessas cinco situações de criação em teatro.

3.1 Processo I – Sonhos de Uma Noite de Verão – 2008/2009:

A montagem de *Sonhos de Uma Noite de Verão* de William Shakespeare (SHAKESPEARE, 2001) foi uma livre adaptação deste clássico. Este processo durou cerca de um ano e meio, entre os anos de 2008 e 2009, e teve duas apresentações. Os encontros aconteciam no auditório do SESI-Caxias do Sul. A direção foi de Jonas Piccoli, que também era o professor de teatro do grupo.

O grupo tinha em média 25 participantes, entre 13 e 72 anos, que tinham pouca ou nenhuma referência acerca da linguagem teatral. Em geral eram das indústrias ou dependentes de trabalhadores das indústrias de Caxias do Sul.

A dramaturgia escolhida para a primeira montagem do grupo foi sugerida pelo professor Jonas Piccoli e adaptada pelo mesmo, principalmente no que se refere à linguagem utilizada, que na adaptação passou a ser mais coloquial. Além disto, o texto tomou uma proporção completamente atemporal, tendo interferências diretas de referências contemporâneas de música, dança e outros, trazidos pelos participantes.

Neste processo, eu cumpri o papel de “Semente de Mostarda”. Este papel se referia a uma fada, súdita de Titânia (a rainha das fadas) que juntamente com as outras súditas servem às vontades de Titânia em diversas situações – enfrentando os súditos de Oberom (O Rei do Elfos que disputa o território da floresta encantada com Titânia), ou cuidando de um jumento pelo qual a rainha se apaixona (SHAKESPEARE, 2001).

Para tanto, o grupo passou por um processo de inserção na linguagem teatral, o qual partiu, principalmente de jogos teatrais que trabalhavam a imaginação, a expressão corporal, ritmo, a interação do grupo, a improvisação como exercício da espontaneidade e de interação com os diversos elementos que compõe a cena. Este processo de inserção na linguagem teatral vivido pelo grupo, chamo aqui de preparação corpo-vocal para a montagem de Sonhos de Uma Noite de Verão.

A improvisação, como já dito no parágrafo acima, teve a função de jogar com a espontaneidade e estabelecer o contato dos participantes com os diversos elementos que atravessam a cena teatral (os outros atores, o cenário, o público, a trilha sonora, objetos de cena, o espaço cênico, etc). Além disso, após a estrutura da obra estar pronta, os atores foram estimulados a improvisar a partir desta estrutura e, embora não fosse completamente consciente para mim esta estratégia do professor, a improvisação serviu sim como impulsionadora do processo.

A interpretação foi construída também a partir de jogos teatrais nos quais os personagens se colocavam em situações distintas assumindo as suas próprias características. Embora em nenhum momento tenha se falado em ação física e em objetivos dos personagens, estes elementos estavam de certa forma presentes, mas não conscientes. As ações e intenções dos personagens eram conduzidas pelo professor e além disso muitas ações que surgiam das improvisações eram incorporadas ao personagem, mas sem a preocupação de analisar se essas ações se encaixavam ou não na interpretação da obra.

O contato com o público foi estimulante para o processo porque foi a primeira vez que o grupo experimentava este tipo de relação. As pessoas da plateia, que eram em sua maioria parentes e amigas, foram calorosas e receptivas ao trabalho do grupo, o que permitiu planos futuros para a montagem e estimulou o reconhecimento dos próprios integrantes do grupo.

Nesse momento da minha trajetória no teatro começa a compreensão de um corpo teatral e a descoberta dele como algo vivo, pulsante e capaz de criar. Durante

toda a preparação corpo-vocal a memória de trabalho (IZQUIERDO, 2002.p.19) se faz presente (como em todas as situações vividas por um sujeito), mas especificamente aqui como forma de aquisição de uma série de comportamentos que fazem parte da linguagem teatral e que começaram a ser aprendidos por mim, consciente ou inconscientemente.

Ainda durante a preparação vocal (e durante todo o trajeto em teatro) ocorreu a percepção de comportamentos, posturas e trejeitos que adquirimos inconscientemente ao longo da vida e que, em algumas situações, se tornavam barreiras a serem ultrapassadas pelo ator. É a nossa memória corporal, uma memória de longa duração procedural e adquirida sem consciência, implicitamente. Na época, foi a minha primeira oportunidade de perceber estas memórias em mim.

Durante as improvisações, esta espontaneidade que fora explorada carregava consigo uma série de estereótipos que derivavam de uma memória coletiva (BOSI, 1994.p.55-64) e/ou individual e que no momento da cena, eram narradas aos colegas cumprindo uma função importante de reconhecimento pessoal e coletivo, isto é, memória autobiográfica que agia como construtora das identidades do grupo (BRANDÃO, 2008).

Durante o processo de construção dos personagens e das cenas, as memórias semânticas (IZQUIERDO, 2002.p.22), adquiridas durante o processo de iniciação da linguagem teatral, ou seja, durante a preparação corpo-vocal, se fizeram presentes. Foi o momento de colocar em prática os conhecimentos em teatro (mesmo que pequenos). Os exercícios para imaginação e fiscalização dos personagens suscitavam uma série de referências, de lembranças pessoais que davam a base para este processo de criação e, nesse caso, pode-se compreender como a ação das memórias episódicas (IZQUIERDO, 2002.p.22).

Além disso, as referências externas trazidas para a obra, citadas anteriormente (músicas, danças, piadas, objetos, etc) eram fruto de uma cultura popular que, segundo Bosi, compõe uma memória coletiva (BOSI, 1994.p.55-64) da qual o grupo tinha acesso e se fazia presente neste processo criativo.

O contato com o público gerou para o grupo um reconhecimento do trabalho conjunto, possibilitando uma identificação dos integrantes que compartilharam a sua trajetória no teatro com o público. Portanto, neste caso também, a memória autobiográfica funcionou como construtora de identidades individuais e coletivas (BRANDÃO, 2008).



Figura 1 - *Sonhos de Uma Noite de Verão* - Titânia, Oberom e seus respectivos súditos – O primeiro encontro com o público.

3.2 Processo II – Farrapos – 2009/2010:

O processo de criação *Farrapos* foi desenvolvido pelo mesmo grupo de criação da adaptação de *Sonhos de Uma Noite de Verão* (SHAKESPEARE, 2001), também no auditório do SESI-Caxias do Sul, ainda sob a orientação e direção do professor Jonas Piccoli. Porém o processo surgiu a partir de uma demanda institucional do SESI, que necessitava que o grupo montasse uma obra com uma temática de regionalismo gaúcho. O processo criativo durou cerca de 5 meses - na segunda metade de 2009 e no início de 2010 - depois disso o grupo trocou de direção e alguns integrantes se desvincularam das aulas, mas o trabalho se manteve por mais alguns meses.

O grupo estava em um processo de construção de dramaturgia a partir de improvisações, porém este processo foi interrompido devido por uma demanda da instituição que abrigava o projeto. A partir daí, alguns grupos de improvisação foram aproveitados para essa nova proposta de trabalho e outros não.

O texto foi escrito pelo professor Jonas Piccoli, a partir de algumas improvisações da turma e de outras referências. A história falava sobre a situação das mulheres na Guerra Farroupilha. Eu cumpria o papel de uma China, mulher que

andava pelos acampamentos de soldados servindo aos desejos sexuais dos homens em troca de presentes e comida.

A preparação corpo-vocal estava diretamente vinculada ao processo anterior do grupo, ou seja, não houve nenhum trabalho específico para esta montagem, embora os jogos teatrais continuassem presentes no cotidiano do grupo.

A improvisação foi ainda mais determinante nesse processo do que no anterior, porque dessa vez boa parte da dramaturgia surgiu a partir dessas improvisações. A turma era dividida em grupos que improvisavam juntos, esses grupos tinham temáticas de improvisação distintas e, alguns, deram origem a núcleos dramáticos. Após a estrutura da obra organizada, a improvisação tomou a frente do processo novamente, dando a chance aos atores de criarem a partir da estrutura.

A interpretação partiu, em boa parte, de memórias vinculadas à estereótipos regionalistas (masculinos e femininos). E foi feita um tanto às pressas e sem muito amadurecimento dos personagens pelos atores. O texto serviu como base para a marcação de cenas. O contato com o público foi deveras motivador, porque causou uma identificação da plateia com o assunto abordado pela obra.

Nesse processo, as memórias semânticas (IZQUIERDO, 2002.p.22) vinculadas à conhecimentos acerca da arte teatral e as procedurais (IZQUIERDO, 2002.p.22) vinculadas a formas de agir e a um corpo teatral já estavam ativas e atuantes.

O tema proposto à obra fez suscitar uma série de memórias coletivas e individuais relacionadas a uma cultura que, em maior ou menor teor, englobava a todos os participantes do grupo. Todos os participantes do grupo estavam de alguma forma inseridos em um contexto social e cultural que abarca a cultura regionalista gaúcha e possuem memória procedurais e episódicas (IZQUIERDO, 2002.p.22) vinculadas à essa cultura.

Anne Bogart cita em “A Preparação do Diretor” (BOGART, 2011) um episódio em que a memória corporal e cultural se faz presente em uma jornada de treinamento físico conduzida por Grotowski⁴ com um grupo de estudantes da Universidade da Califórnia – EUA. Nesta jornada de trabalho intensivo quando os corpos já estavam exaustos e a consciência não tinha mais o total controle do corpo em movimento, viam surgir movimentos, trejeitos e ações que estavam diretamente relacionadas às suas culturas de origem (BOGART, 2011.p.30).

⁴ Importante diretor teatral polonês do séc. XX, muito importante para o teatro contemporâneo por instituir a noção de teatro laboratório.

Dessa forma, acredito que estes corpos que participaram do processo de montagem de *Farrapos* estavam impregnados de trejeitos, maneiras e formas muito características de uma cultura em comum, e esses elementos foram aparecendo, não através da exaustão física como no exemplo de Bogart (BOGART, 2011.p.30), mas à medida em que os atores ganharam a liberdade de improvisar, de criar a partir da estrutura da peça. Tratou-se de uma memória corporal própria de cada um, mas que tinha raízes culturais e, portanto, uma memória coletiva (BOSI, 1994.p.48).



Figura 2 - *Farrapos* - As lavadeiras e A China.

3.3 Processo III – Bonitinha mas Ordinária – 2011:

Este processo aconteceu durante as atividades da disciplina de Interpretação I, vinculada ao curso de Teatro Licenciatura da UFPEL, no primeiro período letivo do ano de 2011. Foi, portanto, um processo vinculado à uma atividade de ensino do curso de graduação e teve a duração de quatro meses (um semestre letivo).

A turma tinha cerca de vinte alunos que trabalharam em processos de criação diferentes, todos baseados nas obras de Nelson Rodrigues⁵. O meu trabalho foi a partir do texto *Bonitinha mas Ordinária* (RODRIGUES, 2004) e contracenei com Elias Pintanel. Eu cumpria o papel de Ritinha e Elias cumpria o papel do Edgar.

A preparação corpo-vocal foi direcionada pela professora Moira Stein a partir de exercícios de aquecimento que propunham a aquisição de resistência física, de concentração e de entrosamento do grupo, bem como jogos teatrais que trabalhavam os objetivos de cada personagem.

Nesse processo com o Elias, a improvisação acabou criando uma estrutura de movimentação em cena, a partir da qual as ações dos personagens foram criadas. Depois da linha de ações feita, a improvisação tomou corpo novamente e, a partir da direção da professora Moira Stein, outros aspectos dos personagens foram explorados.

A interpretação teve algumas etapas importantes: 1. o estudo do texto e sua divisão em unidades e objetivos; 2. a improvisação; 3. a criação das ações; e, 4. novamente a improvisação como impulsionadora do processo criativo.

O encontro com o público foi constante, em cada encontro mostrávamos o trabalho para os colegas da turma. Acredito que esse tenha sido o grande impulsionador do processo criativo embora tenha havido uma mostra final da disciplina aberta para pessoas de fora da turma assistirem. Digo isso porque a partir da troca com os colegas é que tínhamos uma resposta ao trabalho, aguçando a percepção de si em cena e a mostra final foi o fim do processo.

Aqui percebo a memória semântica como a principal característica deste processo. Pois foi uma criação completamente vinculada à apreensão de conhecimentos técnicos acerca do teatro. Em determinado momento a memória de trabalho (IZQUIERDO, 2002.p.22) grava informações necessárias, transformando-as em memórias de curta duração e mais adiante, fixando-as como memórias de longa duração (IZQUIERDO, 2002.p.22).

Um momento importante do processo de criação foi quando a professora Moira Stein propôs um exercício de improvisação com toda a turma. Nele, dois participantes se posicionavam na área de jogo e cada um tinha um objetivo na cena (tirar o outro da área de jogo ou roubar uma caixa que estava atrás do outro). A improvisação só

⁵ Dramaturgo brasileiro, autor de vários títulos que, em sua maioria, abordam a tragédias da vida brasileira.

tinha fim quando um desses objetivos fosse cumprido. Este exercício foi tão forte e significativo, gerou no corpo uma ação muito sincera de alguém que estava realmente tentando alcançar o seu objetivo. E eu senti isso no corpo, de forma que foi possível gravar esta memória, a memória deste estado psíquico, a quantidade de tensão, a respiração, a postura, etc. E muitos destes elementos puderam ser transportados para a cena. Tratou-se de uma memória corporal, procedural e episódica (IZQUIERDO, 2002.p.22), pois a partir deste episódio o meu corpo adquiriu uma memória de formas de ser e estar que foram compatíveis com as exigências da cena trabalhada por mim.

De forma geral este exercício impulsionou as cenas que estavam sendo montadas pela turma. Os personagens ganharam força, como se naquele momento tivessem ocorrido a compreensão dos objetivos em cena.

3.4 Processo IV – Ensaio para um fracasso – 2012:

A experiência seguinte tratou-se de um processo vinculado à disciplina de encenação teatral II, ministrada pelo Prof. Daniel Furtado, do curso de Teatro Licenciatura da UFPEL. Esta disciplina tem o objetivo de proporcionar aos estudantes que se experimentem como encenadores, como diretores de teatro. Todos os ensaios aconteceram na sede do curso de Teatro.

Minha participação neste trabalho foi como atriz na proposta de encenação de Elias Pintanel. Havia, além de mim, mais dois atores: Rodolfo Furtado e Carlos Eduardo Pérola – todos alunos do curso de Teatro da UFPEL.

Tratava-se de uma encenação a partir de alguns elementos encontrados na obra de Samuel Beckett, como uma dramaturgia cíclica, que não tem início, meio e fim, grandes momentos de silêncio, incomunicabilidade, repetições de fala e sons e a utilização de textos diversos.

Neste processo, cada ator escolheu uma imagem ou figura para representar. Eu escolhi uma figura da mitologia grega, Hera, que representa valores muito ligados à monogamia e ao surgimento da família, mas também é uma figura poderosa e cheia de complexidades.

A partir dessas escolhas, iniciamos o treinamento físico em grupo. O treinamento consistia em um aquecimento físico no qual as ações do personagem iam surgindo e eram experimentadas de diversas formas. Cada ator criava a sua partitura de ações físicas e depois, a partir delas, se experimentava outras ações na medida

em que avançávamos no roteiro. A improvisação agiu como impulsionadora do processo e esteve sempre vinculada à estrutura de ações da cena.

O contato com o público aconteceu no fim do semestre durante a mostra de encenações da disciplina, onde todos os trabalhos eram apresentados. Não posso dizer que o encontro com o público teve grande importância para o processo, porque depois dele o grupo não se encontrou mais.

Nessa experiência a qualidade da ação em termos de precisão e gasto de energia era bastante grande e foi transposta para a obra através de uma memória corporal que ainda não era exatamente orgânica. As ações corporais precisavam ser resgatadas a cada momento. Tratou-se mesmo de uma memória explícita. O treinamento feito durante o processo produzia muita energia corporal e esta energia se mantinha durante as cenas. O corpo se mantinha ativo lembrando das energias produzidas no aquecimento. Essa é uma memória de curta duração semântica (IZQUIERDO, 2002.p.22) que carrega o conhecimento técnico de uma linguagem e também uma memória de curta duração declarativa episódica explícita (IZQUIERDO, 2002.p.22), pois são as sensações, ações e energias de um episódio específico que se encontravam na cena conscientemente.

Em alguns momentos de improvisação o corpo não conseguia estar presente no jogo porque ainda muito vinculado apenas à estrutura de ações memorizadas. Neste caso a memória de longa duração semântica (IZQUIERDO, 2002.p.22) ainda não havia se consolidado, as ações e o texto ainda não estavam bem fixados e por isso, não podiam ser abandonados.

A escolha da figura Hera pode ser vinculada a uma memória coletiva muito antiga, que faz parte da mitologia grega, mas que chega até nós através da tradição religiosa e de outras referências, como a mídia. Trata-se então de uma figura que é presente na memória da maioria das pessoas, é uma memória coletiva (BOSI, 1994.p.48) de um forte símbolo feminino.



Figura 3 - A imagem de Hera observando os mortais.

3.5 Processo V – Não há destino, só um ir – 2013:

Esse processo integrou o trabalho com as disciplinas de Montagem Teatral I e II do curso de teatro da UFPEL. Essa disciplina propõe que os alunos da turma montem uma obra de teatro juntos. Neste caso, o professor Adriano Moraes de Oliveira, além de responsável pela disciplina, fez a direção do trabalho. Este processo criativo durou cerca de dois semestres, sendo que no último mês os trabalhos foram intensificados.

Tratou-se de uma obra baseada na atmosfera do texto *A Condição Humana* de Hannah Arendt⁶. O roteiro foi construído a partir desta atmosfera e abarcava três imagens distintas que iam sendo apresentadas ao longo da obra. A primeira imagem – “A avó e sua neta” – foi construída a partir do conto “A incrível e triste história de Cândida Eréndira e sua Avó desalmada, de Gabriel Garcia Marques; a segunda imagem foi arranjada a partir de textos de Matéi Visniec e foi intitulada “As Duas

⁶ A teórica política alemã do século XX, escreveu *A Condição Humana* - ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 10ª edição/1ª reimpressão, 2001. -, entre outras obras. Ver mais em: <http://www.hannaharendt.org.br/> - acesso em 02/02/2014 às 18:23h.

Irmãs”; e a terceira imagem foi intitulada “Leone e Cal”, que eram fragmentos da obra “Combate de Negros e de Cães” de Bernard-Marie Koltés. A mim coube interpretar o papel de Leone.

A preparação corpo-vocal se deu, no início, através de exercícios de exploração do próprio corpo, de resistência e ação em grupo propostos pelo professor. Após, foram inseridos na proposta de trabalho exercícios mais voltados à exploração de ritmos variados e totalmente coletivos.

A interpretação começou a acontecer após a estrutura das cenas estar pronta, quando os atores começaram a compreender o teor da obra que estávamos montando e o ritmo do grupo e da obra começou a ser ajustado.

A partir do primeiro contato com o público é que os quadros e as ações começaram a fazer maior sentido e os subtextos começaram a aparecer. A cada apresentação era uma descoberta nova.

Deste processo, posso dizer que o contato com o público foi o grande impulsionador do trabalho dos atores. Foram dois ensaios abertos e quatro apresentações.

Durante o intensivo de trabalho ocorreu um evento que exigiu o engajamento da turma, a construção de um tablado para abrigar a nossa obra. E só neste período é que sentimos que o processo criativo estava acontecendo. Portanto, penso ser importante que a verdadeira relação do ator com o processo criativo, ele só acontece a partir do momento em que faz sentido para o ator fazê-lo.

A obra pode fazer sentido para o ator por diversos motivos e de diversas formas, neste caso, se tratando de uma turma de formandos, o sentido apareceu com a comunhão do grupo, o sentimento de pertencimento a algo. Muitas memórias que narram a perpassam esse grupo de colegas durante o curso de graduação se fizeram presentes neste momento. Portanto, a construção de um tablado, ação integrante do processo criativo, foi uma forma de reconhecimento pessoal e coletivo como pertencentes a um lugar. Aqui temos então a memória autobiográfica como impulsionadora das descobertas das identidades (BRANDÃO, 2008) e uma memória coletiva (BOSI, 1994.p.48).

Durante o processo, com a ajuda do professor e dos colegas, pude perceber em meu corpo uma tensão e rigidez demasiada em alguns momentos. Não sei dizer se a tensão está relacionada ao teatro, a uma forma de atuação que foi construída por mim ao longo do tempo, ou se está mais vinculada a marcas culturais, sociais e à

relação com o grupo. Mas de fato é uma memória que estava ali, latente e que foi revelada por meio da tensão encontrada no meu corpo. Neste processo a memória serviu como um bloqueio, não possibilitando que o corpo respondesse aos problemas propostos. Uma memória de longa duração procedural implícita, pois foi adquirida sem a minha consciência.

O contato com o público neste caso, gerou uma tensão que fez emergir as memórias pessoais de cada um que ajudaram a preencher as lacunas da interpretação (como, por exemplo, os subtextos e as qualidades das ações dos atores), memórias essas que podem ser de diversas ordens (procedurais, episódicas, coletivas, etc.), mas com certeza tiveram importante papel de permitir associações necessárias para que o sensível fosse posto em cena.

Houve um trecho da obra em que outro tipo de memória foi acionada, uma imagem que surgiu a partir de uma cena feita por mim, é a imagem da Nôna, uma associação cultural e muito pessoal que me ajudou a construir uma das cenas.

A Nôna é a típica avó de descendência italiana que possui um chalé cobrindo os ombros, tem elementos de dialetos do italiano na fala e atribuições femininas como: cozinhar muita comida típica italiana (pão, massas, polentas, etc.).

Os objetos de cena e figurino deram o tom perfeito para que essa associação fosse feita (um manto colorido de macramê que era usado como um Chale e um lampião). Uma memória de longa duração episódica e explícita que também pode ser tratada como memória coletiva, pois é um arquétipo bastante difundido nas regiões de imigração italiana.



Figura 4 - Leone e a Sombra ou A imagem da Nôna.

3.6 Para fins de conversa:

Feitas as análises dos cinco processos criativos dos quais eu participei como atriz e que serviram como objeto de análise para esta pesquisa, sintetizei essas informações na tabela a seguir. Todas as siglas estão explicadas abaixo da tabela.

Cada processo foi analisado tendo como referências as categorias de análise retiradas da pesquisa bibliográfica, exposta no primeiro capítulo deste trabalho. E como roteiro para a análise, elegi algumas etapas dos processos criativos dos quais participei. Todas essas informações já foram dadas ao longo deste capítulo, mas podem ser visualizadas também nessa tabela.

Tabela 1 – Tabela de análise das memórias nos processos criativos

	Preparação Corpo/vocal	Improvisação c/ impulsionadora do processo	Interpretação	Contato com o público
Sonhos de uma noite de verão	M.T M.L.D.P.I	M.T M.C M.AB	M.T M.L.D.P.I M.L.D.D.S.E M.C	M.T M.AB
Farrapos	M.T M.L.D.P.I M.L.D.D.S.E	M.T M.C M.L.D.P.I M.L.D.D.S.E	M.T M.C M.L.D.P.I M.L.D.D.S.E	M.T M.C
Bonitinha mas ordinária	M.T M.L.D.P.I	M.T M.L.D.P.I M.L.D.D.S.E	M.T M.L.D.D.S.E M.L.D.P.I	M.T
Ensaio para um fracasso	M.T M.C.D.P.I M.C	M.T M.C.D.P.I M.C.D.D.S.E M.C	M.T M.C.D.P.I M.C.D.D.E.E M.C	M.T M.C.D.P.I M.C.D.D.E.E M.C
Não há destino, só um ir	M.T M.L.D.D.S.E M.C M.AB	M.T M.L.D.P.I	M.T M.C.D.P.I M.L.D.D.E.E M.C	M.T M.C M.L.D.D.E.E M.AB

1. **M.L.D.P.I** – memória de longa duração procedural implícita; 2. **M.L.D.D.E.E** – memória de longa duração declarativa episódica explícita; 3. **M.L.D.D.S.E** – memória de longa duração declarativa semântica explícita; 4. **M.C.D.P.I** – memória de curta duração procedural implícita; 5. **M.C.D.D.E.E** – memória de curta duração declarativa episódica explícita; 6. **M.C.D.D.S.E** – memória de curta duração declarativa semântica explícita; 7. **M.T** – memória de trabalho; 8. **M.C** – memória coletiva; 9. **M.AB** – memória autobiográfica como construtora das identidades.

5. Considerações Finais

Esta pesquisa pretendeu fazer uma análise de processos criativos vividos por mim e serviu-me como ponto de partida para uma reflexão mais aprofundada sobre o meu trajeto no teatro.

Resta dizer que esta pesquisa foi construída a partir das minhas memórias e que, portanto, não necessariamente correspondem às memórias de outras pessoas que compartilharam desses momentos comigo. Cada indivíduo percebe as coisas a sua maneira. Essa análise é fruto da percepção que eu tenho hoje destes fatos.

Não pretendo a partir deste texto concluir nada em relação a memória e aos processos criativos, ambos agem de formas muito específicas em cada situação.

Dentro dos processos em criação, as memórias têm funções distintas. Em alguns momentos percebi que as memórias são aglutinadas e não divididas em categorias, é difícil dizer que aquela memória que age em determinado momento é categorizada de tal maneira, porque não temos essa lógica de percepção das coisas. Somos um emaranhado de memórias e referências culturais que se misturam e formam as nossas individualidades.

Durante estes processos de criação a quantidade de interferências de pessoas, de instituições e outras tantas é enorme, portanto não posso justificar a memória em todas as etapas de todos os processos criativos. Mas pude verificar algumas ações da memória que me parecem pertinentes para uma primeira análise sobre o assunto.

Os processos criativos alimentaram um ao outro, assim como os alimenta também o contato direto com outras obras de teatro e de outras linguagens artísticas. A experiência sensível forma as nossas memórias, nos alimenta como artistas e criadores. Bem como a memória ajuda a construir as nossas experiências sensíveis. A cada nova experiência nos transformamos e transformamos um pouquinho do contexto ao nosso redor.

As minhas memórias semânticas (IZQUIERDO, 2002p.22) em relação ao teatro só cresceram ao longo deste trajeto. Em cada processo criativo elas estão presentes para interferir e construir novas percepções acerca desta linguagem artística. Bem como tantas outras memórias que se repetem a cada processo criativo. Os processos

foram únicos, mas, em geral, passam por situações muito similares, situações de vivência em grupo, e de descoberta de si mesmo dentro do grupo.

Mas o que me interessa pensar é que assim como existe o crescimento pessoal, no qual as memórias se integram, existe também no teatro um desafio atrás do outro. Cada relação que se estabelece necessita ultrapassar as características de humor dos companheiros de trabalho, as características da situação de trabalho (climáticas, temporais, de ambiente), as características culturais que estão jogando junto com o processo criativo e que nem sempre são as mesmas entre os indivíduos que compõe o grupo, etc. Existem muitos elementos através dos quais as nossas memórias estão suscetíveis de serem lembradas, evocadas. Cada processo criativo é único porque reúne pessoas distintas em momentos de percepção, do mundo e de si próprios, diferentes.

O corpo como elemento que carrega toda a nossa constituição como seres está intimamente vinculado à formação e à evocação das nossas memórias. A partir de um exercício, de uma posição corporal, de uma sensação de desconforto, de alegria, de histeria, o corpo reage e encontra nos nossos registros memórias que se aproximem destas situações. Bem como objetos, figurinos e acessórios de cena podem nos remeter a inúmeras memórias. Todas essas memórias serão relidas a partir das percepções de mundo que temos no momento da evocação.

As memórias podem ser aliadas do trabalho do ator ou um entrave que necessita ser vencido. Pode colaborar para a formação de imagens, para a imaginação criadora do ator. Pois tudo que criamos se relaciona com o que somos, com o que lembramos. E podemos também carregar marcas relacionadas à memórias de longa duração que prejudiquem as nossas potencialidades de ação, como por exemplo, o enrijecimento do corpo.

A memória é uma ferramenta muito fértil quando falamos em processos de criação, ela incentiva o imaginário e possibilita ligações pessoais e coletivas que podem ser muito frutíferas. Este trabalho ajudou na minha instrumentalização como atriz educadora, possibilitando a mim conhecimentos que irão me ajudar a ir de encontro a essas memórias nos processos criativos que enfrentarei pela frente, como atriz e professora de teatro.

6. Referências:

ARENDDT, Hannah. A condição Humana. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 10ª edição/1ª reimpressão, 2001.

BOGART, Anne. A Preparação do Diretor. São Paulo: Editora wmf Martins Fontes, 2011. Tradução: Anna Viana. Revisão de tradução: Fernando Santos.

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordino. Labirintos da memória: Quem sou?. São Paulo: Paulis, 2008.

IZQUIERDO, Ivan. Memória. Porto Alegre: Artmed, 2002.

MARQUES, Mario Osorio. Escrever é preciso. Petrópolis, RJ: Editora Vozes: 2008.

MÁRQUEZ, Gabriel García. A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada. Rio de Janeiro: Record, 1973.

RODRIGUES, Nelson. Otto Lara Rezende ou Bonitinha mas Ordinária. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SHAKESPEARE, William. Sonhos de Uma Noite de Verão. Porto Alegre: L&PM, 2001. Tradução de Beatriz Viégas-Faria.