

SEM PODERES EXTRAS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A INSTRUMENTALIZAÇÃO NA FUNÇÃO DO ENCENADOR¹

No extra power: an investigation into the training of director role

Marcia Berselli

Juliana Gedoz Tieppo

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre a função da encenação e sua instrumentalização em uma oficina de teatro para pessoas com e sem interesse na profissionalização neste campo. A partir da análise de práticas desenvolvidas em um processo criativo em modo colaborativo, são apresentados procedimentos de criação empregados para o desenvolvimento de competências técnicas específicas a tal ofício, fomentando, assim, discussões sobre quais as demandas do encenador contemporâneo.

Palavras-chave: Encenador; Processo colaborativo; Oficinas de teatro; Processos de criação.

Abstract: This article presents a reflection on the role of the director and its training in theater workshops for people with and without interest in the professionalization in this field. Based on the analysis of practices developed in a creation process in a collaborative way, creation procedures are presented for the development of specific technical skills to this craft, thus promoting discussions about what are the demands of the contemporary director.

Keywords: Director; Collaborative process; Theater workshops; Creation process.

¹ A pesquisa apresentada neste artigo contou com financiamento do Edital PEIPSM/PRPGP/UFSM.

No campo do teatro, ao longo dos anos, foi possível observar uma modificação em relação às funções que estavam em maior ou menor evidência. Assim, da supremacia do autor ao grande foco nas práticas de atuação, diferentes períodos e correntes teatrais enfatizavam funções específicas como sendo as primordiais para a existência do teatro (ISAACSSON, 2012). Ainda hoje, é comum que a palavra teatro remeta ao exercício da atuação. Se pensarmos em oficinas ou exercícios de teatro, parece que estes estão primordialmente centralizados para abordar a função do ator. Em contrapartida, geralmente, a ocupação da função de encenador é restrita para poucos, apoiada por um certo entendimento que questiona se essa habilitação pode ser de fato “ensinada”. Torres, analisando sua própria prática enquanto professor, destaca tais questionamentos:

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. (TORRES, 2009, p. 39)

Por não ser comum que as pessoas se exercitem na encenação, pode ocorrer uma lacuna no que diz respeito aos procedimentos e exercícios práticos, ou referências teóricas, que abordem especificamente o trabalho, o processo ou a formação do encenador, principalmente se compararmos ao material disponível acerca do ator (TORRES, 2009).

Este contexto, somado à ideia do imaginário popular de que o encenador age com pleno planejamento e certeza sobre o que quer e como vai encontrar ou gerar resultados, causa nas pessoas, que não possuem uma especialização prévia – caso dos que ocupam os espaços formativos, por exemplo –, um receio em ocupar a função da encenação. Esta lógica é prejudicial, visto que refuta o desenvolvimento do próprio encenador, negando a ele a possibilidade de

experimentar e improvisar ao longo do processo de criação, assim como o fazem as demais funções da cena.

Desse modo, percebemos a importância de desenvolver uma instrumentalização nessa função, por isso, neste trabalho, refletiremos sobre o modo de operar do encenador em um processo colaborativo em comparação a outros modos. A reflexão se desenvolveu a partir de estudo teórico e da análise de atividades práticas desenvolvidas em oficinas de teatro vinculadas a um projeto acadêmico. Para pensar a instrumentalização nesta função, foram utilizadas as estratégias de criação *Tuning scores* e Método de composição em tempo real (BERSELLI et al., 2018).

O projeto de pesquisa *Procedimentos e práticas de colaboração artística horizontal: corpos, repertórios e saberes*² investiga procedimentos de criação que flexibilizam as hierarquias das funções presentes no acontecimento teatral, objetivando o desenvolvimento e a manutenção do espaço de jogo, assim como a criatividade compartilhada entre sujeitos com diferentes habilidades e repertórios. Pautado pelo modo colaborativo, o projeto propõe-se a experimentações das quatro funções primordiais da cena – atuação, encenação, espectação e design/técnica³ (DUBATTI, 2008), assim como busca estimular o trânsito dos jogadores entre essas diferentes funções, incentivando a articulação de pontos de vista e a mobilização dos poderes e das habilidades das funções presentes no jogo cênico.

Ao longo dos laboratórios práticos do grupo Teatro Flexível, observamos e refletimos sobre a maneira que entendemos e ocupamos o lugar da encenação, em um grupo misto, com pessoas com e sem deficiência, com e sem repertório na área do teatro. Devido à estratégia de criação *Funções flutuantes*⁴ (BERSELLI,

² Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM), coordenado pela Profa. Dra. Marcia Berselli, contando com suporte financeiro PEIPSM/PRPGP/UFSM (2017/2018).

³ Por técnica ou *design*, entendemos as atividades relativas aos agentes criativos que manipulam elementos, tais como figurino, iluminação, sonoplastia, projeções, etc.

⁴ *Funções flutuantes*: estratégia de criação em que se delimitam no espaço quatro espaços/funções: atuação, encenação, expectação e técnica/design de cena. No início do jogo, cada participante se coloca em um dos respectivos espaços. A partir de então, a qualquer momento, qualquer um pode trocar de lugar/função, sinalizando verbalmente o espaço em que estava e o espaço que passará a ocupar; a única regra é que se algum espaço/função ficar vazio com a saída de alguém, algum outro jogador deve ocupá-lo imediatamente.

SOLDERA, 2014), uma das bases deste projeto, todas as integrantes ocupam a função da encenação, cuja circulação é livre e contínua, fazendo com que não haja uma encenadora fixa ou constante.

Ao levar nossa atenção à função da encenação, reconhecemos nas nossas práticas uma pluralidade nos modos de ocupar a encenação. Negando a ideia de uma configuração específica e única que determine o papel da encenadora, nos propomos a mobilizar certos entendimentos que podem imperar sobre essa função, reconhecendo diferentes possibilidades de ação. Não pretendemos inaugurar ou sugerir um novo modo de operar, mas lançar visibilidade para possibilidades que estão mais à margem do senso comum. Acreditamos que os estudos teóricos que realizamos sobre o assunto possibilitam que tenhamos uma maior consciência de como estamos operando, redimensionando a esfera de nossas ações na prática. Através dos escritos que elaboramos, pretendemos estar colaborando com a área das Artes Cênicas, especialmente no que tange à função da encenação, mesmo sem um direcionamento exclusivo para encenadores.

Um fator importante, para o projeto nos quais as práticas aqui analisadas são desenvolvidas, e a razão pela qual propomos uma instrumentalização, é possibilitar que as participantes se permitam ocupar o espaço relativo à encenação assim como ocupam as demais funções – principalmente, a atuação – sem receios causados por uma suposta “responsabilidade” maior ou por um desconhecimento sobre o que fazer nessa função. Ainda que, tradicionalmente, em espaços formativos não vinculados à profissionalização, exercícios iniciais na função da encenação sejam menos comuns, mantendo o foco maior na atuação, pensamos ser importante oferecer essa possibilidade aos interessados, de modo a ampliar o acesso aos meios de produção em teatro para além da prática do ator/atriz.

Buscamos refletir sobre essa função, reconhecendo o lugar do encenador como um lugar de incertezas – sem que isso indique falta de comprometimento ou desvalorize sua função – e, paralelamente, proporcionar entendimentos sobre o exercício da encenação, mesmo que a especialização não seja o objetivo de todos os que nela se exercitam.

Através das investigações teóricas e das práticas acerca da instrumentalização, procuramos proporcionar transparência à função da encenação, de forma que não haja, por parte do encenador, um privilégio de informações, de capacidade ou de poderes. Essa é uma característica importante das práticas que fundamentam a pesquisa do grupo e que compõem assim seu repertório (BERSELLI et al., 2018). Mesmo passando pela via contrária àquela que intenciona uma formação específica ou de especialização, pretendemos promover um entendimento básico de certas ferramentas que podem ser usadas na encenação, tornando os princípios dessa função acessíveis para pessoas que necessitam ou se interessam em operar nesse lugar sem necessariamente ter por objetivo a especialização na função enquanto encenadoras ou encenadores.

A encenadora: entendimentos de base e propósitos da investigação

Na oficina *Teatro Flexível*, iniciamos uma das etapas de atividades práticas com a intenção de desenvolver ações que visassem instrumentalizar as participantes na função de encenadora⁵. A partir da análise de determinadas estratégias de criação, identificamos nestas o desenvolvimento de competências que podem ser utilizadas como instrumentos para o fazer da encenadora. Com isso, desenvolvemos jogos, exercícios e improvisações que exercitam e apresentam essas competências na prática; estabelecendo um terreno comum no grupo (que é formado também por pessoas desvinculadas à área do teatro) acerca de possibilidades que amparem a ação das colaboradoras na função da encenação.

Após um ano de laboratórios práticos, analisamos as tarefas realizadas pelas encenadoras, estabelecendo um entendimento sobre essa função em nossas oficinas. A partir disso, reconhecemos como ações dessa função: olhar, nutrir, instigar, observar, mobilizar e sugerir. Em seguida, apresentamos resumidamente nosso entendimento de cada uma delas. Olhar: é estimular e acompanhar. Segundo Anne Bogart (2011: 77), “o ato de observar altera o que é observado”;

⁵ Neste tópico, com foco nas práticas desenvolvidas nas oficinas, optamos pela referência no feminino tendo em vista que o grupo foi formado exclusivamente por mulheres.

Nutrir: impulsionar e contribuir para a criação, mantendo contrastes e conflitos; Instigar: estimular o jogo, sem determinar rigidamente a resposta, nem exigir adesão; Observar: lançar atenção às potencialidades que emergem da cena e do jogo; Mobilizar: deslocar o centro de gravidade do jogo, atualizando o conflito; Sugerir: propor relação com os outros elementos que podem contribuir para a cena.

No momento atual da pesquisa, compreendemos ainda enquanto uma competência específica, Escutar. “A escuta não implica em uma atitude responsiva por meio de impulsos imediatos, mas a ativação de um estado de prontidão que requer observação e investigação dos processos de geração de hipóteses e tomada de decisão” (MUNDIM; MEYER; WEBER, 2013: 10). Assim, nos parece que esta competência também está presente e é necessária em nosso contexto de trabalho, tanto para a função da encenação quanto para as demais.

Assim, é a partir desse entendimento sobre o que o exercício da encenadora mobiliza, proveniente dos próprios laboratórios práticos, que pautamos a instrumentalização das participantes. Visto que as oficinas já ocorrem há dois anos, incluindo, desde o início, a ocupação da encenação por todas, devido às Funções flutuantes⁶, é importante salientar que não pretendemos inaugurar um conhecimento, mas reconhecer, fomentar e incorporar o desenvolvimento de habilidades que já estão sendo praticadas há algum tempo. Vale destacar que nosso projeto, inicialmente, privilegiou a instrumentalização das colaboradoras enquanto atrizes, sendo que, em seu desenvolvimento, migramos para outras funções de modo mais vertical⁷.

Reconhecemos nas bases da nossa pesquisa, e de nossas referências, a valorização dos diferentes repertórios. Seguindo nesta abordagem, não buscamos uma homogeneização dos modos de operar, nem ofertar uma formação específica, mas sim o reconhecimento de alguns instrumentos que a encenadora pode usar ao desempenhar sua função. Exercitam-se, assim, certas habilidades com o grupo,

⁶ Estratégia de criação que compõe a base de nossas oficinas junto com os *Cycles Repère* e o Contato Improvisação.

⁷ É importante reconhecer que o interesse das pessoas que buscam oficinas de teatro segue fundamentado na perspectiva do trabalho da atuação. Assim, ainda que atuemos desde o início do projeto com a presença das diferentes funções, respeitamos o desejo de cada participante, o que ocasionou uma maior adesão à atuação.

mas permitindo que cada encenadora do processo as use dentro de seu próprio modo de operar⁸; mesmo que este modo particular de agir nessa função não seja reconhecido por todas as participantes, principalmente aquelas que não tinham repertórios anteriores com o teatro.

Somos cientes que os modos de operar mais consolidados de alguns membros podem gerar influência nos demais, pelo contato e pelas percepções causadas; mas, de nenhuma maneira, há a intenção de incidir nas participantes estes modos, cada uma segue determinados caminhos por escolhas próprias. Também precisamos reconhecer que nossa abertura não é total, pois esta investigação é parte de um projeto que se realiza há dois anos, já tendo determinados certos princípios de base e abordagens relativas a ele. A formatação inicial do processo foi elaborada pela coordenadora do projeto e facilitadora das práticas, na qual destacamos o colaborativo, com destaque à horizontalidade nas relações entre as funções, a acessibilidade, a diversidade de corpos e repertórios e a valorização dos saberes artesanais e não especializados. Dá-se visibilidade a esses princípios desde o início, para que, mesmo que nem todas as participantes tenham passado por outras vivências ou modos de fazer teatro, elas estejam cientes das abordagens e possam escolher permanecer ou não.

A instrumentalização proposta tem como referência duas estratégias de criação: Método de composição em tempo real, de João Fiadeiro (FIADEIRO; BIGÉ, 2017), e Tuning scores – ligado à noção de Edição em tempo real, da *performer* Lisa Nelson (2003). Tais estratégias apresentam princípios em comum, tais como a abordagem à composição, a característica improvisacional, a colaboração entre os envolvidos no processo criativo, o foco no olhar – nos entrelaçamentos entre os modos de olhar e suas respectivas leituras –, e as relações entre as materialidades da cena provocando interpretações variadas.

Nas oficinas, pretendemos apontar certas competências técnicas que são exercitadas pelas participantes envolvidas no decorrer das criações, jogos e exercícios, como, por exemplo, a trajetória do olhar ou o reconhecimento do tempo

⁸ Levando em consideração a valorização dos diferentes repertórios, compreendemos que cada participante apresenta características singulares ao responder aos exercícios, de acordo com seus contextos e conhecimentos prévios.

pré-ação. Cada participante realiza ações e tarefas, desenvolvendo as competências, dentro de seus limites, atualizando seus repertórios e utilizando-as ao ocupar a função de encenadora no desenvolvimento de uma composição.

O estudo sobre o assunto em questão nos possibilita reconhecer como estamos operando na função encenação. A isso, somamos a importância de instrumentalizar as colaboradoras, compartilhando saberes sobre a função em questão. Destaca-se, também, a metodologia dissolvida no tempo, ou seja, aquilo que cada uma assumiu como o seu modo de operar enquanto encenadora durante os dois anos de atividades práticas. Respeita-se, assim, o tempo de cada resposta, de cada participante, algo que se modifica não apenas em relação às práticas desenvolvidas, mas às demais atividades sociais e experiências vivenciadas⁹.

Em relação ao tempo, foi interessante observar como as transformações em relação aos objetivos foram modificando a resposta das participantes em relação às funções. Em um primeiro momento, o trabalho prático estava centrado na criação de composições, sendo que a atuação e a expectativa pareciam ser os lugares mais ocupados pelas integrantes, enquanto a encenação e o design de cena eram menos almejados. Nesse momento, a encenação não se destacava das demais, nem em poderes, nem em influências. No entanto, quando decidimos elaborar um compartilhamento com espectadores externos ao projeto, e por isso começamos a estruturar uma sequência de composições escolhidas, as integrantes começaram a demandar à figura da encenadora validações (da atuação, do desempenho) e tarefas (direcionamentos, escolha de elementos de cenas, entradas e saídas, etc); posicionamento este que não existia até então. Assim, ao longo das atividades práticas, houve uma alteração de foco, questionando o modo de operar da encenação.

Percebemos que a ideia de um compartilhamento das composições parecia ser sinônimo da necessidade de uma função com respostas, que teria poderes extras sobre as demais funções e participantes. Estas características não pertenciam ao nosso contexto e destoavam do desenrolar do processo que ocorria

⁹ Como, por exemplo, na inserção e regularidade de participação em eventos artísticos – espetáculos, exposições, recitais, rodas de conversa – proporcionados pela programação artística desenvolvida pelo/no meio universitário.

até então. Essas demandas destoantes nos parecem ser provenientes de dois aspectos: a insegurança das participantes, na expectativa de avaliação das criações pelo olhar de terceiros; e, principalmente, pelo entendimento das participantes sobre a encenadora e o espetáculo em suas formas tradicionais – relativas a respostas, poderes, ordens e configurações rígidas –, negando o perfil do processo e das realizações feitas até então, não reconhecendo, a priori, esta outra configuração sob a qual operávamos.

Nem a hierarquia de poderes, nem o foco no produto final, eram interesses desse projeto. Por isso, reconhecemos o trabalho da encenadora desvinculado da formalização de um resultado final, direcionando nosso foco para o desempenho dessa função ao longo da criação, percebendo sua existência e sua importância ao lado das demais funções da cena durante o processo criativo, desvinculado da autoria de uma concepção única e centralizada. Para além dessa configuração tradicional da função da encenação, outras possibilidades de operar nela existem e podem ser reconhecidas. Apontamos, assim, para a pluralidade dessa função no lugar de uma rigidez normativa.

Um olhar sobre a função da encenação: perspectivas tradicionais e outros modelos possíveis

É importante reconhecer o papel tradicional do encenador, ligado primeiro a uma liderança e um comando do processo e seus meios, que têm por objetivo concretizar uma concepção atingindo um produto final. Este encenador é responsável tanto pela escolha da equipe de trabalho quanto da proposta, determinando a rotina de trabalho, os horários e as tarefas de cada colaborador (CQRHC, 2000). Outra de suas principais tarefas é validar e aprovar o trabalho de cada um dos envolvidos, provavelmente procurando uma convergência entre todos os elementos e uma adequação à concepção idealizada por ele. Segundo Roubine (1982, p. 24), “[...] o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos”. Esse

encenador tem mais poder e responsabilidade sobre o resultado final e seu processo de obtenção do que os demais envolvidos.

Roubine (1982, p. 21), fazendo referência a Antoine, considerado o primeiro diretor teatral no sentido moderno do termo, indica que “a verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator”.

O imaginário comum é povoado de ideias sobre quais ou como são as tarefas, as relações e as responsabilidades do encenador, geradas a partir de impressões e entendimentos sobre essa figura. No entanto, parece ser um equívoco reduzir todas as variedades de agir enquanto encenador a apenas um modo específico. Patrícia Fagundes (2016, p. 162), professora, pesquisadora e diretora de teatro, corrobora com esse entendimento, ao afirmar que “ainda que seja frequente o sistema onde o diretor centraliza a responsabilidade do processo criativo, outros modelos são possíveis”.

Desse modo, vale analisar algumas das constatações comuns geradas por esse entendimento proveniente do contexto tradicional. Começaremos com a premissa “o encenador manda”, ideia que sinaliza, ao mesmo tempo, um poder e uma submissão. Esta afirmação é, a nosso ver, prejudicial para ambas as partes. Para quem ocupa a função de encenadora, o entendimento de que ela tem um poder sobre o outro, e que este deve lhe acatar, pode ser limitador, pois instaura uma responsabilidade demasiada de um sobre o outro, estabelecendo uma relação que pode não ser confortável nem frutífera para que a encenadora possa agir de forma espontânea. Para as “não encenadoras”, esse sentimento de “ter que obedecer” ou “ter que encontrar um jeito de fazer o que o encenador pede” pode causar desinteresse e frustração perante seus respectivos trabalhos, visto que a falta de oportunidade de escolha pode provocar um desengajamento com a criação, reduzindo as ações ao cumprimento de ordens. Ainda segundo Fagundes (2016, p. 162), “o desafio não se impõe apenas para quem centraliza o poder, mas também

para os que se sentem cômodos e seguros com a centralização de poder em uma figura de autoridade”.

Outra constatação comum, já mencionada, pressupõe que o encenador tem o domínio de tudo, a todo momento. A nosso ver, não há situação na vida em que temos, de fato, total domínio sobre qualquer coisa. Na arte, essa afirmação parece ainda mais preocupante. O princípio que promove o encenador, como responsável de alcançar um produto que concretize sua concepção, alimenta a ideia de que um processo artístico poderia ser tão simples como o esquema “concepção → espetáculo”, quando, na verdade, mesmo ao buscar que o produto final seja o mais fiel possível à concepção, o processo de criação, por seu aspecto mutável, impede que isso aconteça. Visto isso, é impossível pensar que o encenador tenha o processo criativo sob seu controle, quando na verdade todos os envolvidos estão à mercê dele, em todos os seus saltos, curvas e becos.

Contrapondo essa situação de superioridade do encenador, em que este detém um conhecimento, planejamento e domínio de um todo que nunca foge de seu controle ou o surpreende, podemos encontrar um posicionamento que encara essa função pela perspectiva da experimentação, ou seja, como espaço que oportuniza a busca de respostas no decorrer do processo – ao invés de negar a existência de perguntas. Deste modo, coloca-se o encenador antes numa posição de exercício do que de domínio, equalizando o seu fazer ao dos demais criadores, que mais facilmente permitem-se a explorar, investigar e experimentar de forma disponível, permitindo-se aprender e recomeçar quando necessário.

O entendimento tradicional sobre o encenador, e mesmo sobre o que seja a encenação – enquanto espetáculo formatado rígido –, ainda vigora com peso na formação profissional, apesar da existência de grandes expoentes teatrais que se afastam da perspectiva tradicional propondo outros modos e meios de se fazer teatro e mesmo do que o teatro seja. Um exemplo é o polonês Jerzy Grotowski. Grotowski, apresentando duas formações acadêmicas, como ator e como diretor, tem seu trabalho marcado por fases bastante diversas, nas quais, especialmente a última – Arte como veículo –, a figura do encenador é revisitada, informando sobre outros modos de se ocupar a função da encenação. Na Arte como veículo, fase

que compreende o período de 1983 a 1999, a arte se apresenta com um sentido de mergulho interior, nascendo para Grotowski a noção de *performer* como o sujeito da ação, enquanto o espectador seria testemunha dessa ação. Grotowski, assim, se afasta da função de encenador como vivenciada nas fases anteriores, ampliando as perspectivas do teatro enquanto espetáculo e se aproximando de práticas performativas “[...] embora não seja realizada para espectadores nem produza os espetáculos a que estamos habituados” (DE MARINIS *apud* BERSELLI, 2014, p. 118).

Sob essa expressão [Arte como veículo], Grotowski afirmava o interesse de não mais separar processo e produto. Assim, no acontecimento da Arte como veículo, os sujeitos da recepção são considerados como testemunhas e os sujeitos da ação, performers, cujas ações, ao invés de representar tramas, apresentam um grau intenso de organicidade capaz de despertar na testemunha imagens e associações subjetivamente construídas. (ISAACSSON *apud* BERSELLI, 2014, p. 117)

O encenador abandona, assim, o status de primeiro observador, delegando funções ao espectador, pois o acontecimento passa a ser apenas previamente estruturado, se concretizando quando do contato com o espectador e dependendo da relação entre este e o ator. À sua formação acadêmica no campo do Teatro, poderíamos ainda cotejar com Grotowski outros expoentes, de origens artísticas diversas, tais como Tadeusz Kantor ou Bob Wilson, advindos das Artes Visuais, e, a partir desse repertório, reconfigurando a presença e os modos de operar do encenador. Com esses três exemplos, é possível ver uma reconfiguração da função da encenação. Nas propostas contemporâneas de teatro, seria ainda interessante observar a atuação do encenador nas práticas que têm a colagem como princípio, destacando dramaturgias plurais. “A cena contemporânea compõe um universo polifônico, divergente, pleno de transversalidades, que valoriza o próprio processo e suas turbulências, questionando a si mesma” (FAGUNDES, 2016, p. 164). Impossível, assim, que as próprias funções, e seus modos de desenvolvimento, não sejam igualmente questionados.

Dessa forma, compreendemos que, para além do modo de operar ligado a tradições teatrais, que fixa os poderes e tarefas de cada função, outros modos são possíveis; vale destacar que, ao abrir um espaço de discussão sobre outros modos em comparação ao tradicional, refletindo sobre as diferenças e influências de cada um, não temos por objetivo instaurar uma valorização, mas apontar para a pluralidade de possibilidades, para as formas singulares de cada processo. Cada modo de operar na encenação acontece de acordo com os propósitos, objetivos, participantes, princípios, éticas e estéticas de cada processo artístico. Fagundes (2016, p. 161) corrobora com essa ideia, ao afirmar que “[...] os territórios da criação cênica tendem a problematizar hierarquias rígidas, compondo espaços propícios para a manifestação de múltiplas perspectivas que não se anulam”.

Assim, diferentes contextos surgem e fazem necessário rever e reconfigurar o papel e as ações do encenador em relação aos demais participantes e à própria criação. Rosyane Trotta, professora, diretora e pesquisadora, especializada em teatro de grupo, distingue duas modalidades de estruturas de organização do fazer teatral:

Pode-se dizer que a noção de escrita cênica, que sustenta a autonomia da arte teatral, compreende duas modalidades de estrutura organizativa e de processo de criação do teatro contemporâneo: de um lado, a estrutura piramidal em cujo topo está o diretor que imprime no espaço e no corpo do ator a escrita de uma subjetividade particular; de outro lado, a estrutura circular em que o diretor recolhe o material criado pelos atores e costura a escrita de um alfabeto coletivo. O “gosto pelo absoluto” e a criação coletiva partilham um mesmo tempo histórico e, em certos casos, um mesmo espaço cênico. (TROTТА, 2006, p. 156)

Esta estrutura circular aponta a uma proposta não hierárquica, não centralizada em uma figura, o que vem a corroborar com as perspectivas do trabalho colaborativo, no qual a pesquisa em questão funda-se, caracterizado por uma equalização entre os poderes e responsabilidades de todas as participantes, em que a diferença entre as funções não é pautada pela hierarquia, mas pela particularidade das ações de cada função. No contexto de nossa pesquisa (colaborativo/circular), todas as participantes devem ser agentes do processo, sem

dependência da encenadora como fonte de estímulos ou guia, e, na mesma via, a encenadora não tem poderes nem responsabilidades extras, já que estes estão dissolvidos igualmente entre todos os participantes e todas as funções do grupo. É possível, assim, compreender dois modelos distintos que lidam de maneiras diversas com a concentração de poderes sobre o processo, reverberando em encenações com características específicas.

[...] duas vertentes: a primeira, reunindo anterioridade da concepção em relação ao processo, centralização autoral do encenador e unidade de linguagem; a segunda comportaria a anterioridade do processo em relação à concepção, a autonomia das funções e a pluralidade de sentido e forma. A encenação, histórica e esteticamente assimilada, liberta-se de si mesma e pode ser tomada pelos demais artistas-autores. (TROTТА, 2006, p. 162)

A partir da segunda vertente apresentada por Trotta, e analisando as práticas desenvolvidas no projeto aqui tomado como objeto de investigação, é possível afirmar que se instaura um ambiente de partilha e retroalimentação entre as funções da cena, o que permite uma autoria compartilhada, através da abertura em relação ao outro, do respeito aos diferentes repertórios, da colaboração e da implicação de cada participante em investigar os seus desejos. “O encenador não toma para si a exclusividade de interlocução das demais funções artísticas, mas, ao contrário, coloca em circulação as diversas subjetividades” (TROTТА, 2006, p. 162). Devido a esses fatores, não é necessária a validação da criação dos integrantes por parte da encenadora, visto que há confiança nas habilidades de cada participante, com destaque para sua autonomia.

Para que esse ambiente se concretize, é necessária a presença constante da abertura em relação ao outro, um dos aspectos éticos de nosso projeto, que vem por via contrária àquela que o encenador tem pleno comando e planejamento e utiliza as demais funções para concretizar suas ideias e sua proposta. A valorização da interação criativa e a relação de parceria entre os participantes caracterizam um ambiente de constante comunicação, em que todas as opiniões são ouvidas, sem que isso indique a falta de conflitos ou a concordância

permanente. Na verdade, a abertura para o diálogo afasta um sentido unificador, pois múltiplas visões passam a constituir o processo criativo. Essa configuração é relevante devido ao fato de que a criação não está, nesse contexto, vinculada à concretização de uma concepção ou ideia a ser materializada, mas sim na execução da composição, do jogo, e da criação no momento do improviso, sem atos determinados previamente. O processo antecede a concepção e todos os envolvidos são igualmente autores. Trotta esclarece:

Nas práticas teatrais em que o percurso que conduz ao espetáculo já não consiste na realização de um texto e uma linguagem previamente definidos, em que a sala de ensaio se torna o lugar onde se engendra o projeto, o fazer teatral resulta do diálogo da equipe consigo mesma e a concepção se detém sobre o processo. A função do encenador sofre uma transformação paradigmática, uma vez que já não se trata da competência de realização de uma idéia, da fisicalização de uma linguagem, mas da fundação das formas e das relações de criação. Ele não pode mais ser comparado ao pintor que assina o quadro: ele está diante do espaço vazio e da necessidade de conceber a gênese da autoria, de promover a apropriação dos meios de produção da subjetividade, individual e coletivamente. Sua concepção se refere, antes de tudo, à função que ele confere a si próprio e aos demais: como configura o coletivo, como coloca em relação os diversos autores, através de que caminhos deflagra a autoralidade. (TROTТА, 2006, p. 162)

A função do encenador se desvincula da unificação e da convergência, e o processo passa a dar enfoque à circulação das diferentes perspectivas, mobilizadas em cena, surgidas no decorrer do processo. As demais funções, representadas pelos agentes criativos, passam a ter mais autonomia, já que a autoria passa a ser compartilhada; o encenador estimula as diferentes proposições da cena, articulando-as, não para uma convergência, mas para relacioná-las, seja por atrito ou síntese. A cena passa a ser mais plural, tomando “a pluralidade não como objetivo, mas como ponto de partida, matéria-prima para o diálogo e o conflito das diferenças” (TROTТА, 2006, p. 163).

Outro aspecto que contribui para a pluralidade e constitui um aspecto ético do projeto é que a criação é perpassada pelos desejos investigativos e objetivos de cada participante, o desenrolar do projeto e suas criações não se limitam na

realização da proposta da coordenadora do projeto, mas também se estendem à articulação e ao respeito dos diversos objetivos e limites dos envolvidos. Estes princípios refletem no fazer da encenadora, que não poderia atuar sobre uma estrutura ou forma rígida, exigindo uma determinada resposta no desempenho, ou, ainda, não permitindo que cada um propusesse na cena seus interesses e seus repertórios; esta proposição, este engajamento na criação, é exatamente o objetivo principal das oficinas de teatro realizadas.

A escuta de todas, e a circulação das múltiplas perspectivas que compõem a pluralidade da cena e do processo, é potencializada e redimensionada pelo uso da estratégia de criação das Funções flutuantes, que provoca o revezamento espontâneo das participantes entre as diferentes funções da cena – atuação, encenação, design de cena e expectativa – no momento de criação. Esta característica acaba por influenciar e determinar o processo, lançando essa flexibilização do lugar da encenadora, a qual viemos argumentando, para ainda mais longe, visto que ela não está materializada na figura de determinado sujeito, mas sim no desempenho desta função por qualquer participante. A flutuação desestabiliza qualquer tentativa de domínio excessivo que uma função possa estabelecer, pois a relação entre as pessoas e as funções está sempre se modificando, impedindo que se fixe um olhar único, um padrão.

Instaura-se, assim, outro modo de se relacionar na criação, visto que a atenção é redobrada, a adaptação e atualização de ações e contextos são constantes, aliadas a uma potencialização da pluralidade da cena, reverberando na estética. Como são vários os sujeitos que ocupam a encenação, na qual o trânsito de pessoas é frequente, as colaboradoras participam sem a necessidade de operar a partir de um modo específico ou objetivo pré-determinado, mas utilizando-se de seus repertórios e de sua espontaneidade, colocando em cena suas inclinações e interesses particulares; o que justifica o porquê de propormos uma instrumentalização sem fechá-la como formação.

Considerações parciais: a encenação como uma função plural

Devido aos moldes colaborativos, muitas das tarefas tradicionalmente desempenhadas pelo diretor tradicional são dissolvidas entre as participantes e realizadas em conjunto, como a exigência de uma postura específica, a seleção de composições a serem retrabalhadas, a distribuição de tarefas, a decisão sobre o momento dos compartilhamentos, entre outros. O grupo se agencia sem a necessidade de uma função específica no comando. Outras tarefas ligadas tradicionalmente à função de coordenação também são desvinculadas dessa figura e realizadas pela coordenadora-facilitadora, como a seleção das integrantes, de horários, a rotina de trabalho e, principalmente, o cronograma das atividades práticas.

Percebeu-se, ao longo dos dois anos de pesquisa, que, à medida que se criava uma intimidade e uma base em comum, a figura da facilitadora quase desaparecia, voltando a reaparecer nos momentos de novas investigações e proposições diferentes à rotina de trabalho estabelecida, como nesta proposta de instrumentalização e de investigação com Tuning scores e Método de Composição em tempo real. O que se mantém, durante todo o processo, com a mudança de focos, objetivos e investigações, são os princípios (éticos, estéticos e políticos) que consistem nas bases do projeto, desde que foi idealizado pela coordenadora, e que se materializaram pelo engajamento e interesse das participantes.

Após analisar as práticas desenvolvidas, cotejando os modos tradicionais com aqueles desenvolvidos pelo coletivo que compõe o projeto aqui apresentado, observamos que o modo de operar da encenadora, nesse processo, a partir da influência da estratégia de criação Funções flutuantes, se caracteriza da seguinte forma: primeiramente, a função não valida nem corrige as demais, visto que todas as colaboradoras têm autonomia artística; por ser um processo colaborativo, todos têm igual conhecimento sobre o processo, seus meios e sua concretização, assim sendo, a encenação não está acima das demais funções em nenhuma perspectiva (conhecimento, planejamento, controle, responsabilidades, respostas, poder, autoria); a função é exercida por meio de improviso e espontaneidade ao longo do jogo, atenta aos múltiplos estímulos que compõem a cena, alterando e instigando o jogo, tendo em vista que não existe uma concepção prévia nem o interesse de

concretização de uma ideia pré-estabelecida, seja idealizada pela própria encenadora ou pelo grupo. Sendo uma propositora, a partir do olhar externo e do olhar do todo, estando aberta às diferentes respostas e colaborações, a encenadora não busca uma homogeneidade que apague os traços particulares de cada sujeito-criador.

Nesse sentido, os diferentes repertórios são fundamentais, e a valorização destes influencia na operação da encenação, já que se procura aproveitar e instigar os repertórios particulares de cada integrante; assim como estimula a circulação das multiplicidades de perspectivas e ações que não se anulam (embora possam entrar em conflito). Tanto a flutuação quanto o colaborativo contribuem para que se entenda a função encenação de maneira menos rígida e mais acessível ao exercício. A construção do jogo e da cena se dá através do engajamento do todo, da agência e da autoria de cada participante, sendo que cada uma é responsável pelo seu engajamento e não depende da figura de outrem, seja de encenadora ou de facilitadora.

Além de existirem muitos modos de agir na encenação, provenientes de diferentes linhagens ou filiações, acreditamos que, no bom desenvolvimento de sua profissão, a encenadora nunca age da mesma forma. Diferentes grupos, objetivos ou propostas demandam que a encenadora se posicione em relação às particularidades daquele trabalho específico, tendo diferentes abordagens mesmo dentro de um modo próprio de operar delineado. A obra, ou o processo, influencia e conduz o modo de operar da encenação, fazendo inviável que se estabeleça um modo de agir determinado, um conjunto de ações, tarefas e soluções imutáveis, que só precisam ser aplicadas para que se alcance resultados. O fazer da encenadora, o fazer da artista, não precisa ser estável ou fixo. Como indica Fagundes (2016, p. 164), “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”.

A instrumentalização promove o desenvolvimento das competências da encenadora, assim como ocorre com as demais funções presentes nos processos criativos. Seu desenvolvimento esclareceu às colaboradoras sobre as inúmeras

possibilidades de ocupar a encenação, o que permitiu que elas se colocassem de forma mais disponível e confiante ao ocupar essa função, e seu respectivo exercício e conhecimento sobre esta aprimorou o seu desempenho nas demais funções. Por meio do projeto, foi possível constatar que é em exercício que os interessados em atuar na função da encenação podem desenvolver as habilidades necessárias, mais do que seguir um manual ou repetir ações a partir da observação de outros. Não significa que cada participante deva desenvolver um método, ou estruturar uma fórmula a ser seguida, mas desenvolver entendimentos que são atualizados no contato com os repertórios particulares, respeitando as singularidades. Vivenciando e não apenas observando. Vivenciar permite assimilar, efetivar as competências, que depois serão atualizadas na criação. Tal perspectiva nos leva a defender a existência e importância da encenadora no processo criativo, enquanto exercício que promove o desenvolvimento de competências técnicas específicas, ampliando o acesso aos meios de produção do teatro e desvelando de alguma forma as complexas relações criativas que fundamentam as artes da cena.

Recebido em 07/11/2019

Aceito em 20/02/2020

Referências Bibliográficas

BERSELLI, Marcia. **Processo de criação do ator**: a busca pela organicidade a partir do contato. 2014. 207 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

BERSELLI, Marcia; SOLDERA, Natália. Funções flutuantes e o artista multidisciplinar. In: Salão de Ensino UFRGS, 10, 2014, Porto Alegre. **Anais do X Salão de Ensino UFRGS**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

BERSELLI, Marcia et al. Processo colaborativo e a busca pela horizontalidade das relações entre as funções da cena: procedimentos, práticas e estratégias de criação. **Conceição/Conception**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, v. 7, n. 2, p. 90-115, dez. 2018.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. [Trad. Anna Viana]. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CQRHC – Conseil québécois des ressources humaines en culture. **Les faits saillants du résultat de l'analyse des professions**: Metteur en scène et Assistant-Metteur en scène. Québec, 2000.

- DUBATTI, Jorge. **Cartografia teatral**: introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- FAGUNDES, Patrícia. O diretor como artista relacional. **Revista Cena**, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 20, p. 159-167, nov. 2016.
- FIADEIRO, João; BIGÉ, Romain. Se não sabe por que é que pergunta? **Revista Científica FAP**. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, v. 17, n. 02, p. 176-198, jul./dez., 2017.
- ISAACSSON, Marta. Cena multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais. In: PEREIRA, A., ISAACSSON, M. e TORRES, W. L. (orgs.). **Cena, Corpo e Dramaturgia**: entre tradição e contemporaneidade. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, p. 85-99, 2012.
- MUNDIM, Ana Carolina; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A Composição em Tempo Real como Estratégia Inventiva. **Revista Cena**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 13, nov. 2013.
- NELSON, Lisa. Before your Eyes: seeds of a dance practice. **Contact Quarterly Dance Journal**, New York, v. 29, n. 1, p. 1-5, Winter/Spring, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. [Trad. Yan Michalski]. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- TORRES, Walter Lima. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador. **Revista Repertório**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 13, p. 34-47, fev. 2009.
- TROTТА, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. **Sala Preta**. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 6, p. 155-164, nov. 2006.