

Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador

Walter Lima Torres Neto¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo colaborar com os estudos sobre a encenação teatral no Brasil e Portugal. Para tanto, ele procura demonstrar a relação entre as diversas modalidades de procedimentos acerca do trabalho do coordenador do espetáculo teatral: ensaiador, diretor e encenador.

Palavras-chave: ensaiador; diretor; encenador; dramaturgia; cena.

RÉSUMÉ: Le but de cet article est de contribuer pour les études de la mise en scène au Brésil et au Portugal. On cherche ici démontrer les rapports entre les diverses modalités de procédures a propos du travail du coordonnateur du spectacle theatral: répétiteur, directeur, metteur en scène.

Mots-clés: répétiteur; directeur; metteur en scène; dramaturgie; scène.

ABSTRACT: This article has the objective of collaborating with the studies about brazilian and portuguese art-directing. The text looks forward to demonstrate the relation between different modalities of directing: *répétiteur*, director, *metteur en scène*.

Keywords: *répétiteur*; director; *metteur en scène*; play; dramaturgie.

1.

No começo do século XX, mais precisamente por volta de 1903, no bojo do movimento Naturalista, quando André Antoine formalizou algumas idéias a respeito da arte e da técnica da encenação, estabeleceu-se o início de uma ruptura com um modelo anterior de coordenação artística e técnica do espetáculo teatral que era desempenhado pela figura que, genericamente, podemos chamar de ensaiador dramático.²

De 1903 até os anos 1950 e 1960, se enraizou muito fortemente na prática teatral ocidental uma tendência na direção teatral que foi basicamente textocêntrica, isto é, o diretor se comportava, na maioria das vezes, como o porta-voz do autor do texto dramático. Do texto advinha todo o matiz da cena, sua textura e densidade. O texto seria portador de uma essência cuja cena deveria revelá-

la o mais fortemente possível. A palavra do autor era transposta do literário para o teatral. O trabalho teatral do diretor primava então por se associar intimamente à palavra do autor. Trabalhava-se para ser seu melhor intérprete, seu melhor tradutor, formulando artisticamente o melhor complemento estético para maior eficácia do texto teatral à representação diante do espectador. Essa operação se fazia independente do estilo de cada diretor, da tendência natural de cada olhar para a cena.

Ao contrário, contemporaneamente, importa menos saber exatamente de quem é a autoria da encenação, pois, como se pode deduzir, apesar do sentido advir de uma orientação do “coordenador do espetáculo” – ensaiador, diretor, encenador, performador –, é inerente à criação teatral sua capacidade de sintetizar uma prática expressiva que é coletiva. Por vezes, contemporaneamente, o sentido de autoria se perde devido às tênues fronteiras entre os próprios agentes criativos que forjam os elementos que constituem a cena no momento do processo de trabalho. Reside aí o lugar da negociação criativa onde se busca uma direção, um sentido geral para a obra. E essa é uma forte tendência do momento presente.

¹ Diretor e professor de Estudos Teatrais no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, em Curitiba.

² O trabalho da trupe do duque de Saxe-Meiningen é exemplar como coletivo teatral que opera exatamente nessa fronteira entre o trabalho do ensaiador e a passagem para o trabalho dentro dos princípios do que se impôs mais tarde como moderno diretor teatral. Além de precursores desse novo pensamento sobre os procedimentos de encenação de um texto teatral, essa trupe também é a própria manifestação desse teatro dito pré-moderno. Consulte-se a esse respeito o trabalho de SIMON, Pablo Iglésias. Direção cênica e princípios estéticos na companhia dos Meiningen. *Folhetim* – Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 25, p. 06-31, jan.-jun. 2007. Ou, ainda, a já clássica coletânea de fragmentos de diversos diretores teatrais, organizada por COLE, Toby; CHINOY, Helen Krich. *Directors on directing*. Indianápolis: Bobbs-Merrill, 1963.



2.

É importante considerar e não perder de vista que o trabalho de montagem de um espetáculo cênico é a possibilidade de se dizer alguma coisa que não se poderia dizer de outra maneira, em outro formato. A pertinência da idéia ou da questão reivindica a cena teatral, e não outro meio, como lugar artístico precípua para a expressão dessa idéia, desse problema que aí se traduz de forma poética.

Não esqueçamos de que cabe à direção emitir um juízo. Um juízo estético. Ter respostas poéticas para a questão que lhe interessa. Dirigir é opinar. É dar opinião sobre um determinado tema, uma certa situação, uma determinada personagem, um problema social específico, um fato político circunscrito no particular ou no geral de certa comunidade, etc. Dirigir é a formulação de um juízo, mediação de idéias. Dirigir é igualmente coordenar a parte artística e técnica, conciliar o espiritual e o material de um espetáculo. Se, por um lado, dirigir um espetáculo é dar sentido a uma questão, problematizando-a de forma poética, por outro, conceber um espetáculo é trabalhar com problemas estéticos e éticos submetido ao fracasso ou ao sucesso diante de um auditório.

3.

Historicamente, quando o coordenador do espetáculo teatral lia um texto teatral, era importante que aos poucos ele fizesse uma idéia particular do que poderia vir a ser este mesmo texto, num espaço determinado, dito por atores devidamente caracterizados, sob o efeito de certa iluminação, acompanhado ou não de som, submetidos a uma dinâmica e a um ritmo específico e característico, etc. Somente de posse desta sua “visão” é que ele então passava a dialogar com uma equipe de agentes criativos (atores, cenógrafo, iluminador, sonoplasta, figurinista, etc.), no intuito de estabelecer o encaminhamento que se pretendia dar àquela obra na busca por uma concretude segundo as suas idéias particulares, que

agora seriam compartilhadas, discutidas, refutadas, aceitas e transformadas graças à dinâmica dos processos de ensaio junto a um coletivo de agentes criativos que fora previamente, na maioria das vezes, selecionado por ele próprio.

Esse foi e continua sendo o perfil daquele que designamos como sendo o moderno diretor teatral. Esse diretor é, assim, o articulador do texto dramático que ganha a cena. Ele negocia, artística e tecnicamente, a passagem de uma determinada escrita dramática à sua condição de escrita cênica por meio do conjunto do resultado artístico oferecido pelo trabalho criativo dos agentes envolvidos na criação que a ele cabe estimular. Ele os leva a forjar os elementos que engendram uma teatralidade, a identidade do espetáculo. Essa concepção primeva, essa idéia inicial com que o moderno diretor se faz é necessariamente influenciada pelo trabalho criativo dos demais agentes criativos envolvidos na montagem. As influências no processo de montagem são assim recíprocas, formando uma espécie de vai-e-vem entre proposta, apresentação e estímulo, que acaba gerando um ciclo ativador da criação cênica.

A dinâmica da criação cênica está em parte resumida no tripé – proposta; apresentação; estímulo –, isto é válido para todas as esferas criativas que vão fazendo avançar a criação cênica. Seja entre ator e diretor; cenógrafo e figurinista; figurinista e ator; e todos os demais agentes criativos. Resumidamente, trata-se de estabelecer um espaço para enunciação de propostas artísticas, as mais diversas, que traduzem visões interpretativas capazes de coexistirem e estabelecerem um todo orgânico, que em seguida são apresentadas. E, nesse sentido, cada agente criativo se apresenta, e o resultado parcial do seu trabalho, segundo suas habilidades e competências cênicas, uma vez que a apresentação se dá no conjunto de agentes criativos, isto é, os nossos próprios pares, através de comentários, estimulam a permanência e sugerem as modificações que adequam aquela proposta ao todo da obra. É aí

que entram em jogo a noção de poder e suas representações no interior do processo criativo.³

Quando se fala sobre a leitura de um determinado diretor acerca do texto de um autor, procura-se compreender a visão que teve o diretor da obra do autor visitado, visto que é o diretor o responsável pela encenação e, por conseguinte, pela indução do prazer ou desprazer do espectador diante da linguagem engendrada por ele. A recente montagem de *Hamlet* por Peter Brook, que visitou o Brasil, chocou certos puristas, pois não poderia um ator negro interpretar o personagem do príncipe vingador! Independente deste juízo, a visão de Peter Brook sobre o texto de Shakespeare é absolutamente diversa daquela versão encenada, por exemplo, por Patrice Chereau em 1989, com Gerard Dessarthe, cuja atuação no papel do herdeiro do trono da Dinamarca enfatizava o aspecto cômico da sua figura. E ambas leituras destoam das idéias que nortearam o projeto de Edward Gordon Craig e Constantin Stanislavski para o Teatro de Arte de Moscou no início de nosso século. Recentemente, o ator Diogo Vilella, dirigido por Marcus Alvisi, também deu sua contribuição ao mais importante órfão da história do teatro inglês ao oferecer este mesmo texto numa montagem muito interessante. Entretanto, verificava-se a ausência desse ponto de vista ou dessa subjetividade inerente ao olhar do diretor acerca da concepção da cena. Não assisti à montagem de Aderbal Freire Filho que trouxe no papel-título do herói shakespeariano Wagner Moura, o Capitão Nascimento do filme *Tropa de elite*. Porém, já aí na escolha do ator, nota-se um critério inquietante, independente do apelo midiático ligado à associação Capitão Nascimento-Hamlet.

4.

Durante muito tempo a coerência da cena, isto é, a sua concepção à moda do ensaiador dramático, esteve subordinada ao gênero dramático ao qual o texto estava filiado. Isto quer dizer que o formato do texto, seu gênero (*quadro da vida militar, opereta, farsa, revista, burleta, drama de casaca, peça de capa e espada, vaudeville, grand-guignol, comédia, drama,* etc.), deveria ter uma tradução específica que

refletisse exatamente esse formato “literário” sobre a cena em termos de caracterização dos espaços; visual dos personagens; gêneros musicais adequados, etc. Esse princípio era inclusive muito importante para que o espectador, ao pagar pelo bilhete que lhe dava acesso ao teatro, tivesse a certeza do que iria ver e ouvir e, portanto, a sua expectativa correspondida.

Nesse sentido, a crítica jornalística especializada foi um agente definitivo na defesa de uma encenação que não desvirtuasse o teor do pensamento e da palavra do autor. Grandes polêmicas se estabeleceram em tempos pretéritos e ainda hoje, vez por outra, é reacendida, entre agentes criativos e a crítica especializada. A polêmica entre agentes criativos e críticos se dá quando os argumentos empregados pela crítica reprovam substancialmente o que a encenação faz a partir de um texto. Isto é, quando a encenação não atende ao que seriam as prescrições do autor dramático, traindo, por assim dizer, o seu “espírito”, a sua essência.⁴

Entretanto, é como diz José Ortega y Gasset – “Todo dizer é deficiente, diz menos do que quer. Todo dizer é exuberante, dá a entender mais do que se propõem”. Essa ambivalência está na raiz do trabalho de exegese sobre um texto dramático e dá a dimensão hermenêutica que estimula o trabalho teatral de maneira geral e a concepção e organização de uma linguagem teatral em particular.

Apesar das modificações da sociedade ocidental, das influências de outras artes, do audiovisual e da mídia sobre o teatro, essa visão descrita acima sobre a concepção dos espetáculos

³ Esta questão do poder e do jogo criativo na realização cênica não será tratada aqui. Entretanto, nos parece importante não deixar de sinalizar a questão que é complexa e que até o presente momento não possui estudos que a esclareçam. Tratar dessa questão é investigar, igualmente, os processos criativos dos próprios agenciadores ou realizadores da cena – ensaiador, diretor, encenador, performer.

⁴ Sobre a crítica, são bastante elucidativos os textos de Bernard Dort que abordam os conflitos entre Émile Zola e Francisque Sarcey a propósito de uma nova concepção por uma crítica teatral. Consulte-se, portanto, DORT, Bernard. Um crítico novo: Émile Zola. Trad. Fernando Peixoto, e _____. As duas críticas. In: **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977. Atualmente o papel da crítica teatral está sob forte discussão devido à busca por um outro lugar para o jornal como meio de comunicação diante das novas possibilidades no campo comunicacional, sobretudo na área do jornalístico cultural, seja ele genérico ou especializado.



vinculados a uma tipologia sobrevive ainda hoje, sobretudo naqueles espetáculos explicitamente anunciados como entretenimento, o que não é um demérito. À guisa de exemplo, se poderia lembrar de títulos de sucesso como *O fantasma da ópera*, *O homem de la Mancha*, *Choros Line*, *Evita*, *Os miseráveis*, *Cat's*, entre outros espetáculos que são montados, ou reproduzidos, mais ou menos em todo o mundo, da mesma maneira, segundo o mesmo padrão, no mesmo formato que os originou, e isso é muito mais forte, contemporaneamente, nos espetáculos inseridos no mercado de produção cultural. Fazendo um paralelo com as novelas brasileiras, verifica-se que essa pertinência ou fidelidade ao gênero mantém tensionado o fio da convenção que se perpetua no folhetim televisivo cujo princípio está nesse teatro de dramaturgia tipificada, auxiliada pelo emprego de atores-tipos para representar papéis-tipos.

O problema do descompasso sociocultural se estabelece quando muitas das vezes não se tem contato com a arte do teatro, e considerando-se o enraizamento da televisão na comunidade brasileira, esta, por conseqüência, passa a condicionar a criação cênica, limitando-a ao realismo audiovisual, excluindo, sobretudo, a poesia e o poder da convenção teatral. Esse é um fato perceptível quando se assiste a espetáculos semi-amadores ou universitários oriundos de regiões onde a cultura e a prática teatral ainda não foram consolidadas e de fato o paradigma da tele-dramaturgia, o jogo dos atores e a concepção da cena se deixam contaminar pela estética da telinha.

5.

Nossa aula foi intitulada “Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador”. Orientar uma aula prática, crítica e reflexiva na nossa área não é tarefa fácil. Aliado ao fato de que, pessoalmente, tenho certeza de que, como ministrante, não trago comigo um conteúdo específico ou uma substância ideal que seja capaz de transformar ou “preencher” quem quer que seja. Nem imagino, tão-pouco, que os senhores tenham essa visão do conhecimento. Haveria assim uma

espécie de manancial inicial cujo conteúdo, uma sorte de essência, nosotros, mestres, doutores, graças às nossas teses parciais e totais, teríamos acesso. E em seguida derramaríamos em belos cântaros o néctar de um conhecimento. Quanto mais perto da fonte, da nascente, quanto mais próximo dessa essência, maior seria nossa densidade. E assim, por meio de um fluxo contínuo, o conhecimento iria seguindo a sua trajetória. Não! Essa é uma noção por demais clássica para não dizer vetusta.

A aula, portanto, eu dizia, ela se faz. Ela é feita do encontro. Ela se dá no espaço do entre. A aula não é dada. Ela é feita. Feita pelo ministrante e pelos participantes. A aula deve ser basicamente encontro.

No campo das artes, temos o papel precípua de promover o interesse, estimular o movimento do raciocínio, oferecer alguma experiência já adquirida, mas nunca partir movido por uma ação impositiva. O difícil equilíbrio entre o relativo e o objetivo ou absoluto em nossa área, onde a criação de subjetividades é notória, é o fiel da balança.

Assim, penso que o conhecimento se constrói e se conquista por um movimento do sujeito sobre si e sobre o mundo, como já nos mostrou Paulo Freire. Ou como diria o próprio Stanislavski. “O ator precisa trabalhar sobre si mesmo, isto é conhecer-se”. Então o objeto da busca pelo conhecimento estaria tanto dentro quanto fora de si. E isso na nossa área é uma recorrência permanente. Enquanto agente criativo eu necessito deter conhecimento sobre a minha pessoa, minhas habilidades; e assimilar, igualmente, os conhecimentos que estão fora da minha pessoa, normalmente aquilo que chamamos de técnica. Não me refiro ao jogo. O jogo se dá sempre no entre, no espaço do inter.

É muito normal escutarmos numa conversa os atores dizendo:

- Descobri um professor ótimo de técnica de Alexander!
- Nem te conto, estou fazendo capoeira de Angola e está sendo o máximo!
- E a professora de canto que me indicaram. Feríssima... Coloca a gente cantando em

quinze dias. Tenho uma amiga que já foi, e já está num musical que deu supercerto...

– Coisa incrível, né? No currículo de uma antiga escola de teatro, num é que obrigavam aos atores a fazer aula de esgrima?

– Que coisa mais velha!

– Obsoleta e ultrapassada!

Atualmente, vivemos uma permanente avalanche de técnicas e vivências que prometem performances maravilhosas e de alto grau artístico. Isto é uma característica da própria prática teatral cujas raízes encontram-se na vida real, no cotidiano. E nesse sentido é natural que advenha essa diversidade de técnicas e práticas para o enriquecimento do trabalho dos agentes criativos da cena contemporânea.

Apesar de bastante pueril o meu exemplo, o caso é que enquanto existir teatro e atores, ou melhor, enquanto houver atores e naturalmente espectadores, haverá teatro. Todo o resto é parcialmente dispensável e acessório.

Eu disse parcialmente. Pois todos sabemos que o teatro é uma prática social coletiva, como gostava sempre de repetir Jean Duvignaud. E que a presença dos demais ofícios ligados à criação da cena só vêm a contribuir para aperfeiçoar esta arte que de fato não tem como ser individual. Por mais que você seja um *one man show*, haverá sempre alguém que antes do pano abrir terá olhado por você, zelado para que sua atuação fosse bem-sucedida. Você pode até ser uma pessoa pernóstica, um artista exclusivista, um *one man show* reservadíssimo, mas mesmo assim, ainda antes do pano subir e da luz acender, há alguém que por zelar pelo próprio teatro se preocupou com você. Apesar de você ser maravilhoso, o teatro é bem maior do que você e seu personagem.

Mas, voltando ao meu diálogo pueril, quero reafirmar que há uma busca incessante por parte do ator em estar se aperfeiçoando por meio de técnicas corporais e vocais, permanentemente. Isso deve acontecer independente da rapidez com que essas diversas técnicas corporais e vocais são anunciadas e que logo deixam de ser novidades. Ou, por vezes, a técnica já é até consagrada,

entretanto aquele multiplicador, que vem no-la apresentar, não passa de um velhaco e oportunista ao se apropriar, inescrupulosamente, de legado tão sagrado para outrem que a idealizou.

E é natural que seja essa a condição do ator, a da busca por um movimento perpétuo, de superação e aperfeiçoamento de seu corpo e espírito, pois ele é o ator. Nosso último xamã, como dizia o falecido ator Rubens Correia; ou como bem definiu Guy Debord, no seu já clássico *A sociedade do espetáculo*, “o profissional da exibição”.

Há, portanto, esse conhecimento sobre si, que dizíamos acima, e este outro que está fora e precisa ser assimilado. À maneira dos enciclopedistas, nós poderíamos pensar em valores primários e em valores secundários. Isto é, aquela categoria de conhecimento, e saber que é gerado desde o interior do sujeito (o que às vezes chama-se talento), e aquele propiciado pela cultura e prática teatral que floresce ao seu redor.

E lamento dizer que, no caso do ator, isso sempre foi assim desde os tempos primevos, desde que aqueles que vieram antes de nós foram confrontados com a imperiosa necessidade de “repetir” a atuação, dia após dia, de tablado em tablado, de feira em feira, de praça em praça. Como, portanto, instrumentalizar essa repetição?

Sem remontar aos Mestres Farsantes dos sécs. XVI e XVII; aos Cômicos dell’Arte que mambembaram por toda a Europa; a *O paradoxo do comediante* de Diderot, que encantou tantos atores; ao próprio Stanislavski, esse sol que não se cansa de iluminar as nossas investigações, as mais emergentes, e de arrojadas teorias, temos que observar que a cada época se reinventam as técnicas e procedimentos em acordo ou ruptura com uma tradição. Um substrato que subjaz e por vezes nem nos damos conta de que fazemos algo que já foi feito há alguns séculos. Esta espécie de movência dos conceitos que dá lugar ao novo dificilmente nos traz, para dentro do campo da prática artística, uma novidade definitiva. O efêmero e o provisório não estão somente no espetáculo que após uma temporada acaba se dispersando, mas também estão presentes – o



efêmero e o provisório – na própria dinâmica da matéria viva, matéria que alimenta e engendra esse mesmo espetáculo.

Trata-se sempre de uma complexa reelaboração de formas e procedimentos a dar a perceber o papel do Eu criativo e os fundamentos que orientam esse movimento, ou esse “sopro vindo da alma”, a expressão artística. Em outras palavras, aquilo que defino como sendo não uma teoria, certamente, mas a delimitação de um campo do conhecimento que envolve a cultura e a prática teatral. Isto é, o conjunto de princípios, condicionamentos e regras; técnicas e procedimentos artísticos em permanente atrito com concepções estéticas e éticas objetivando a representação cênica de uma obra ficcional.

6.

Mas até agora só lhes falei de forma muito imprecisa e precária sobre a condição do ator diante da necessidade de consciência sobre si e sobre as técnicas formativas que lhe são fundamentais. Esse aspecto formativo parece-me muito visível do ponto de vista da formação do ator, encontrando, inclusive, grande bibliografia consolidada sobre o assunto.

Entretanto, fato é que meu foco aqui deve ser “Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador”, conforme anunciaram na engenhosa formulação do título de nosso encontro, hoje.

Devo lhes precisar, entretanto, o local de onde elaborei o que se seguirá, daqui a diante.

Instado a lecionar num curso de formação de diretores teatrais, eu, que fora habilitado em interpretação e direção pela Unirio, escola que herdou uma forte mentalidade gerada no antigo Conservatório Nacional de Teatro da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, não me sentia lá muito seguro e até mesmo convencido de que seria possível “ensinar” direção, ou, corrigindo-me, “mobilizar e estimular” os aspirantes à carreira de diretores teatrais.

De onde partir? Por onde começar? Qual o conteúdo? Meus colegas nesse curso apresentaram-me um cardápio pronto, preciso e objetivo, que

muito me surpreendera, pois até então ignorava que tais obras pudessem existir.

Era uma espécie de manual do tipo faça você mesmo bem ao gosto dos anglo-saxões.⁵ Ou, olhe veja como já pavimentamos para sua trajetória? Observe os modelos e agora faça você a sua parte. Motivação, causa, efeito e consequência, tudo já formulado de tal maneira a nos dar conforto e segurança para nossas próprias experiências.

Esses livros, de fato, ainda são muito úteis, interessantes, ilustrativos e possuem a qualidade de serem muito decentes e corretos. Até porque há neles uma sinceridade de propósitos com o fito sempre audacioso de ensinar que os aproxima de maneira indelével dessas publicações dirigidas às crianças onde há jogos, passatempos, exercícios para colorir, copiar, recortar e colar... Não há aqui nenhuma crítica pejorativa, o teatro também é a arte do jogo de armar. Teatro é jogo. Há de se ver sim que essas publicações refletem uma cultura particular, um pensamento próprio que se quer aplicativo com resultados calculados e imediatos. Essas publicações, não deixam dúvidas, são um excelente ponto de partida para o jovem aspirante à carreira de diretor teatral. Na verdade, essa bibliografia apresenta, por meio de exercícios inclusive muito elucidativos, técnicas de análise e abordagem do texto teatral; sugestões de composições para cena; emprego da luz; escolha de figurino; aplicações da sonoplastia; materiais, etc. Trata-se, portanto, de um conhecimento sistematizado que visa antes de mais nada uma educação estética para o teatro. Porém, como toda sistematização, é bom ficar vigilante e olhá-la de forma crítica.

Evidentemente que aceitei a proposta de meus colegas não sem uma certa reserva, até porque, para quem não tinha a mínima idéia de por onde começar, essa era uma excelente dica... Li diversas partes e inclusive constatei que aquilo que meus mestres na antiga Escola de Teatro na Unirio

⁵ HODGE, Francis. *Play directing: analysis, communication, and style*. Fourth Edition. New Jersey: Prentice Hall, 1994. A primeira edição desta obra é de 1971. Desde então ela é editada recorrentemente, tendo em vista que é um exemplar precioso sobre assunto onde há poucas obras do gênero.

havam me oferecido como subsídio em algumas aulas de direção teatral já era, em parte, a tradução de diversas passagens dessas obras.⁶

Por um lado, essas publicações possuem grandes méritos, tendo em vista a natural sistematização, aliado ao fato de que elas desmistificam os meandros da criação artística e democratizam, ao divulgar, a possibilidade de se conhecer um campo do saber que possui autonomia em relação aos demais campos do saber, detentor de suas próprias regras e procedimentos. Esse é um aspecto muito positivo que não pode ser esquecido. Por outro lado, haveria, segundo essas obras, uma orientação exata e precisa acerca da concepção da cena teatral. Essas obras são muito eficazes, certamente, para o trabalho com peças realistas, de fundo psicológico bem definido, tal como os exemplos retirados da literatura dramática dos realistas europeus e a escola realista norte-americana. O pensamento aí enunciado se adequa muito bem também aos gêneros musicais, sobretudo os modernos.

Sobressai da leitura desses textos uma percepção de que em algum momento no âmbito do ensino superior estadunidense foi estimulado esse tipo de obra, bem como foi vulgarizado e uniformizado pelas universidades o teatro de arena. Graças ao seu baixo custo e alto retorno em termos de benefício tanto no tocante à construção quanto à manutenção. Junte-se a isso uma influência decisiva do próprio mercado cultural do entretenimento da América do Norte, que levou a academia americana, ao padronizar o espaço de representação, a assegurar, minimamente, a transmissão de uma técnica para direção teatral. Ao mesmo tempo, a Academia procurava facilitar a circulação de conjuntos teatrais universitários sem a preocupação de gerar grandes ônus com modificações, em termos de produção, visando a adequação das montagens ao espaço teatral do teatro de arena.⁷

Diante da leitura dessas obras, pude distinguir três aspectos fascinantes: O primeiro é que seus conteúdos se adequavam perfeitamente ao teatro de fundo realista e naturalista psicológico, aquele

que considera o personagem uma pessoa; o segundo é que fica destacada a condição da função que conhecemos como moderno diretor teatral na posição de porta-voz do autor, ao mesmo tempo em que procura acrescentar algo de uma leitura pessoal à encenação. Isto é, haveria uma ênfase na figura do diretor como um agente criativo que sabe adequar os elementos da cena ao que poderíamos chamar de espírito da obra do autor, como disse antes, ou o que o velho Stanislavski chamou de superobjetivo. E por terceiro, elas são capazes de oferecer uma muito satisfatória introdução ao que eu chamaria de educação estética dos sentidos para a cena. E isso não é pouco para quem quer encenar um texto teatral.

O caso é que, nesse começo dos anos 1990, na escola onde estava lecionando, uma obra dessa natureza parecia não dar conta da inquietação e do inconformismo dos alunos-diretores em relação ao teatro que idealizavam fazer. Os alunos diretores traziam, para sala de aula, a novidade surpreendente de que não queriam mais montar textos teatrais convencionais. Isto é, o ponto de partida para montagem teatral na cabeça daqueles jovens, aspirantes à carreira de diretor teatral, não advinha mais do texto dramático como fora ainda para minha geração. O foco tinha se deslocado.

Isso era uma batalha para nós professores, pois não havia mais uma regra e o que prevalecia era a exceção sempre. Dois aspectos se aliavam e se sobrepunham para essa situação. O primeiro é que de fato tratava-se de uma geração, talvez a primeira, que podia ser considerada como formada, na sua quase totalidade, à base de imagens. A imagem era

⁶ Refiro-me aqui ao trabalho do saudoso Yan Michalski, professor e crítico teatral, que traduziu partes significativas desta mesma obra de Francis Hodge para seus alunos do Curso de Direção Teatral e Teoria do Teatro na Escola de Teatro da Unirio. A tradução se transformou na “Apostilha de Direção Teatral” e encontrava-se disponível no Banco de Peças Teatrais da Escola de Teatro. Provavelmente muitos alunos formaram-se tendo, unicamente, como fundamento sobre direção cênica essa apostilha organizada por Yan Michalski. Somente no início da década de 1980 é que o livro de ROUBINE, J.-J. **Linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, fora traduzido pelo próprio Yan Michalski.

⁷ A proliferação do dito teatro em arena nas universidades americanas deveu-se, além das questões de custo e benefício para sua implantação, também ao trabalho de JONES, Margo. **Theatre-in-the-round**. New York, Toronto: Reinchart & Company Inc., 1951.



a referência mais forte para eles. E em segundo, o fato da reviravolta do próprio teatro que apresentava uma cena, cuja tendência, cada vez mais, sinalizava sua emancipação do texto teatral por criadores do nível de um Bob Wilson, François Tanguy, Robert Lepage, Pina Bausch, Tadeuz Kantor, Richard Foreman e tantos outros. Vamos e venhamos que há uma enorme distância, para não dizer um abismo, entre a excelência artística e a maturidade de vida desses criadores da cena contemporânea e um jovem aspirante à carreira de diretor teatral. Porém, quando somos jovens, o que não nos falta é pretensão. E isso é muito saudável, sempre.

Eu dizia que a culpada disso tudo, “pois era necessário encontrar um responsável”, era a nossa própria madrasta, dentro de casa mesmo, a língua brasileira. Ela não teria nos legado uma dramaturgia bastante forte e interessante como elemento fundante de uma cultura teatral que gerasse uma língua portuguesa teatralizada. Vamos e venhamos, mas ninguém se acha lá muito influenciado por Gil Vicente ou por Camões. O teatro do primeiro não faz parte do nosso imaginário, a obra do segundo é linda, porém não é teatro. Esse descompasso entre nossa matriz dramaturgica, a de vertente portuguesa, em relação ao grau de representatividade equivalente — inglesa, francesa, espanhola, alemã — nos colocou numa situação subalterna que desde o século XIX estamos tentando reverter. O que seria até natural para uma ex-colônia. Evidentemente, essa situação foi adensada pelas características regionais do país continental onde vivemos; seu hibridismo e tantos outros fatores que não me cabe aqui enumerá-los.⁸

Conjuntamente, dois outros fatores adensavam nosso dia-a-dia na condição de professor de direção teatral em termos de encaminhamentos para uma orientação. A presença quase que massiva da influência do dito teatro antropológico de Eugênio Barba e todos os seus êmulos surgidos aqui no Brasil, nas últimas décadas. Em nome do Terceiro Teatro ecoava a palavra mágica “treinamento”. Presumo que nunca se treinou tanto para se fazer um espetáculo, nestas últimas três décadas do final do século XX. A noção

do treino, para aqueles alunos-atores, era muito fugidia e acreditava-se que de tanto treinar e dominar certa técnica corporal ou vocal o espetáculo aconteceria. O que é um equívoco. O treinamento é um procedimento técnico, não é um procedimento estético ou poético, apesar de poder haver poesia em certos exercícios vocais e corporais.

Associava-se agora, ao treinamento do ator, a expressão-chave que parecia ser capaz de abrir todos os caminhos da criação e justificaria qualquer cronograma de montagem. E era muito bom, pois naquela altura ninguém definia muito bem, pois definir muito poderia inclusive revelar a fragilidade das iniciativas dos jovens aspirantes à carreira de diretor. A expressão-chave era “processo colaborativo”.

Os procedimentos criativos, apesar de “inovadores”, requerem, para sua efetiva eficácia, maturidade, permanência e experiência de vida artística. Stanislavski dizia que com o passar dos anos o ator melhorava naturalmente sua capacidade atuacional pelo simples fato de ter assimilado um maior conjunto de experiências humanas capazes de serem agora reinventadas por ele, melhores destiladas em seu espírito. O mesmo não parece ser tão relativo quanto ao trabalho do diretor, cujo fim de sua ação criativa é outra, o plano de sua ação é no intelecto. O campo de ação do coordenador do espetáculo é o campo da capacidade de selecionar e julgar, como bem observou Anne Ubersfeld.⁹ Enquanto que, dentro de certas concepções de direção, a atuação do ator é derivativa desta conceitualização estabelecida pelo próprio diretor.

Antes de continuar, preciso enfatizar que não sou contra o teatro antropológico, a criação coletiva, o treinamento do ator, ou o processo colaborativo, ao contrário, sou muito favorável a

⁸ Digamos que a redescoberta de uma língua afeita ao espetáculo, portadora de certa teatralidade, fora do registro da língua do colonizador português, pode ser hoje verificada em importantes estudos de cunho etnocenológico. Consulte-se a esse respeito os anais do V Colóquio Internacional de Etnocenologia (org. de Armindo Jorge de Carvalho Bião), UFBA, PPGAC-GIPE-CIT, Salvador, 2007.

⁹ UBERSFELD, Anne. **O homem do julgamento**. Trad. Walter Lima Torres Neto. (L'art du théâtre. Actes Sud/ Théâtre National de Chaillot, hiver 1985. / Printemps, 1986, n° 6, p. 73-74). <http://www.estudosteatrais.blogspot.com/>.

isso tudo. Não sou favorável ao dogmatismo suscitado por essas correntes e procedimentos, sobretudo no âmbito da formação de jovens aspirantes à carreira de Artes Cênicas.

O caso era que eu me encontrava na condição de jovem professor diante de um currículo e conteúdos por vezes questionáveis e via nitidamente que essas novidades em termos de procedimento inquietavam, ao mesmo tempo em que atropelavam os alunos. O resultado dos trabalhos dos estudantes era sempre muito bonito em termos visuais, muito conceitual em termos programáticos e bem apresentado em matéria de produto cultural, pois, a essa altura, já havia muito tempo que a expressão produto cultural já fazia parte do jargão teatral. E apesar de todo esse capricho por parte dos alunos e nossos esforços de orientadores, os espetáculos, em sua maioria, não se sustentavam. Havia expressão demais e comunicação de menos.

Diante deste quadro de problemas é que fui encontrando, graças à inquietação e mobilização dos próprios alunos-diretores, como que até então o ofício do diretor teatral vinha sendo entendido e, sobretudo, como seu perfil vinha sendo reinventado ou transmitido no Brasil.

A situação se adensava, pois a relação do teatro com a televisão, ao menos no ambiente criativo do Rio de Janeiro, ainda é muito forte. Visto que, desde sua criação, a televisão, ao deixar de ser um mero aparelho da família do telefone, isto é, da condição de transmissor da informação, passou a ser meio de divertimento e simulacro da realidade. Em rápidas palavras, o meio promotor da cultura de massa. E nesse movimento, cada vez mais, para se perpetuar na atualidade, ao menos no âmbito de sua produção ficcional, o sistema televisivo foi cooptando os agentes criativos. Primeiro aqueles do rádio, naturalmente, depois do teatro, e por fim do cinema e da informática. Apesar de subordinada a uma corrente realista convencional e segura, as narrativas televisivas apareciam sempre como um objeto de referência e de debate entre muitos alunos.

Ao encaminhar essa investigação, acabei denominando de matrizes do agenciamento da cena

teatral os três comportamentos ou perfis destes agentes criativos que denominamos genericamente de diretor teatral. Esses três comportamentos estão identificados pelos seguintes nomes: o ensaiador; o diretor e o encenador.¹⁰

7.

Já faz um tempo que me dediquei nas horas mortas ou quem sabe perdidas a pensar um caminho relativamente lógico para demonstrar aos alunos-diretores que esse coordenador do espetáculo teatral reflete em primeiro lugar aquilo que de maneira geral denominamos de “o espírito de seu tempo”. Trata-se na verdade de uma mentalidade possível de ser manifesta graças às injunções cognitivas e às convenções socioculturais celebradas pela própria comunidade na qual esse agente criativo se encontra.

Não obstante, em primeiro lugar, a aparente classificação entre essas três figuras não deve despertar nenhum sentimento de hierarquização ou subalternidade. Em segundo lugar, essas são matrizes de agentes criativos ideais, isto é, que não existem, tal e qual, na natureza do teatro. São categorias ideais estabelecidas no intuito de colaborar no exercício do entendimento dos processos de configuração da cena como obra de arte.

Como veremos, os três comportamentos diante da concepção da cena (atuação, espaço, luz, som, cor, textura, forma, tempo, etc.), apesar de poderem ser localizados cronologicamente dentro de nossa cultura e prática teatral, com maior ou

¹⁰ Pouco se tem trabalhado sobre a figura do ensaiador dramático. Apesar de haver ainda muito a ser feito sobre este perfil do coordenador do espetáculo teatral em período pré-moderno, indicamos alguns resultados expressos por nós em: Entre técnica e arte: o trabalho teatral do ensaiador na virada do século XIX/XX. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2, 2001, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA/ Abrace, 2001. p. 272-278. (Memória Abrace, V); Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. **Folhetim**, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 9, p. 60-71, 2001; Entre técnica e arte: introdução à prática teatral do ensaiador 1890-1954. **Sala Preta**, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas/ECA/USP, n. 3, p. 164-173, 2003; O que é direção teatral. **Urdimento**, Florianópolis – Programa de Pós-Graduação em Teatro da Udesc, n. 09, dez. 2007. Ressaltem-se ainda as importantes contribuições sobre a condição do ensaiador dramático com os atores e as injunções da categoria autor-ensaiador consultando-se: REIS, Ângela. **Cinira Polônio a divette carioca**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001; e CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os ‘autores ensaiadores’ e o ‘teatro por sessões’, na Companhia do Teatro São José. **Sala Preta**, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas/ECA/USP, n. 03, p. 153-163, 2003.



menor intensidade de atuação, não desapareceram por efeito deste mesmo tempo. Ao contrário, eles se justapõem e estão presentes, ainda hoje, nas realizações teatrais. Basta que nos esforcemos um pouco para detectá-los. É mais gratificante ainda constatar as intercessões possíveis de serem figuradas na diversidade do repertório atualmente oferecido ao espectador.

Tenho que observar a facilidade legada pela própria língua portuguesa, que na sua generosidade nos oferece essas três denominações – ensaiador, diretor, encenador. Normalmente, diretor e encenador são sinônimos e empregados com o mesmo objetivo, resultando em idêntico significado. Entretanto, quando da tradução de *A linguagem da encenação teatral*, de J.-J. Roubine por Yan Michalski, em 1982, o historiador e crítico teatral afirmava, na sua Apresentação inicial desta obra, que seria melhor, naquela altura, empregar encenação no lugar de direção, pois, dizia ele, “a nossa direção, além de possuir uma conotação potencialmente autoritária contrária ao espírito que prevalece na obra, refere-se mais de perto ao processo executivo de uma realização teatral, enquanto na palavra encenação vejo implícito, com maior força sugestiva, o resultado da elaboração criativa de uma linguagem expressiva e autônoma”.¹¹

De fato, o problema não está na riqueza da língua portuguesa, mas talvez na exclusividade do emprego do termo *mise en scène* em francês, que é a única palavra para designar a encenação do espetáculo teatral, e, por derivação, a palavra *metteur en scène* para diretor ou encenador, apesar da ressalva de Yan Michalski.

Ainda seguindo a pista deixada por Yan Michalski sobre esse caráter “autoritário” do coordenador do espetáculo teatral, é bom lembrar que o falecido crítico parecia ter em mente, naquela altura dos acontecimentos, a noção de diretor associada àqueles espetáculos que eram designados como “espetáculo de diretor” lá pela década de 1980 e 1990. É importante especificarmos, então, essas três figuras ainda pouco enunciadas.

8.

Em termos cronológicos, podemos localizar, em primeiro lugar, o trabalho teatral do ensaiador dramático. Ele seria o agenciador do espetáculo teatral num período dito pré-moderno; já a figura do diretor teatral estaria associada à criação da cena na sua fase moderna de nossa cultura e prática teatral ocidental; restando ao que chamamos de encenador o papel de criador da cena em tempos ditos pós-modernos.

Antes de descrever as características das três figuras em termos de procedimento de trabalho e concepção cênica, seria desejável sinalizar, ainda que precariamente, essas faixas temporais.

Apesar de não ser nossa ênfase aqui, é necessário lembrar que uma periodicidade não pode deixar de estar associada às questões sociais e mormente de ordem econômica dentro de uma sociologia do teatro. Há uma dinâmica na vida social e econômica que condiciona movimentos de interação entre os perfis apontados. Ainda não nos detivemos com a atenção que a questão necessita, acerca da definição dessas faixas cronológicas, pois nos parece que estas distinções, em termos de meios de produção, apresentam-se complexas tendo em vista a superposição de “tempos” distintos dependendo do local de onde emana essa produção artística. Apesar de nossa consciência, essa questão da periodicidade ainda não foi satisfatoriamente enfrentada e resolvida.

Entretanto, entendemos então que, de uma maneira geral, o legado que constitui o conjunto de técnicas e procedimentos de trabalho atribuído ao ensaiador dramático remontaria ao Renascimento. Desde o surgimento da perspectiva linear; o acabamento da caixa de ilusão da cena frontal com sua moldura e o arco do proscênio; e, sobretudo, com a fixação de um repertório de gêneros claramente definidos, herdeiro do século XVII; estabeleceram-se “tratados” e teorias sobre

¹¹ ROUBINE, J.-J. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. p. 14.

a concepção do olhar e a racionalização do espaço da cena dita frontal à italiana.¹²

Mesmo sabendo da flexibilidade de concepções acerca dessas faixas temporais, procuramos localizar o ensaiador dramático nessa extensão, que remonta ao Renascimento, devido ao fato de que, enquanto o tempo avança, sua função ora foi desempenhada por um músico, um cenógrafo, um ator, um autor; e somente na segunda metade do século XIX teve-se notícia de que ele se dedicava, exclusivamente, coordenação da parte artística e material da cena, à representação, vez por outra atuando também como ator.

O século XIX é por assim dizer o momento culminante de seu trabalho, visto a proliferação de teatros e o crescimento de uma demanda de entretenimento nas principais cidades européias e americanas. Junte-se a isso a eclosão dos movimentos Naturalista e Simbolista nas artes de maneira geral e no teatro de forma particular. Foi o ensaiador dramático o homem de confiança de diversos autores que com suas peças quiseram chamar atenção para os novos fundamentos de uma arte que buscava refletir o real de forma exata, expondo a miséria dos ambientes e das personagens, rompendo uma vez por todas com a idealização do comportamento ficcional que reinava desde o classicismo.

Pouco a pouco, no bojo do movimento Naturalista/Simbolista no século XIX, se delineou o segundo perfil. O perfil do moderno diretor teatral encontra nas figuras paradigmáticas de André Antoine e de Constantin Stanislavski suas matrizes comportamentais. E daí em diante, coloca-se em movimento a noção de um diretor teatral que, ao se considerar como porta-voz do autor dramático, também se vê diante da responsabilidade e da necessidade de criar uma camada signífica que refletisse a sua interpretação pessoal de certa obra dramática. O estabelecendo uma “camada” de subjetividade que plasma sobre a cena especialmente concebida para ela é a afirmação de uma teatralidade, identidade do espetáculo. É o primado das diversas e possíveis versões de montagens de um mesmo texto por vários diretores diferentes que propõem ao texto

as mais distintas visões para glória da dramaturgia e sucesso da encenação. Este novo princípio de trabalho estipulava, por exemplo, a leitura de mesa como procedimento obrigatório a toda equipe de criação envolvida com a montagem, assim como a leitura da totalidade do texto por todo o conjunto de atores para melhor conhecimento do todo, independente das suas partes. É a idéia de que há uma organicidade na operação do texto à cena e um melhor entendimento das partes se dá pelo conhecimento do todo tanto da escrita dramática (o texto) quanto da escrita cênica (a encenação).

9.

Quando da reconstrução da Europa, durante o pós-guerra, foi a noção de “Teatro de Arte”¹³ que se impôs para colaborar no reerguimento das identidades nacionais. Essa tendência teatral tinha fortes contornos humanísticos e clássicos. Diga-se de passagem que foi essa concepção, similar àquela da virada do século XIX para o XX, agora atualizada após 1945, que levou Bertolt Brecht e Helene Weigel a se instalarem em Berlim Leste e criarem o Berliner Ensemble em 1949. Em Milão,

¹² O Renascimento foi pródigo na produção de tratados de cenografia. Observe-se, por exemplo, que desde 1486, que é uma espécie de ponto de partida para toda reflexão dos decoradores e arquitetos devido ao fato de se ter redescoberto os escritos Marco Vitruvius Pollio. Sua obra **De arquitetura** favoreceu o desenvolvimento, a divulgação e a aplicação das técnicas arquitetônicas e igualmente influenciou a composição da cena e a disposição do edifício teatral. Em 1545, por exemplo, foi o arquiteto Sebastiano Serlio quem publicou o seu **O segundo livro de perspectiva**, editado em Paris, no qual abordava a arquitetura teatral. Acreditava-se que teria sido ele quem havia configurado os três cenários (telões) comédia, tragédia e sátira (pastoral). O arquiteto Andréa Palladio deu início à construção do teatro de Vicenza (1580 projeto e início) e Vincenzo Scamozzi o termina, em 1585, cuja inauguração se deu com a encenação de **Édipo rei**. Em 1638, teve-se a publicação de **Prática de fabricar cenas e máquina de teatro**, de Niccolò Sabbattini.

¹³ Note-se que, nesse sentido, o movimento de incentivo dos estados nacionais europeus na reconstrução de sua identidade foi largamente auxiliado pelos ditos teatros públicos. Constata-se, inclusive hoje, que após estas instituições terem desempenhado o papel de indutores do ressurgimento da arte teatral, inclusive como agente de pronto restabelecimento das nações européias, na atualidade desempenham a função de catalisadores da integração européia. Desde 1990, graças ao empenho e à iniciativa do então ministro da cultura da França, Jack Lang, e de Giorgio Strehler, foi se articulando um movimento, entre os países europeus que já dispunham dessa rede de teatros públicos, para se estabelecer uma integração no nível cultural entre as diferentes regiões da Europa, com a finalidade de integrar e garantir a consolidação cada vez mais firme do estabelecimento da União Européia. Consultar o endereço eletrônico <http://www.ute-net.org/> ou Ubu: Revista do Teatro Europeu, em <http://www.ubu-apite.org/fr/magazine/>.



Paolo Grassi e Giorgio Strehler construíram seu edifício para o Piccolo Teatro de Milano, inaugurado em 1947. Na França, o TNP passou a ser dirigido por Jean Vilar em 1951, após convite feito pelo governo. Entretanto, já desde 1947 esse diretor vinha trabalhando em prol da descentralização em função do Festival de Arte Dramática de Avignon, que ele próprio criara. Na Inglaterra, cujo teatro sempre teve uma tendência fortemente ligada ao entretenimento comercial, estabeleceu-se de pronto a valorização de um repertório que retomava os grandes clássicos elisabetanos. Tratava-se de um movimento geral tanto a leste quanto a oeste de Berlim. Com essa cidade passando a ser uma espécie de ponto de equilíbrio entre as nações européias após o fim do conflito e o restabelecimento das fronteiras. Nesse ambiente de um “Teatro de Arte”, foi o diretor teatral o agente de uma pactuação com a sociedade na busca por uma modernização da cena, ao mesmo tempo em que a obra teatral se apresenta como uma obra de arte.

Dessa década de 1950 em diante, ainda nos anos 1970 e 1980 se afirmava o primado do diretor, conforme Anne Ubersfeld gosta de chamá-lo, como aquele “diretor demiurgo” e por vezes irascível na imposição de suas idéias. São os descendentes de B. Brecht pelo viés alemão e os descendentes de J. Copeau por conta do cartel, e mais tardiamente os herdeiros de V. Meyerhold e dos simbolistas russos. Para esses diretores, o influxo da cena estaria centrado no texto ainda que se divirja sobre o tratamento a ser ministrado. O texto ainda estava circulando entre a periferia e o centro da criação cênica.

A experiência do cartel na França,¹⁴ durante as décadas de 1940 e 1950, foi o exemplo mais bem acabado dessa proposta de visão de trabalho teatral junto aos elementos da cena realizados pelo diretor teatral, que condicionado ao texto não deixava de expressar um pensamento de juízo sobre esse mesmo texto. Para exemplificar, no caso brasileiro, podemos lembrar das experiências dos diretores italianos que tanto colaboraram com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e que encarnam exatamente esse perfil que estamos descrevendo — Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Roberto D’Aversa, Gianni Ratto.¹⁵

Da década de 1980 para a de 1990, aqui no Brasil, houve um adensamento em torno da figura do coordenador do espetáculo teatral bastante notório, e inclusive verificado na própria imprensa especializada. Sinalizava-se o dissolvimento dos grupos de “criação coletiva” e afirmava-se a preponderância dos “espetáculos de diretores”. Verificava-se, daí em diante, uma série de novidades em termos processuais que alterariam a promoção, exibição e recepção de uma narrativa cênica — procedimentos de exploração da cena por conta de novos recursos tecnológicos; realinhamento da chamada direção dos atores propondo-se uma nova situação para o ator no interior do espetáculo; uma nova aplicação da expressão oral e corporal; o estremecimento das fórmulas até então consagradas no emprego dos elementos da cena que são subordinados, não mais àquela idéia detectável ou “lida” no resíduo dramático, no texto teatral tradicional; etc.

A cena agora estava definitivamente livre da literatura dramática ou de um núcleo ficcional que gerasse uma essência, para estar subordinada a uma idéia autônoma que se tornava encenação.¹⁶ Daí a percepção de que esse encenador teatral, mais do que encenar uma história ou uma narrativa oriunda de uma matriz dramática ou dramaturgica, servir-se-ia de outras fontes possíveis. Colocava-se em cena uma idéia; um problema; uma questão; ou até mesmo a própria memória desse realizador cênico. Poderia-se dizer que, em certa medida, o trabalho

¹⁴ O cartel foi integrado pelos diretores: Louis Jouvet; Gaston Baty; Charles Dullin e Georges Pitoëf. Tratava-se de uma associação colaborativa informal onde esses homens de teatro que comungavam dos mesmos princípios referentes a uma cultura e prática teatral comum ajudavam-se mutuamente na realização de seus espetáculos e projetos. Associa-se a esses criadores o estabelecimento de uma sistemática na direção da consolidação de um teatro de arte nas décadas de 1940-1950, na França.

¹⁵ Consultem-se a este respeito os trabalhos de: GIANELLA, Maria de Lourdes Rabetti. **Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana.** São Paulo: Departamento de História da FFCHL/USP, 1988; RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 2002, e VANUCCI, Alessandra. **Crítica da razão teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

¹⁶ Consulte-se sobre essa noção o trabalho exemplar de análise de três espetáculos específicos do então criador cênico Gerald Thomas. In: FERNANDES, Sílvia. **Memória e invenção: Gerald Thomas em cena.** São Paulo: Perspectiva, 1996. Ou ainda a seguinte obra: GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

teatral desse coordenador contemporâneo do espetáculo teatral estaria intimamente associado ao trabalho criativo daqueles cineastas que forjaram o que vulgarmente chamamos de cinema de autor. Linguagem e conteúdo foram sintetizados em prol dessa criação cênica que estaria desobrigada de revelar uma dramaturgia convencional. Dissolve-se, nesse sentido, a figura do autor teatral *stricto sensu*.

A própria noção de dramaturgia se modificava diante dessa nova engrenagem. Se, etimologicamente, *drama* é oriundo do grego e significa ação, dramaturgia, em si, seria por definição particular a “arte ou a técnica da composição dramática”. Mas qual composição dramática seria possível em tempos predominantemente pós-dramáticos?

Dizia Pirandello que a trama de uma peça era a razão de ser do personagem. O caso é que hoje a noção de dramaturgia e conjuntamente aquela de personagem extrapolam os limites daquilo que outrora fora a composição de peças teatrais. Contemporaneamente, encontram-se espetáculos de diversos coletivos teatrais ou de criadores cênicos que afirmam desenvolver uma “dramaturgia própria” ou uma “dramaturgia corporal” sem necessariamente se ater à “composição de um personagem”; ou ainda trabalhos que repousam sobre uma “dramaturgia do ator”, que exploram a sua própria biografia como resíduo para cena; com encenações que são elaboradas segundo uma dramaturgia oriunda de “processo colaborativo”, entre outras denominações.

Naturalmente, estes são desdobramentos que possuem sua origem histórica e estética no trabalho teatral de um V. Meyerhold, apesar de que, por vezes, essa matriz paradigmática seja atribuída às experiências de B. Brecht, autor e diretor de seus próprios espetáculos. O fato é que, na atualidade, a discussão sobre a construção de uma dramaturgia se afirma por conta de um processo criativo híbrido, onde a noção de autoria não se apresenta mais como era no passado. A noção de autoria hoje é no mínimo flutuante diante dos diversos procedimentos e determinismos vivenciados pelo coletivo teatral. E esse dissolvimento da figura do autor dramático tradicional acaba se refletindo no

trabalho teatral desse agente criativo que estamos chamando de encenador.

À guisa de conclusão, estabelecemos um quadro sinótico¹⁷ sobre estes três perfis mencionados e que deve colaborar no intuito de ser um indutor dos estudos dos processos criativos dos comportamentos destes agentes criativos diante da produção daquilo que costumamos chamar genericamente de encenação teatral. Trata-se de um quadro exclusivamente idealizado para fins didáticos. Portanto, toda cautela acerca de generalizações é importante para sua leitura.

¹⁷ Este quadro é um ponto de partida e não está “fechado”, ao contrário, ele deve “provocar uma abertura” para discussões sobre a coordenação e realização do trabalho criativo do responsável pela encenação teatral. Os perfis estabelecidos não devem ser entendidos como classificatórios e reducionistas. São tipos ideais para facilitar o estudo da cultura e da prática teatral. Não devemos interpretar um perfil como superior, mais desenvolvido, ou melhor, do que o outro. O que está em questão é a dinâmica do trabalho imaginário engendrado pelos criadores cênicos com o intuito de estabelecer uma interface com a sociedade e seus modos de apreensão do espetáculo. Este quadro, na data de hoje, já está superado, pois não contempla o perfil do *performador teatral*.



Perfil/ Trabalho Teatral	Ensaaiador / Repetidor	Diretor / Regente	Encenador / Coreógrafo
Concepção da cena	Pré-moderna. Localizada desde a saída da I. M. Renascimento, séculos XVI, XVII, XVIII, XIX. Cenógrafo, autor, músico, ator e empresário podem desempenhar essa função.	Moderna. Verificada desde o final do séc. XIX, já ao longo da segunda metade deste mesmo século. Função assumida por alguém que se coloca fora da cena. Como verdadeiro mediador.	Pós-moderna. Agregando manifestações híbridas como o teatro dança, herdeiro das vanguardas, das experiências da Bauhaus, da arte coreográfica, em diálogo com os processos criativos das vanguardas históricas (a escrita em vigília e o processo associativo...) Seleção; colagem e montagem. Presença do cinema. O realizador.
Disciplinas de apoio	História, Humanidades, Retórica.	História, Ciências Sociais (Sociologia, Psicologia, Antropologia e Política).	História, Ciências Sociais (Sociologia, Psicologia, Antropologia, Política), Estética, Filosofia, Psicanálise. Holística.
Autoria do vestígio ficcional. A fábula	Autor dramático (ficcional)	Autor dramático (atrato entre real e ficcional)	Autor-encenador ou em processo colaborativo com o encenador e equipe de agentes criativos. Biográfico e ficcional ao mesmo tempo.
Texto	Textocêntrico; gêneros fixos, com a necessidade de adequar a dramaturgia com a cena. Autoria marcada pela figura do autor dramático.	Textocêntrico; produção de subjetividade; interpreta ao mesmo tempo em que se diz porta-voz do autor. Herdeiro de um projeto humanista e da tradição.	Cenocêntrico; negação da dramaturgia convencional como base de trabalho, repensando-se o processo de criação cênica. Herdeiro das vanguardas. A personagem ficcional é subtraída.
Atuação	Ator-tipo	Ator de composição	Ator-bailarino; ator-colaborador; ator-autor; dramaturgia do ator; dramaturgia do corpo. São diversas as denominações.
Espaço	Frontalidade sem outra possibilidade de espaço dedicado a reproduzir tipologias reconhecíveis de imediato pelo espectador.	Inicia-se na frontalidade, mas rompe com a caixa de ilusões na busca por espaços não convencionais. Sugestão e abstração. Ganha inclusive o espaço da rua.	Espaço conceitual; um outro espaço baseado na frontalidade ou não. Espaço flutuante. Espaço ficcional e espaço real confrontados e confundidos.
Aspectos sonoro-visuais	Pré-codificados	Criados especificamente	Elementos da linguagem cênica
Espectador/ Público	Público indistinto. Diversos segmentos socioculturais associados e hierarquizados dentro da sala de espetáculo.	Público de diletantes. Especialista. Herdeiro do gosto de uma certa elite cultural. O espectador que conhece a obra apresentada. Teatro dito de arte.	Segmentado e dirigido. Grupos de espectadores. Segmentação não mais na sala, mas por conta da temática; ou projeto de montagem.