

Cinco Tempos para a Morte: uma análise genética do processo de criação

Gilberto Icle, Milena Ferreira Mariz Beltrão e Isadora Pillar Vieira

O Espetáculo e o Processo de Criação Analisados

Cinco Tempos para a Morte (2010-2011) foi um espetáculo criado¹ pelo grupo brasileiro *Usina do Trabalho do Ator* (UTA) como performance apresentada em palco à italiana em Porto Alegre, sul do Brasil. Com uma hora e vinte e cinco minutos de duração, o espetáculo teve seus ensaios gravados —e posteriormente transcritos para a análise— de 5 de abril a 26 de outubro de 2010, dia do último ensaio antes de sua primeira apresentação.

A UTA² foi criada em 1992, em Porto Alegre, e teve sua trajetória permeada por muitas influências e referenciais. Eliane Tejera Libôa, ao escrever sobre a identidade do grupo, fala que é possível identificarmos “[. . .] influências vindas de Stanislavski a Barba e Burnier, passando por Grotowski” (480), ressaltando ainda a importância dos referenciais da Antropologia Teatral para o grupo. Trata-se de um coletivo criado no momento em que a Antropologia Teatral era muito discutida no Brasil e o grupo tomou dessa alguns princípios de trabalho, sobretudo a noção de treinamento como um trabalho contínuo e independente da criação de espetáculos.

De outro lado, Clóvis Dias Massa ressalta a antropofagia (e não a Antropologia Teatral) como uma característica presente nas montagens e processos do grupo, em que: “[. . .] é possível compreender a prática antropofágica do grupo como procedimento de transculturalidade, no sentido empregado por Alfonso de Toro (Villegas, 2010), pelo modo como o grupo constrói um campo de ação heterogênea não exatamente ao partir de uma cultura considerada externa, mas por refuncionalizar a ideia que se tem de uma cultura que se considera de base” (513). O autor alude, assim, uma característica marcante desse grupo: o fato de tomar elementos da cultura popular local, do sul do

Brasil, como base para o trabalho de criação. Por isso a ideia antropofágica de “comer” elementos locais e estrangeiros parece adequada para traduzir o tipo de processo criativo do grupo. Esse tipo de princípio de criação, desde a sua formação, possibilitou que a UTA mantivesse uma diversidade de possibilidades criativas, tendo explorado diferentes espaços teatrais (tanto na rua quanto no palco) e distintas técnicas aprendidas ao longo dos anos e empregadas em diferentes criações cênicas.

Ao refletir sobre a trajetória do grupo, Marcelo de Andrade Pereira explora essa diversidade, ressaltando que “[. . .] heterogeneidade talvez seja a palavra mais adequada para referir a produção do grupo Usina do Trabalho do Ator” (530). Ele afirma isso tendo em vista que o processo de criação do coletivo ocorre “[. . .] pela convergência de múltiplas vontades, experiências e narrativas, o que torna muito difícil, senão inviável, uma abordagem que pretenda definir um processo linear e de todo controlado” (530).

É, pois, com a bagagem de, na época, quase vinte anos de trabalho em conjunto que é concebido, em 2010, o espetáculo *Cinco Tempos para a Morte*. Sobre essa criação, o grupo diz que se trata de

[. . .] um espetáculo que pondera a inevitável e fundamental questão da morte. Nesse novo trabalho da UTA, a morte não aparece apenas como o fim, mas, também, como começo, como tempo e viagem. Trata-se de falar da vida mais do que da morte. Em cenas fragmentadas, o cômico e o melancólico se misturam para traçar pedaços de muitas vidas. É assim que a morte aparece como metáfora do fim da inocência, da memória e do esquecimento, como remorso e paixão. Esse espetáculo, construído a partir de diferentes processos de improvisação, conduz o espectador em elementos oníricos, singelos e, por vezes, absurdos, ao apresentar personagens, tipos, alegorias e os próprios atores contando fragmentos de vida. (*Cinco Tempos*)

O texto acima mostra a intenção do grupo, expressa já no programa do espetáculo, de tecer em diferentes possibilidades o tema trabalhado e não como uma narrativa linear. Assim, tema do espetáculo, a morte aparece de diferentes formas nas cenas, às vezes como personagem, outras apoiada por algum subtema, como a perda da memória, por exemplo. O espetáculo é composto por vinte e quatro cenas sobre a morte,³ nas quais os atores realizam vários papéis com trocas de figurino e acessórios, com transformações de posturas corporais e com diversos registros vocais explorados. Habeyche e Reckziegel, integrantes da UTA, contam como o tema da morte é desdobrado nas cenas: “[. . .] somos cinco atores jogando diversos papéis, inclusive nós mesmos

em cena. Trata-se de um espetáculo que tem uma estrutura fragmentada, apresentando algumas situações que retornam e cenas que não necessariamente têm relação umas com as outras, no sentido de nem sempre terem continuidade” (540). Essa estrutura fragmentada se configura a partir de uma unidade constante, o cenário. Ele —composto por cinco armários móveis e desmontáveis— permite a criação de diferentes composições no espaço. Da mesma forma, a iluminação, assim como as músicas cantadas pelos atores em cena, auxiliam nas transições e na criação de diferentes atmosferas.

A imagem da sombrinha é outro elemento constante que ajuda a dar unidade à estrutura fragmentada, pois se trata de um elemento importante no espetáculo e que aparece em diferentes cenas, tanto como acessório cênico quanto como cenário, e no qual se estabelece uma relação sógnica do objeto com a morte.

Essa mistura entre elementos constantes e cenas fragmentadas é orquestrada não apenas pela contribuição criativa dos atores, como também e, principalmente, pela direção. Em *Cinco Tempos para a Morte*, Gilberto Icle não participa como ator, e sim como diretor —papel esse que já havia assumido em outras montagens do grupo—, tendo, pela primeira vez, a assistência de direção de Shirley Rosário.⁴

Entretanto, a própria noção de direção implementada pelo grupo não é muito tradicional, visto que os atores assumem a função de diretor em vários momentos do processo. O elenco —composto por Celina Alcântara, Ciça Reckzieguel, Dedy Ricardo, Gisela Habeyche e Thiago Pirajira— tem grande importância na criação da dramaturgia do espetáculo, por exemplo, constituindo-a “[. . .] a partir de suas próprias experiências —como também de contos, músicas, filmes e outros artefatos culturais” (527). Sobre o papel do ator e do diretor na UTA, Pereira fala que ele “[. . .] não é tomado como suporte de um personagem— e, por conseguinte, de uma dramaturgia alheia ao mesmo. Trata-se, em suma, de um a(u)tor” (519).

Em *Cinco Tempos para a Morte*, observa-se, então, essa criação da dramaturgia refletida em cena.⁵ Com a diversidade de fragmentos e fontes de materiais utilizados, os a(u)tores souberam explorar diversos “[. . .] níveis de atuação, desde interpretações mais realistas, com personagens propriamente ditos, a situações mais herméticas, simbólicas, algumas das quais levam o próprio fazer teatral para a cena e, também, outras nas quais os atores mesmos realizam depoimentos pinçados de suas vidas” (Habeyche e Reckziegel 540). Essa característica mostra bem uma dramaturgia criada e plasmada na contribuição do ator, no seu trabalho como fonte da criação.

Sobre a UTA, Habeyche e Reckziegel dão seu depoimento: “[. . .] o grupo em que atuamos como pesquisadoras e atrizes —tem como principal objetivo a investigação prática do trabalho do ator” (533). Essa investigação tem como alguns de seus mais importantes pilares na UTA a improvisação e, também, a ligação com as pesquisas acadêmicas dos integrantes. Tais pesquisas se produzem, quase sempre, debruçando-se sobre o próprio processo de criação.

Assim, essa apresentação da trajetória do grupo tem aqui apenas o objetivo de localizar o leitor no intuito de fazê-lo compreender o contexto de criação do espetáculo para, então, podermos passar a análise do processo que é nosso foco. Entretanto, vejamos primeiro em que a Genética Teatral contribui para esse caminho.

A Genética Teatral

A Genética Teatral é um campo de conhecimento dos Estudos Teatrais que herdou os princípios da Crítica Genética, proveniente da Literatura. O foco no procedimento dos estudos da crítica genética literária privilegia compreender os caminhos do artista até alcançar o resultado do seu trabalho, visto que os estudos genéticos lidam com as obras em suas respectivas mudanças ao longo do tempo. Esses estudos são, portanto, um enfoque que lança um olhar mais aprofundado sobre o processo criativo, valorizando-o: “A Crítica Genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo” (Salles, *Crítica Genética: fundamentos* 21).

Essa preocupação com o processo advém da influência do pensamento da arte conceitual e de outros movimentos artísticos da década de 1960, que passaram a considerar as ideias do artista como uma das partes principais da trajetória de uma obra, desmistificando o entendimento da *obra genial* que surge de uma só vez. Cecília Salles, uma das principais pesquisadoras desses estudos no Brasil, equipara o trabalho do geneticista com o de um arqueólogo ou historiador:

O interesse da Crítica Genética, como já foi mencionado, está voltado para o processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação. Como é criada uma obra? Essa é uma grande questão. A Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. O crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao

revelar o sistema responsável pela geração da obra. (*Crítica Genética: fundamentos* 28)

Assim, ao contrário da análise semiótica que se ocupa predominantemente da obra pronta, a Genética se ocupará do processo. Essa abordagem sobre o processo teve início no ano de 1968, na França, onde Louis Hay e Almuth Grésillon criaram um grupo de pesquisadores, germanistas ou de origem alemã, para organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Nessa ocasião, começaram a lidar com problemas de ordem metodológica que os conduziram a reunir questões comuns a esse campo de pesquisa em outro grupo de pesquisadores que se enveredavam pelos desafios de organizar manuscritos de Gustave Flaubert e Paul Valéry. Essas indagações culminaram na criação de um laboratório de estudos no Centro Nacional para a Pesquisa Científica na França (CNRS), denominado *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM).

Esses estudos adentraram o Brasil na década de 1980, através do pesquisador Philippe Willemart, que, durante um tempo, já se dedicava aos estudos dos manuscritos de Flaubert e que organizou um Colóquio de Crítica Textual em São Paulo para, em seguida, difundir o assunto em outras cidades brasileiras. A partir de 1990, os estudos da crítica genética ampliam seus horizontes prevendo que esse campo, da mesma forma que podia abarcar análises de obras literárias, poderia fazer o mesmo por outras obras artísticas no campo do Teatro, da Música e das Artes Plásticas e Visuais. Eles começaram a revelar, portanto, um caráter multidisciplinar.

Mas, afinal, do que se ocupa exatamente a Crítica Genética e como o Teatro adentrou as pesquisas? Antes de tudo, é preciso saber que esses estudos se preocupam com a relação entre a obra de arte e o seu processo, visando aos procedimentos de construção, bem como à compreensão dos princípios que direcionam a criação. Quem realiza esse tipo de análise é chamado de crítico genético —que não tem a mesma função de um crítico de arte, pois se ocupa em compreender o processo e não em realizar um julgamento ou dar sua opinião na condição de apreciador da obra de arte.

O crítico genético se debruça sobre um objeto que ajudou a construir o trabalho e vê, através da análise dos registros e evidências do processo criativo, a possibilidade de fazer a obra criar vida novamente. Ele busca igualmente, nos vestígios encontrados, montar uma espécie de quebra-cabeça que lhe permita vislumbrar, pelo conjunto das peças reunidas, a imagem e, ao mesmo tempo, todas as peças que a formaram. Busca também o que é

possível enxergar no interior da obra e as forças que lhe deram origem. Nesse sentido, Cecília Salles nos revela que:

[. . .] ao investigar a obra em seu vir-a-ser, o crítico genético se detém, muitas vezes, na contemplação do provisório. Ele reintegra os documentos preservados e conservados —um objeto, aparentemente, parado no tempo— no fluxo da vida. Ele tem, na verdade, a função de devolver à vida a documentação, na medida em que essa sai dos arquivos ou das gavetas e retorna à vida ativa como processo: um pensamento em evolução, ideias crescendo em formas que vão se aperfeiçoando, um artista em ação, uma criação em processo. (*Crítica Genética: fundamentos* 29)

Essas características da Crítica Genética são comuns à Genética Teatral, pois essa surge pelas indagações de Almuth Gréssilon quando observada a interdisciplinaridade dos estudos da crítica genética com os estudos teatrais. A Genética Teatral, assim, pretende analisar o processo de criação do espetáculo, utilizando recursos indicadores que sejam hábeis para reconstruir, aprimorar ou legitimar uma obra teatral no tempo e buscando compreender sua tessitura. O teatro é da ordem do efêmero, pois da performance teatral não restam traços, entretanto, as pesquisas genéticas visam criar condições de preservação de sua memória para considerações futuras.

Uma das características que diferenciam os focos dos estudos genéticos na literatura e os voltados para o teatro é que este último necessita não somente da presença do texto, mas também dos elementos que dão vida cênica a esse texto. Denominados elementos da encenação, eles revelam uma escolha de pensamento através do fazer artístico teatral que se tece pelas mãos de um encenador ou de um fazer coletivo.

Além disso, em muitos casos no teatro contemporâneo, o processo criativo do espetáculo teatral não se assenta sobre um texto escrito. Isso indica a necessidade multidisciplinar da Genética Teatral e seu acento na encenação como um todo e não apenas em um texto escrito. Com efeito, desde o início, a Genética Teatral compreende que

[. . .] o verdadeiro elemento permanente não é o texto, é o movimento entre o escrito e o gesto, entre o gesto e o escrito, antes, durante, depois da apresentação. A circulação contínua das funções de escritor, leitor, ouvinte, observador, experimentador, durante os ensaios e a necessidade de fixar, descrever e contar o evento teatral, é testemunhada com intensidade não apenas pelos escritores e pelos diretores,

mas também pelos atores, pelos iluminadores, pelos sonoplastas e pelos cenógrafos. (Grésillon, Mervant-Roux e Budor 381)

Entrementes, ao deslocar o foco do espetáculo para o processo de criação do espetáculo, a Genética Teatral propõe o trabalho coletivo como instância de criação, ampliando da figura de um criador para o grupo a tarefa de criar e plasmando o processo criativo como centro da criação. Essa concepção da Genética Teatral recebeu influências significativas com a chegada das questões performativas na arte da cena. No dizer de Silvia Fernandes, o teatro contemporâneo no Brasil, imbricado nas questões da performance, passou a revelar características de *work in progress* que começaram a surgir em maior número após a década de 1960. Os pesquisadores brasileiros, já influenciados pelas questões performativas e, por vezes, pelas questões trazidas pela crítica genética literária, buscavam incorporar as indagações desses estudos nos seus trabalhos. Assim, aos poucos, constituiu-se uma esfera de pesquisa que atualmente está presente em algumas universidades brasileiras para ajudar a pensar os processos criativos dos artistas da cena.

Josette Féral, uma das principais pensadoras dos estudos da Genética Teatral na França, atribui a esses estudos um caráter ainda pouco dimensionado. A Genética Teatral é um ramo de conhecimento em construção em que existem possibilidades abertas e dificuldades de análise que apenas o pesquisador poderá solucionar. Isso confere ao assunto um senso de desconhecido, fazendo-se necessário problematizar e complexificar suas questões em busca de respostas mais específicas que delimitem o campo de estudo. A autora relata que a preocupação em guardar registros dos espetáculos e mesmo formas de atuação sempre existiu, desde os gregos, mas de uma maneira que não procurava a construção de um saber particular com um campo de pesquisa delimitado. Ela comenta que

[. . .] quando certos atores do século XIX se escondem na caixa do ponto para apreender as técnicas de jogo do ator, nós já estávamos diante da observação de um processo de criação. A diferença maior, no entanto, é que essa observação não tem por objetivo compreender o processo da criação da obra, mas poder fazer uso de uma técnica de atuação e imitá-la quando necessário. Contanto que a observação do nosso aspirante a ator na caixa do ponto seja registrada, escrita, contada, memorizada, nós poderíamos dizer que ela deixa traços e constitui, sem sombra de dúvida, o exemplo de uma forma rudimentar de investigação de um processo de criação. (“A Fabricação” 568)

De alguma forma, essa descrição de Féral, sobre o ator na caixa do ponto, revela a necessidade de compreensão do processo de criação por um viés não apenas semiológico, mas também pedagógico, histórico, antropológico, sociológico etc. Féral compara, por exemplo, o problema da Genética Teatral com o da História: antes de os pesquisadores debruçarem-se sobre os arquivos históricos, que legitimaram esse campo, a História estava ligada à literatura de uma forma mais frágil. A autora afirma que arquivos sempre existiram por toda a parte, mas é o olhar científico sobre esses arquivos que institucionaliza a História como campo de conhecimento sobre os fatos, já que os mesmos se constituem como provas documentais de um tempo passado, possibilitando análises mais concretas. Segundo ela,

[...] na França, os arquivos nacionais foram criados a partir de 1789. Outros países seguiram gradualmente, o que não impedia a existência de arquivos por toda parte e há muito tempo (em castelos, nos tabelionatos, nos monastérios, nos tribunais). No Quebec, os arquivos nacionais datam apenas dos anos 1960. A história séria, vista como uma disciplina baseada em arquivos, começou logo depois. Michelet foi, sem dúvida, um dos primeiros a considerar a história como ciência — e não mais como literatura —, particularmente, em função dos arquivos. Então, seria interessante estudar o que o conceito de arquivo traz para a pesquisa teatral como aprofundamento e legitimidade e, também, como institucionalização. (“A Fabricação” 569)

Mas o arquivo não é totalmente imóvel, ele não conserva em paz e de forma definitiva uma verdade pronta. Há sempre alguém que precisa atualiza-lo em conhecimento. É por isso que Féral utiliza o termo *fabricação* (568).

Em artigo publicado na *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, a autora se vale do termo *fabricação* para chamar a atenção sobre a performatividade como ponto central do que a análise genética pretende. Mas, para além disso, ela chama de fabricação o próprio registro. Ou seja, por intermédio dessas documentações internas ou periféricas, a cena pode ser a cada vez fabricada, reinventada. E os registros constituem nas últimas décadas uma preocupação crescente de diferentes artistas da cena.

Para compor um território de pesquisa nessa área, Féral denomina os documentos (fabricados) como indicadores de trabalho. A tentativa de compreensão e preservação da obra teatral no tempo dá-se por uma atitude que procura tecer relações entre os dados de forma a compor a imagem de um corpo único, que é a obra do artista. Lúcio Agra comenta que “[...] a luta contra a morte” está presente no documento e que nele está guardado

o potencial necessário para que a efemeridade da cena seja cada vez mais preservada historicamente.

Tendo em mãos os diferentes documentos deixados pelos artistas ao longo do processo, o crítico estabelece relações entre os dados neles contidos e busca, assim, refazer e compreender a rede do pensamento do artista. A metodologia dessas pesquisas assenta-se naquilo que Morin (2000, p. 23), ao discutir a reforma do pensamento em direção ao desenvolvimento de uma inteligência mais geral, descreve como ‘arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstituir toda uma história.’ (Salles, *Crítica Genética: fundamentos* 59)

Esse processo de reconstrução, em grande parte das pesquisas em Genética Teatral, se dá por intermédio da análise dos documentos. Com efeito, para Féral, documento no teatro é mais do que um arquivo. Um arquivo guarda uma informação no tempo, mas, para a autora, o teatro precisava de um termo mais amplo, que comportasse os elementos da encenação de uma forma mais aberta e que abarcasse a complexidade da cena. Assim, Féral denominou os arquivos em teatro de traços, podendo haver traços que estejam dentro ou fora do espetáculo. Os primeiros são todos os elementos presentes na sua forma; os últimos, todo o tipo de registros visuais, como fotos, cartazes, filmes, anotações e diários.

A palavra traço, e o conceito que ela cobre, me parecem mais de acordo com os modos de trabalho atuais. Ela é múltipla, polissêmica, exprime bem a diversidade de natureza e de origem dos traços possíveis. Eles podem ser, por exemplo, tanto sonoros quanto gráficos, tanto escritos quanto mnésicos, tanto virtuais quanto tangíveis, refletindo a multiplicidade dos dados que podem ser reunidos em torno da criação de um espetáculo. O aspecto mais importante dessa classificação é a possibilidade de se ter traços virtuais ou invisíveis ou, ainda, ausentes. Com efeito, esse é um dos pontos fundamentais, me parece, que diferencia a genética literária da genética teatral. (Féral, “A Fabricação” 570)

Assim, apesar de distanciar-se da Genética literária e circunscrever a Genética Teatral nas suas especificidades, Féral não aponta uma metodologia para a Genética Teatral, mas fala de fatos importantes a serem considerados no momento de uma análise genética, como a supressão de objetos cênicos, caminhos de atuação escolhidos pelos diretores e atores ou mesmo pedaços de texto. O trabalho analítico é feito, portanto, na presença e na ausência

de elementos presentes no processo criativo; muitas vezes, esses elementos deixam traços que são apenas sugeridos ou supostos, porque não tiveram preservados os registros de suas escolhas.

Eles sugerem futuros desenvolvimentos, deixam lugar à evolução da criação ou ao imaginário. Eu diria que alguns são saturados e estão mais perto do espetáculo terminado, ao passo que outros continuam lacunares e configuram pistas que os diferentes criadores do espetáculo são convidados a seguir ou pelas quais eles podem ser inspirados. Os traços mostram claramente as etapas de um processo e atraem outros traços. Eles registram um percurso artístico, destacando uma etapa da criação da obra. (570)

Consideram-se, inclusive, as lacunas de um espetáculo para que, pela imaginação de quem necessitar retomá-lo analiticamente, sejam supridas por escolhas distintas das originais. A autora afirma a importância de analisar geneticamente o teatro através de seu processo criativo. Ao fazer isso, ela privilegia os ensaios como objeto de observação, nos quais se pode registrar as decisões e recursos mais importantes na denominada fabricação do teatro.

Grésillon, Mervant-Roux e Budor apontam várias relações entre a Crítica Genética Literária e a consequente inserção do teatro nesse campo do conhecimento, que, desde a década de 1960, vem aprimorando suas observações e crescendo como ramo dos Estudos Teatrais. Quando a encenação passou a ter uma qualidade maior quanto à sua compreensão e desenvoltura, a figura do autor passou a ter uma importância menor, tendo em vista a presença do encenador, aquele que concebe ideias próprias do teatro, compreendendo-o como uma linguagem única que, embora se relacione com a literatura, não está presa às suas normas.

O objetivo da análise genética se tece no fazer e busca, por intermédio de um dossiê genético, compor uma visão ampla, porém aprofundada, do processo de criação do espetáculo, conferindo-lhe uma materialidade mnemônica.

Ao considerar, sem hierarquizar a priori, os vestígios das diversas práticas, dando muita atenção aos contextos estéticos, socioculturais, políticos nos quais elas se inscrevem (um empreendimento teatral, mesmo o mais confidencial, é um evento social), os pesquisadores encontram procedimentos e questionamentos que são, desde muito tempo, os dos artistas: como anotar e transmitir tais processos de criação ao mesmo tempo íntimos e públicos? Como conservar práticas que implicam e engendram objetos ou efeitos materialmente tão diferentes? Como memorizar uma arte tão efêmera? (Grésillon, Mervant-Roux e Budor 381)

O problema da transmissão mencionado pelas autoras acima se reporta ao desejo e à necessidade dos artistas de transmitir as formas de fazer do processo. Entrementes, o teatro como arte do efêmero passa, então, a ter, pela Genética Teatral, a possibilidade de conservação de sua memória, mas isso não é tudo. Ela tem uma preocupação genuína com o texto no decorrer do tempo e busca elucidar e descobrir etapas do trabalho do processo de criação sem privilegiar o entendimento de uma obra artística finalizada, mas se apoiando no seu inacabamento. A abordagem genética questiona a estabilidade do texto dramático e procura “[. . .] captar a essência do espetáculo, um grande desafio para o patrimônio imaterial” (394).

Assim, as metodologias empregadas pela Genética Teatral são diversas e podem incluir não só a análise das diferentes fases de construção do texto dramático, mas também as diferentes fases de encenação dele. Contudo, a cena contemporânea tornou-se cada vez mais dinâmica e o texto deixou de ser o centro das preocupações de muitos encenadores para ser apenas um dos elementos da encenação. Ela conduz a Genética Teatral à necessidade de outras formas de análise.

Nesse contexto, a Genética Teatral ampliou suas formas de análise para além do estudo dos documentos e incluiu o acompanhamento dos ensaios como forma de aproximação do processo de criação. Sobre isso, Sophie Proust acrescenta a necessidade de acompanhamento da totalidade dos ensaios para garantir a possibilidade de “[. . .] evocar de maneira sincrônica [. . .] a integridade do processo a fim de apreender sua orquestração geral e seus movimentos singulares [. . .]” (20). É essa possibilidade de pesquisa— e seus desdobramentos metodológicos—, a partir da observação de ensaios, que vamos desenvolver a seguir.

A Análise dos Materiais da Pesquisa

Os ensaios de *Cinco Tempos para a Morte* foram integralmente registrados em DVD. Essa filmagem foi organizada em trinta DVDs com, em média, dois ou três dias de ensaios gravados, sendo que cada dia continha aproximadamente duas horas de gravações divididas em diversos vídeos menores. Os DVDs foram transcritos, gerando o *Dossiê de transcrições do espetáculo Cinco Tempos para a Morte* com trezentos e noventa e sete páginas, correspondentes a cento e duas horas, cinquenta e dois minutos e quinze segundos de gravações de ensaios.

Na metodologia de trabalho, optou-se por transcrever os vídeos na mesma ordem de sua gravação e assisti-los novamente para garantir que estavam em ordem cronológica e sem nenhum ensaio faltando. O processo de transcrição

durou quatro meses (de setembro até dezembro de 2011). Posteriormente, iniciou-se a análise do prototexto: a transcrição das gravações em DVD do espetáculo *Cinco Tempos para a Morte* através da visão dos geneticistas. Segundo Salles, “[. . .] o prototexto não se confunde com os diferentes documentos pertencentes aos diversos momentos daquele processo criativo. O prototexto é a elaboração ou organização crítica desses documentos” (*Crítica Genética: introdução* 53).

Salles, portanto, nos ensina que não se trata de uma simples descrição, mas de um trabalho crítico que envolve escolhas, concepções e a criação do geneticista. O envolvimento completo do geneticista com o prototexto analisado torna-se essencial. Ao aprofundar os estudos do processo, é criado um terceiro produto que não é um relato fiel de todos os acontecimentos nem o fruto da imaginação daquele que os estuda. É, ao invés disso, um misto desses dois itens, unido ao aprendizado proveniente da convivência virtual com os artistas e suas obras.

Uma vez assistido o espetáculo e realizada uma pesquisa sobre o grupo, seguiu-se uma sequência de leituras para estabelecer a compreensão do processo de criação sob o ponto de vista dos registros. Tal processo demandou a releitura do prototexto para as diferentes análises. A cada leitura, eram feitas descobertas e concebidas novas percepções sobre o processo.

No entanto, como separar o espetáculo do processo de criação? Não há como fazer a total separação entre processo e espetáculo. É complicado e, ao mesmo tempo, enriquecedor realizar a análise de um processo de criação que dará origem a um espetáculo já conhecido. Saber o *resultado final*, porém, não altera o aprendizado com o processo, pois o que se procura é desvendar seus meios criativos, únicos e irreproduzíveis em sua totalidade.

Ao pensarmos na formação das cenas de *Cinco Tempos para a Morte* e nas modificações pelas quais elas passaram até ser produzida a versão utilizada no espetáculo, vemos a possibilidade de realizar ao que a análise genética se propõe. Trata-se de, “[. . .] aproximando-se o mais possível deste aspecto eminentemente místico que é a criação, [. . .] descobrir seus segredos, atravessá-los e transformá-los em conhecimento” (Féral, *Teatro* 31).

Esse conhecimento abordado por Féral não será utilizado como fórmula para outras criações, e sim como um meio para compreendermos o processo criativo de uma produção artística específica. O prototexto é um material concreto, a partir dele tornou-se possível realizar uma análise tipológica do processo de criação, dividindo-o por atividades realizadas, temas e cronologia.

A análise por atividades foi a primeira a ser elaborada. Para isso, cada atividade realizada durante o processo, assim como sua frequência, foi ano-

tada. Posteriormente, aquelas que estavam presentes na maioria dos ensaios eram selecionadas, a quantidade de vezes em que ocorreram era somada e a análise da sua importância para o processo de criação era realizada. Entre as atividades com maior frequência nos ensaios gravados estão aquecimentos vocais e corporais (coletivos e individuais) e os improvisos a partir de subtemas do tema principal (a morte), textos, músicas ou objetos. Entre as atividades com menor frequência estão os ensaios de todo o espetáculo e as reuniões para a resolução de assuntos do grupo.

Observa-se que, mesmo ocorrendo poucas vezes, as reuniões do grupo e os ensaios gerais de *Cinco Tempos para a Morte* não são menos importantes do que aquelas atividades realizadas em todos os ensaios. Essa análise não pretende impor qualquer ordem de importância, mas perceber o que era praticado nos ensaios e como cada atividade modificava o processo criativo.

Logo após a análise a partir de atividades, deu-se início ao estudo do prototexto a partir da cronologia, que teve como objetivo compreender em que momento cada cena surgiu, o que motivou sua criação e como os improvisos e as novas ideias foram modificando-as. Para facilitar a compreensão do processo, o *Dossiê de transcrições do espetáculo Cinco Tempos para a Morte* foi dividido em sete períodos diferentes, demonstrando a importância de cada um para a formação do espetáculo.

O começo do processo de criação é chamado de *Preparação* e corresponde aos três primeiros ensaios do grupo— esse momento foi marcado por aquecimentos e improvisos individuais. O segundo período de ensaios, denominado *Improvisos*, corresponde aos vinte e nove ensaios seguintes, sendo marcado pela criação das primeiras cenas através de improvisos. Com as primeiras ideias transformadas em cenas, estas foram reajustadas, e surgiram novos improvisos sobre outros subtemas na terceira etapa de ensaios, que chamamos de *Ajustes Iniciais*, compreendendo vinte e dois ensaios. No entanto, esse período possui um diferencial: onze ensaios estavam com problemas de visualização na gravação e não puderam ser transcritos.

Ao obter-se o rascunho das primeiras cenas, estas já começaram a ganhar uma ordem inicial no período denominado de *Organização*, compreendendo quatorze ensaios gravados. O quinto período do processo de criação foi chamado de *Preparação Específica* e possui quinze ensaios gravados. Escolheu-se esse nome para a fase pois foi nesse momento em que houve uma preparação vocal e corporal voltada especificamente para as cenas que estavam sendo ensaiadas.

Os doze ensaios seguintes correspondem ao sexto período de ensaios. Nesse momento, chamado de *Finalização*, foram feitos os primeiros ensaios

de todas as cenas do espetáculo em sua ordem final. O período final corresponde ao último ensaio gravado do espetáculo *Cinco Tempos para a Morte*, realizado no dia 26 de outubro de 2010, denominado *Ensaio Geral*.

Na análise de temas, procurou-se estabelecer quais foram os que predominaram durante a concepção de *Cinco Tempos para a Morte* e como cada tema permeou a criação das cenas. Ao observarmos como o espetáculo se constituiu, foi possível perceber a presença de um tema principal: a morte. O desdobramento desse tema gerou a elaboração de diversas cenas pelas histórias pessoais dos integrantes do grupo e de outras que foram trazidas por eles. A partir do tema da morte, surgiram outros subtemas e situações que permeiam o espetáculo, como o envelhecimento, a vida após a morte, a perda da memória, as doenças, a morte da infância, os rituais, entre outros. Esses outros, assim como aqueles, foram abordados durante o processo, mas não transformados em cenas.

A união das três análises facilita a compreensão da formação de cada cena e, conseqüentemente, a percepção da singularidade de suas formações. Mesmo sendo realizadas por um mesmo grupo, em uma só cidade e em uma mesma época, cada cena possui um subtema, atividades diferentes realizadas para sua formação e um tempo de formação e ensaio que não se repete. As cenas são independentes umas das outras em sua análise e, ao mesmo tempo, conectadas e dependentes de um mesmo processo de criação.

Problemas e Percalços Metodológicos: os períodos em branco

Um acontecimento muito importante durante as análises foram os períodos em branco presentes na etapa de *Ajustes Iniciais* do prototexto. Os DVDs com os ensaios gravados de 23 de junho a 13 de julho de 2010 —o que totaliza onze ensaios— estavam com problemas técnicos que inviabilizaram a visualização, impossibilitando que se tivesse contato com uma parte do processo. Assim, fez-se necessário inferir acontecimentos através de fatos anteriores e posteriores.

A maneira encontrada para deduzir as situações foi analisar as escolhas anteriores e posteriores ao período e os comentários feitos nos ensaios após o dia 13 de julho de 2010. A atriz Dedy Ricardo assistiu a dois ensaios e começou a participar dos improvisos em grupo no primeiro dia em que não temos ensaios documentados, no entanto, foi realizada uma reunião em grupo no dia 21 de junho de 2010 para refletir como ela seria inserida. Nessa conversa, a assistente de direção Shirley Rosário disse ao grupo: “[. . .] na quarta a Dedy vai nos trazer um roteiro sobre uma história do livro *Contos*

*de Morte Morrida*⁶. Então a Dedy faz o trabalho que a gente já fez. Vamos experimentar?” (Vieira, Nambucco e Icle 64).

Deduziu-se, pois, que nesse período a atriz Dedy Ricardo foi inserida no processo de criação do espetáculo, trazendo o roteiro inspirado em *Contos de Morte Morrida* para o grupo. Assim, infere-se que ela passou pelo mesmo processo pelo qual os outros atores haviam passado até então, ou seja, a proposição por cada ator de uma história ou conto —tendo como tema a morte— que era encenado pelos colegas de cena a partir da direção do ator que a propunha.

No ensaio do dia 14 de julho de 2010, o primeiro do qual se tem relatos após o período em branco, observam-se comentários sobre o que ocorreu em ensaios através da fala de Shirley Rosário: “[. . .] ontem a gente repetiu *O Cortejo*⁷ para colocar *Os Solitários*.⁸ De repente não precisa colocar *O Cortejo* duas vezes. Agora pode juntar tudo e ir embora” (Vieira, Nambucco e Icle 68). A assistente de direção conta, nessa citação, sobre a escolha de uma das cenas e revela que nesse momento a cena intitulada *O Cortejo* estava programada duas vezes e ela sugere que, ao emendar com a cena *Os Solitários*, ela não seja repetida, conforme o grupo estava à época fazendo. Isso mostra o movimento do processo, pois no espetáculo final a cena *O Cortejo* é repetida três vezes, em três versões diferentes, e a cena *Os Solitários* simplesmente desapareceu da performance. Com isso, descobriu-se que, nesse período de problemas de visualização, surgiu a cena *O Cortejo*. Com outros relatos, vemos que foi no mesmo período em branco que foram criadas as cenas *Carlos*⁹ e *A Velha e a Morte*,¹⁰ além de terem realizado a inserção da atriz Dedy Ricardo na cena *Maria, cadê meu Fígado?*¹¹

O período em branco, que inicialmente aparentava ser um problema dentro da metodologia de trabalho adotada, acabou transformando-se em um espaço em branco que pôde ser recheado de novas descobertas sobre o processo. Para refletir sobre o que havia acontecido nos onze ensaios sem registros, foi necessário mais trabalho e leitura. No entanto, o envolvimento com o prototexto que surgiu como consequência desse percalço trouxe muito a acrescentar às análises.

Uma Análise Infinita

Ao finalizar as análises, não se obtém uma obra pronta, assim como quando se apresenta um espetáculo, que está sempre suscetível a mudanças. O conceito de obra pronta é quebrado pelo próprio processo do geneticista, que observa como as infinitas formas de realizar uma análise sobre um mes-

mo processo podem levar a diferentes resultados. Grésillon, Mervant-Roux e Budor abordam esse questionamento ao falarem que

[. . .] a obra teatral é um conjunto heterogêneo de dados textuais e cênicos, uma entidade efêmera e fugidia, pois toda encenação, mas também cada apresentação, engendra necessariamente novas modificações: cortes no texto; variações nos movimentos dos corpos; os timbres das vozes; as luzes; o ritmo dos acontecimentos etc. Como, nessas condições, retrazar a gênese da obra, entre objetos de diversos tipos e de múltiplos acabamentos? (379)

Não há uma única resposta, tampouco uma fórmula proveniente dessa análise. Há, porém, uma discussão importante para o campo teatral, que carece de trabalhos sobre a análise do processo de criação, sendo esse comumente deixado de lado em vista da obra teatral pronta.

Esse tipo de pesquisa faz um embate, portanto, com a efemeridade, que tanto aproxima o teatro da vida. Em seu livro *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*, Josette Féral reflete sobre a efemeridade do teatro ao dizer que “[. . .] a magia do teatro é aqui e agora [. . .] ou foi ontem e o que restou é só memória? E de que serve essa memória? E de que tipo de memória se trata? [. . .]”.

Ao geneticista cabe trabalhar com essa memória que serve como reflexão sobre a prática, rever o que aconteceu e repensar a efemeridade da arte teatral. Consegue-se, através dos relatos escritos, algo que contrasta com o *aqui e agora* da performance. Falamos do ontem como reflexão para o amanhã para que não somente aqueles que participaram, mas também aqueles que estudam e buscam novas informações possam ter acesso às escolhas e aos acontecimentos decorridos de cada passo dado em um processo.

Portanto, reconstruir o processo de criação, fabricá-lo por intermédio dos registros, possibilita não apenas uma memória da performance perdida no tempo, mas, também, uma nova criação, um novo trabalho criativo. Trabalho que se realiza noutro plano, na escrita, mas ainda assim como criação sobre a performance.

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul—UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil
CNPq— Conselho Nacional de Pesquisa —Ministério da Ciência e Tecnologia - Brasil*

Notas

¹ É preciso informar ao leitor que, como em todos os espetáculos precedentes desse grupo, não se trata da encenação de um texto dramático, mas da criação de dramaturgia que o grupo realiza a partir das improvisações dos atores.

² O grupo funciona como cooperativa de atores, modalidade de produção muito comum no sul do Brasil.

³ Não há no espetáculo uma narrativa linear que conduza o espectador por uma trama. Trata-se mais de um conjunto de cenas esparsas, algumas das quais se repetem e desenvolvem-se e outras que possuem uma única aparição na performance.

⁴ O espetáculo contou, ainda, com uma equipe de criadores mais ampla. Os acessórios cênicos foram elaborados por Marco Fronckowiak e Maura Sobrosa, e a produção foi de Anna Fuão. Chico Machado (figurinista e cenógrafo), Flávio Oliveira (músico e compositor) e Marlene Goidanich (preparadora vocal) são profissionais que fazem parte da trajetória do grupo, atuando na criação de diversos espetáculos além desse.

⁵ Ao contrário das obras anteriores do grupo, que partiam sempre de uma técnica de atuação precisa, esse espetáculo foi criado a partir de improvisações temáticas: lançava-se um tema ou uma imagem, e os atores ficavam alguns minutos encarregados de improvisar cenas livres sobre o tema. Dessas improvisações nasceram as cenas do espetáculo.

⁶ Livro de Ernani Ssó (2007) que aborda nove histórias protagonizadas pela morte.

⁷ Cena realizada com todos os atores em cena representando um cortejo fúnebre cantado.

⁸ Cena realizada pelo ator Thiago Pirajira que possui três versões durante o espetáculo. Na primeira, ele está sozinho, realizando a partitura de um menino que está sendo levado pela morte. Na segunda, a figura da morte (feita pela atriz Celina Alcântara) está presente em cena e, na terceira versão, além deles dois, temos a atriz Gisela Habeyche representando a mãe do menino sofrendo com a partida do filho. A cena foi posteriormente denominada como *Menino Doente I, II e III*.

⁹ Cena que retrata o diálogo de um casal no qual a mulher (Gisela Habeyche) reencontra Carlos (Thiago Pirajira) e fala dos seus sentimentos desde a partida dele. Carlos, porém, apenas responde: *Eu não sou o Carlos. Eu não sou mais*.

¹⁰ A morte (Thiago Pirajira) encontra uma velha (Dedy Ricardo) que tem algo que lhe pertence (objeto representado por uma sombrinha em cena). Em troca da sombrinha, a morte oferece à velha a vida eterna, dando-lhe o tempo até seus cabelos ficarem bem compridos. Como garantia, a velha deveria fazer um empreendimento, uma igreja. Enquanto a igreja estiver de pé, ela também estaria.

¹¹ Nessa cena, um pai (Thiago Pirajira) pede para sua filha, Maria (Dedy Ricardo), um fígado. Maria diz que não há mais, e ele não a deixa entrar em casa. Ela busca o fígado de um defunto e entrega-o ao pai, que o saboreia, e os dois entram em casa.

Referências

Agra, Lúcio José de Sá Leitão. “Performance e Documentação: ou o que chamamos por esses nomes?” *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 4, no. 1, 2014, pp. 60-69.

Féral, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. SENAC/SESC-SP, 2010.

- . "A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, no. 2, 2013, pp. 379-403.
- . *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna, 2004.
- Fernandes, Sílvia. "Performatividade e Gênese da Cena". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, no. 2, 2013, pp. 404-19.
- Grésillon, Almuth, Marie-Madeleine Mervant-Roux e Dominique Budor. "Por uma Genética Teatral: premissas e desafios". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, no. 2, 2013, pp. 379-95.
- Habeysche, Gisela Costa e Ana Cecília de Carvalho Reckziegel. "Contar Histórias sempre Foi a Arte de Contá-las de Novo". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, no. 2, 2013, pp. 532-47.
- Lisboa, Eliane Tejera. "Usina do Trabalho do Ator: reconhecimento de uma identidade". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, no. 2, 2013, pp. 479-501.
- Massa, Clóvis Dias. "A Antropofagia da Usina do Trabalho do Ator". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 2, no. 2, 2012, pp. 502-15.
- Pereira, Marcelo de Andrade. "Usina do Trabalho do Ator: (des)caminhos da criação". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 2, no. 2, 2012, pp. 516-31.
- Proust, Sophie. *La Direction d'Acteur. L'Entretiens*, 2006.
- Salles, Cecilia Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. EDUC, 2008.
- . *Crítica Genética: uma introdução*. EDUC, 1992.
- Ssó, Ernani. *Contos de Morte Morrida: narrativas do folclore*. Companhia das Letrinhas, 2007.
- Vieira, Isadora Pillar, Pedro Nambuco e Gilberto Icle. *Dossiê de transcrições do espetáculo Cinco Tempos para a Morte. Usina do Trabalho do Ator* (texto não publicado).