

ESTUDOS PRE(LIMINARES) ACERCA DAS FIGURAS DO DRAMATURGO, DO DIRETOR E DO ENCENADOR

Pre(liminal) studies about the figures: playwright, director and performer

Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira
Universidade Federal de Goiás – UFG

25

Resumo: Este artigo, por meio de estudos preliminares, pretende compreender a tríade “texto, ator e público”, que aqui é pensada e explorada a partir da teoria do teatro, sendo utilizados diversos autores como referência, entre eles Jean-Jacques Roubine. Como resultado, observa-se a linha tênue que marca as conceituações acerca das figuras do dramaturgo, do diretor e do encenador, que são determinantes para a criação de textos, textualidades e para a composição de dramaturgias.

Palavras-chave: Dramaturgo. Diretor. Encenador

Abstract: This article, through preliminary studies, intends to understand the triad "text, actor and audience," which is here considered and explored from the theory of theater, being used several authors as reference, among them Jean-Jacques Roubine. As a result, there is a tenuous line that marks the conceptualizations about the figures of the playwright, director and performer, which are essential to the creation of texts, textualities and the composition of dramaturgy.

Keywords: Playwright. Director. Teat director

Nenhuma criação é inteiramente nova. É sempre uma combinação de elementos já existentes com outros, uma rearticulação de uma desarticulação. Este material não difere disso e apresenta inquietações as quais envolvem o Campo do Teatro na nossa contemporaneidade. Por meio de estudos preliminares, pretende-se aqui compreender a linha tênue que marca as conceituações acerca das figuras do dramaturgo, do diretor e do encenador.

Encontrar fronteiras invisíveis que teoricamente “separam” os conceitos entre uma função e outra, levando em consideração o contexto histórico e a diversidade cultural, não é tarefa fácil. Porque, ora os conceitos apresentam contextos socioculturais particulares e fenômenos culturais semelhantes ou também contextos socioculturais particulares e fenômenos culturais diferentes. Contudo, assumindo o risco desta dificuldade, entende-se que a tradição a qual orienta os estudos teatrais

atualmente parece, pois, estar sendo retomada enquanto produção de conhecimento. E sugere ser entendida como a percepção que se tem daquilo que se faz e o que nos leva a fazer aquilo que fazemos. Tradição, neste sentido, não é somente um processo acumulativo de conhecimento passado, são camadas possíveis de serem atualizadas, sem necessariamente ser uma reconstituição histórica cronológica, que não é objetivo deste trabalho. Vale ainda dizer que, futuramente, os estudos apresentados poderão ser acrescidos de outras referências a partir de outros olhares.

Olhares sobre o trabalho do dramaturgo

No *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 1999), podemos consultar a etimologia da palavra dramaturgo. Do grego *dramaturos*, autor dramático, o sentido tradicional da palavra faz referência ao autor de dramas. A palavra drama também vem do grego e significa literalmente ação. Em alemão, *dramaturg* designa atualmente o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia

teatral; ou um encenador ou o responsável pela preparação de um espetáculo. Esta figura colabora na coletânea de críticas e reflexões teóricas, porque, segundo a referência de Pavis, está na origem de uma tradição alemã de atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra. Ainda em Pavis, encontramos a distinção entre *dramatiker* e *dramaturg*. No teatro alemão, esta divisão distingue quem escreve peças teatrais, *dramatiker*, de que prepara sua interpretação e sua realização cênica, o *dramaturg*. No segundo caso, as duas atividades são desenvolvidas pela mesma pessoa.

Para Pavis, o trabalho do dramaturgo muitas vezes se encontra integrado ao “trabalho de mesa”, ou seja, às análises da peça que ‘antecedem’ o trabalho de preparação de cenas e montagem do espetáculo. Entretanto, o autor mostra que o dramaturgo está vinculado a diversas atividades, dentre elas:

- Escolher as peças do programa em função de uma atualidade ou de uma utilidade qualquer; combinar os textos escolhidos para uma mesma encenação.
- Efetuar as pesquisas de documentação sobre e em torno da obra. Às vezes, redigir um *programa* documentário (tomando o cuidado de não explicar de antemão, como acontece em alguns textos-programas).

- Adaptar ou modificar o texto (*montagem, colagem, supressões, repetições de passagens*); eventualmente traduzir o texto, sozinho ou em colaboração com o encenador.
- Destacar as articulações de sentido e inserir a interpretação num projeto global (social, político, etc.).
- Intervir de tempos em tempos, durante os ensaios, como observador crítico cujo olhar é mais “fresco” do que aquele que o encenador, confrontado cotidianamente com o trabalho cênico. (1999, p. 117)

Observando o conceito, o dramaturgo pode ser comparado ao roteirista de cinema. Contudo, em alguns casos, ele prepara um roteiro e acompanha o diretor, modificando suas articulações também de acordo com a cena construída. Também colabora como um continuísta que aponta a coerência, ou o fio condutor, da *performance* teatral.

Sob a ótica do teatro europeu, historicamente dominante no século XX, o criador do texto era o autor dramático. E em alguns momentos, esta visão se difundia na proclamação de quem predominava na criação do espetáculo, se o ator ou o diretor. Contudo, o século XX também vivencia outra percepção do próprio conceito de autor no teatro, ou autor de teatro. O ator e o diretor em alguns casos também experimentarão a autoria.

Como vimos, no sentido tradicional da palavra, o autor dramático, conhecido como dramaturgo, pode ser o criador de um texto. Mas, sem dúvida, há outros tipos de texto, assim como há outros dramaturgos para estas outras escritas textuais. A escolha de um texto literário ou dramático abre perspectiva para a construção de uma peça, no entanto, nosso objetivo não deve ser somente o de reproduzir um texto no palco. Devemos sim, analisar e compreender o processo pelo qual o texto literário se configura no campo do teatro, constituindo-se e materializando-se por intermédio de palavras, e significados e sentidos.

Segundo críticos e teóricos de teatro, como Gaston Baty (1885-1952)¹, um bom espetáculo não se faz mais na condição de apenas um texto admirável, mas sim na arte de apresentar outros prismas e outras perspectivas para o que nele não está escrito explicitamente, também numa partitura corpórea do ator, pois existe

¹ Diretor francês que retomou as ideias de Gordon Craig sobre a supremacia do encenador, pois acreditava que as intenções do autor não poderiam sobrepor-se à do encenador (ROUBINE, 1998, p. 62).

o texto e o *além-do-texto*, conforme observa Roubine (1998).

A expressão teatral exige que se vá para o texto em construção, um texto ainda nem sempre escrito no papel, mas já presente no processo de enunciação, conforme escreveu Bakhtin (1990). O teatro exige que se chegue a lugares aonde a palavra escrita e dita, por si só não chegaria, porque, admite-se, cada pessoa cria imagens-palavras que existem no plano virtual. Por vezes, elas existem somente em um universo imagético e imprimem as sensações, de acordo com a formação do imaginário daqueles que lhe imprimem significado. A linguagem teatral, singular, interdisciplinar e complexa, abre-se neste momento como uma potência que admite possibilidades para investigar estes possíveis textos, os quais podem ser encontrados também na investigação do corpo e do corpo-em-performance.

Antonin Artaud (1896-1948), neste sentido, questionou profundamente a tradição dogmática de submissão do teatro à tirania literária, defendendo a singularidade cênica. Sua relação polêmica com a literatura rendeu-lhe críticas das mais diversas, mas ele nunca pretendeu

suprimir a literatura (ou a palavra articulada) do teatro, apesar de propor que ela fosse encarada como apenas mais um elemento da encenação, dentre outros possíveis: imagens, sons, expressões do corpo, tempo, ritmo. Suas propostas e experiências cênicas procuravam sempre ir além da simples transposição da literatura para o palco: seria preciso redescobrir a singularidade de uma linguagem que fosse própria ao teatro. Em *O Teatro e seu duplo* (1999), sugere a ressignificação das palavras no palco:

Não está provado, de modo algum, que a linguagem das palavras é a melhor possível. E parece que na cena, que é antes de mais nada um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece, a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que nos atinge de mais imediato. (ARTAUD, 1993, p. 127)

Por outras vias Jerzy Grotowski (1933-1999), importante diretor polonês, se dedicava ao tratamento do texto, mas deixava claro que tanto atores quanto diretores deveriam se apropriar do texto; e a preocupação primeira não deveria ser a fidelidade ao autor. Observa-se, por exemplo, em diversos processos de construção de dramaturgia, realizados por grupos de

teatro de Goiânia e Brasília, dentre outras cidades brasileiras, a opção em se partir de uma livre adaptação, de uma intuição ou mesmo de um tema de afinidade comum, pré-estabelecida, para a construção do texto que fará parte da encenação. Muitos dos escritos se originam separadamente, em ordem indefinida e períodos diversos. Cada um dos que compõem a dramaturgia trata de sua “experiência” sobre o tema livremente. Devagar e aos poucos, costuram-se as cenas e se desenha a linha tênue que une e traz sentido à totalidade do texto.

Em vários espetáculos, vemos a exploração do signo teatral através do uso do texto poético. Diversos poetas e autores da literatura brasileira e estrangeira (Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Cora Coralina, Câmara Cascudo, Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa, entre outros) possibilitam, por meio de uma apropriação da narrativa, da prosa e da poesia que escrevem/escreveram, a inspiração e a livre expressão de dramaturgos e intérpretes. A palavra figurada se situa em novos contextos e ganha “corpo físico”, no sentido de ser representada em um jogo cênico.

São textos, ou sugestões de imagens, as quais desencadeiam uma ação. Ação que dialoga com o público através da criação de imagens a partir do texto. Ação esta que lembra Grotowski para o qual, segundo Roubine (1998), não se deve ser “fiel às intenções do autor”, mas ao princípio de desnudamento do ator, uma abertura a outras perspectivas do intérprete, em relação ao texto dado pelo autor, e à construção do seu próprio texto, além da escrita coletiva, que tem se mostrado como um novo modo de produzir o texto. É com a experiência de Grotowski que a pergunta ‘quem é o criador do texto?’ parece sofrer uma modificação. Uma das respostas que se pode dar, é a de que o ator e a coletividade com a qual o teatro trabalha é que participam da elaboração do texto. Todos aqueles que estão trabalhando em uma montagem performam o texto e o constituem como autor coletivo.

Temas pessoais, acontecimentos e coletas de outros materiais são o corpo da criação coletiva e do trabalho de improvisação por meio deste material. O texto poderá ganhar corpo e sentido a partir

da exploração destes estímulos. O texto não estará necessariamente expresso e impresso em um pedaço de papel. O texto, desta forma, pode ser entendido como um *work in progress*, um trabalho em processo, material flexível, aberto e transformável de acordo com as necessidades dos criadores; adaptável às necessidades de atualização e contextualização política, social e cultural dos coletivos de artistas cênicos.

O trabalho teatral realizado por cooperativas de artistas e a ênfase política nas pesquisas estéticas foram, nos anos 1960 e 1970 – a característica fundamental de muitos grupos teatrais. Criação coletiva e teatro engajado politicamente eram aspectos primeiros de uma tendência artística que contaminou não só o Brasil, mas ainda diversos países do continente sul-americano.

Já a organização relacionada com o Teatro de Grupo, na década de 1990 e, ainda hoje, parece estabelecer diálogo com alguns tipos de processos, mais precisamente consegue-se mapear duas diferentes operações entre aqueles que se identificam com a prática do Teatro de Grupo. São elas: *criação coletiva* e *processo*

colaborativo. Estes modos operantes estão agenciados com uma intensa transformação nas perspectivas do constructo da dramaturgia, do posicionamento do diretor e da participação do ator no processo. Pontuando brevemente alguns aspectos acerca da criação coletiva e do processo colaborativo, pode-se dar ênfase à seguinte citação de Rosyane Trotta:

Os *processos colaborativos* embora estejam associados à prática de um teatro contínuo, geralmente ligada ao trabalho de um grupo ou companhia, não se constitui como expressão de uma identidade comum, mas como contraposição e justaposição de diversidades individuais em que o elo comum e o fio condutor é o espetáculo. Na *criação coletiva*, o grupo em geral é anterior ao projeto, já está reunido quando trata de se colocar a pergunta “o que faremos”, ao passo que os espetáculos produzidos em processo colaborativo nascem de um projeto pessoal do diretor, que reúne a partir de então a equipe de que necessita para empreender a criação [...] A criação coletiva, embora tenha emergido de um contexto histórico específico, não se restringe ao passado, sendo praticada ainda hoje por grupos cujos integrantes se responsabilizam não apenas pela cena, mas pelo projeto e sua continuidade [...] os atores se ocupam tanto das questões cênicas quanto extra-cênicas – produção, distribuição, divulgação. Pode-se considerar que a qualidade de engajamento e a continuidade necessárias a esta modalidade teatral

exigem uma relação estreita entre o teatro que se pratica e os valores que orientam a vida pessoal do artista [...] O efeito daquilo que chamamos “ausência do coletivo” sobre o processo colaborativo produz uma configuração da autoria muito distinta daquela encontrada na criação coletiva, uma vez que, pela falta de identidade entre os participantes, recai sobre o encenador a tarefa de “fabricar” o coletivo autor. (2006, p.158 – aspas da autora; grifos nossos)

Embora não sejam conceitos fechados devido à complexidade do tema, e somente depois de um estudo aprofundado, ao longo de um percurso, podemos ir olhando mais de perto algumas destas diferenças e características. É importante dar relevo a estas organizações no teatro. Se o individualismo atual nasceu com o modernismo, o exagero narcisista é um acréscimo pós-moderno, e parece tornar-se uma constante discutir a ideia de grupo nessas condições. Mas existem importantes grupos brasileiros que efetivamente criam as práticas de grupo, como Galpão, Vertigem, Oficina, Piolin, CPT, Armazém, Lume. Estas comunidades de artistas cênicos fazem do substantivo “grupo” um adjetivo que qualifica sua produção e se firmam

com propriedade na cena teatral brasileira e mundial:

A experimentação sobre o trabalho do ator caracterizou o movimento do teatro de grupo no fim do século XX. Os grupos *Galpão*, de Belo Horizonte; *Oi Nós Aqui Traveis*, de Porto Alegre; *Companhia do Latão*, de São Paulo; *Lume*, de Campinas; e *Teatro da Vertigem*, de São Paulo, cumpriram um papel central nesse período discutindo questões relacionadas com o ator e com as formas do trabalho grupal. Delimitar o trabalho dentro do campo do “teatro de grupo” significou para essas agrupações definir um âmbito particular no contexto teatral, e assim estabelecer novas relações com os padrões hegemônicos, construindo mecanismos de sobrevivência e uma nova situação no quadro da cultura nacional. Um dos pilares do “teatro de grupo” é uma noção de ator que está centrada na produção de experiências técnicas fundadas na prática do treinamento. A partir disso nascem os elementos-chave das poéticas dos grupos. *A idéia [sic] de que o ator produz com seu trabalho elementos axiais da dramaturgia dos espetáculos coletivos fez comum o uso da expressão “ator compositor”, isto é, um ator que funciona como ponto de ancoragem do trabalho coletivo. Esse novo olhar sobre o ator esteve apoiado na idéia de treinamento, que funcionou como elemento propulsor de um espaço social diferenciado para o ator e para o grupo. O ator do “teatro de grupo” que treina cotidianamente seria capaz de reinventar-se, e inventar o próprio trabalho grupal, e assim estaria apto a gerar as matrizes para a criação espetacular. À parte os procedimentos*

e as referências técnicas propostas pela antropologia teatral, a idéia [sic] de uma disciplina estreitamente relacionada a uma ética e o projeto de um teatro relacionado com o próprio sentido da vida foram, sem lugar a dúvidas, o que mais repercutiu como referência modelar para os grupos no período. Essa nova perspectiva para o trabalho grupal significou a abertura de um novo espaço social e político para diferentes realizadores teatrais. (COHEN; CARREIRA²) [Aspas do autor; grifos nossos]

Como contribuição efetiva destes grupos pode-se destacar: a experiência da autonomia em relação à matriz literária e a concepção de uma dramaturgia própria; o protagonismo do ator e a importância fundamental de sua expressão física, buscando o conhecimento de novos registros corpóreo-vocais; o experimento do contato prático com a produção artística no constante encontro com o espectador.

Aqui estão pontuadas apenas algumas questões e formas do fazer teatral, mais especificamente relacionadas ao papel do dramaturgo, as quais trarão referências de processos de montagem. Contudo, não conseguiremos mergulhar em todas as possibilidades citadas. Então, poder-

se-ia falar mais a respeito da autoria coletiva, ou da criação coletiva; ou de outras formas de perceber a dramaturgia e o trabalho do dramaturgo. Entretanto, a busca é por pincelar alguns possíveis caminhos na criação de textos (verbais e/ou não verbais, digamos) para teatro.

Para finalizar este breve olhar acerca do trabalho do dramaturgo e da dramaturgia, é importante ressaltar uma questão. Embora esse processo no teatro – descrito anteriormente – tenha possibilitado outras percepções sobre o que vem a ser o texto e de como pode se constituir um texto; e ainda tenha dado abertura para outro conceito de autor, há que se valorizar também os autores de textos dramáticos. O ofício de dramaturgo não é tarefa fácil e o texto dramático não deve estar (sempre) em detrimento de outras criações no teatro, assim como outras criações não devem estar (sempre) em detrimento do texto dramático. Muitos diretores trabalham em ótimas parcerias com dramaturgos e vice-versa. Então, não se trata de negar as peças ‘escritas’, digamos, mas de perceber outras formas de se relacionar com o texto e com o autor.

² Disponível e com acesso conforme constante nas referências ao final.

Trabalhar o corpo como propositor de textos não verbais, por exemplo.

O dramaturgo, no sentido tradicional da palavra, não deve ser visto somente como um fornecedor de palavras que precipita uma ação, mas como um criador, um profissional que também possibilita a criação e realização do ato teatral. E é inegável que ele contribui para a área do teatro, para o conhecimento do fazer teatral e para o próprio desenvolvimento do conceito de um texto dramático.

Pode-se dizer que todo dramaturgo é um autor, mas nem todo autor é um dramaturgo. Inclusive, vale dizer que, no teatro da nossa contemporaneidade, assistimos justamente a inúmeras adaptações de textos que não foram escritos para o teatro, ou para serem encenados. Neste contexto, arriscar-se-á dizer que o texto é, em parte, do autor da obra que foi adaptada, mas a dramaturgia – o texto adaptado de determinada obra – é de autoria do dramaturgo, que em alguns casos é próprio diretor, em outros casos é o encenador e, até mesmo o ator. Por isso, é muito importante se atentar também para uma ética em relação à autoria.

Olhares sobre o trabalho do diretor

A chamada direção de ator, segundo Patrice Pavis (1999), surgiu com o cinema. Em sua definição, esta figura é vista como um guia, responsável por aconselhar os atores, desde os ensaios até a apresentação pública do espetáculo. Diz respeito à direção individual, tanto pessoal quanto artística, que se estabelece entre aquele que ‘direciona’ o ator e seus intérpretes. O diretor de ator trabalha na observação do ator para apontar caminhos que colaborem com estímulos criativos, potencializando a criação do ator. Ao mesmo tempo, deve-se apontar caminhos que conduzam o ator para uma relação entre sua *performance* e as opções de concepção do espetáculo. É claro, que um ator também pode perceber seus próprios caminhos, gerar e gerir seus próprios elementos expressivos para que se tornem ‘arranjos’ de cena. Contudo, o diretor de ator pode contribuir como alguém que olha de ‘fora’. Pode sugerir atividades, jogos, ações, exercícios e também marcações, que tornem o trabalho de ator mais preciso para o que a montagem pede;

ou para que se iluminem caminhos do ator no trabalho.

Mas um diretor, pensado sob esta perspectiva, não necessariamente forma atores-educadores, digamos. Então, o que acontece em alguns casos, é que o diretor de ator faz um trabalho específico que direciona o ator com um determinado objetivo: criar um personagem, montar uma cena, trabalhar nuances da vocalidade, trabalhar o texto, traçar relações entre os atores do elenco, entres outros direcionamentos. Neste caso, embora haja um processo de aprendizagem por ambas as partes (ator e diretor), nem sempre o diretor vai fazer uma preparação verticalizada com o ator, mas, sobretudo, trabalhará com uma preparação específica para a montagem. Cada montagem pede, precisa de um processo singular de aprendizagem, o que é extremamente rico! No entanto, quando há urgências na montagem de espetáculos, nem sempre é possível criar uma reflexão por meio da produção e também outras possibilidades de vivenciar a experiência do teatro. Isso pode ser, em certa medida, arriscado. Principalmente tratando-se de teatro na escola, por exemplo. Assim, é

preciso estar bem atento à pergunta: ‘Quais são as questões e/ou vivências relevantes para o processo?’ Ou seja, quais são as competências, as habilidades e as técnicas que possivelmente podem fazer parte dos processos de montagem.

Neste sentido, o diretor de ator, ou o professor-diretor (no caso do teatro em instituições formais de ensino), deve ir avaliando os melhores caminhos para cada caso. Cada ator, cada grupo, cada espetáculo vai ter uma necessidade e esta figura deverá lidar com as singularidades de cada situação. E é claro que nem sempre tudo sai como foi planejado *a priori*. Inclusive porque a direção vai depender do tipo de relação que está estabelecida entre as diversas possibilidades de se fazer teatro. Especificando, vai depender se o grupo trabalha com ‘criação coletiva’, com ‘processo colaborativo’, ou com direção ‘comandada’, entre outras possibilidades.

A direção de ator, portanto, se relaciona diretamente com as qualidades do ator e com as qualidades do diretor com os quais está se trabalhando. É uma questão sutil, mas pode-se dizer que a

formação, a experiência e a maneira de se relacionar (entre ator e diretor) é que vai elucidar os caminhos de uma direção.

Mas tomemos aqui, por parâmetros, uma ‘construção clássica teatral’. Um dos pontos de partida pode ser a escolha de um texto; outro, a seleção de elenco, a escolha dos atores. É importante então estreitar relações com os atores: fazer uma leitura do texto proposto, por exemplo; perceber por quais caminhos o ator se sente mais a vontade e até onde o confortável é positivo; propor desafios e atividades; instigar o ator sensorialmente e ao mesmo tempo provocar o ator para que ele mesmo crie e investigue seu próprio material expressivo; construir uma relação de rigor e concomitantemente de flexibilidade e de diálogo. Ainda nesta mesma perspectiva, o diretor deve ter clareza dos objetivos da peça, saber pontuar as qualidades do ator com ética, aproximando-se e distanciando-se, elogiando e criticando com generosidade para que o ator escute e atente para as questões pontuadas e/ou para as mudanças propostas.

Essa forma de “falar” com o ator parece ser fundamental para se criar entendimento, confiança e um vocabulário comum, digamos. Um vocabulário que pode se desenvolver por meio das sensações, de percepções mais aguçadas e mesmo conceitos. É certo que nem sempre é possível uma ‘total’ harmonia e compreensão, mas o ator deve compreender o que o diretor pede, sugere, fala, conduz. E notadamente um bom diálogo é importante, porque esta atitude certamente reverberará na criação de uma relação saudável.

Uma questão fundamental é conhecer aspectos do trabalho de ator; ou, ao menos se nutrir de referências e procurar investigá-los. Gesto, ação física, movimento, emoção, imaginação, jogos, improvisos, exercícios de alongamento e de aquecimento... Já são propostas para se começar a compreender o trabalho de ator e também de criar possibilidades de colaborar com o trabalho do ator e da cena.

O diretor de ator, contudo, muitas vezes também dirige a cena. O diretor de cena, que em francês é *régisseur*, regedor de cena, segundo

Pavis (1999) tem uma função quase administrativa de organizar detalhadamente o material que vai para o palco. Ele é quem vai orquestrar, organizar o material que vai para a cena antes da apresentação pública. No Brasil, geralmente há um diretor que ocupa essas funções de preparação para a cena e de composição de cena.

Olhares sobre o trabalho do encenador

Muitas vezes, o conceito de “encenador” e “diretor” se misturam e se confundem. Talvez pudéssemos dizer que o encenador seria alguém que cria a ideia do espetáculo e o concebe pensando em todos os elementos (figurino, maquiagem, sonoplastia, cenografia, iluminação). Já o diretor de teatro seria o encarregado da organização dos elementos técnicos e, embora conheça e acompanhe o trabalho dos técnicos de perto, não necessariamente cria o material, porém acompanha a produção do espetáculo e a relação dos elementos técnicos. As definições parecem resolver alguns problemas conceituais entre diretor e encenador,

no entanto, falar sobre estas funções requer um pouco mais de detalhes históricos.

Começemos pensando sobre a figura do *metteur en scène*. Escrever sobre o desenvolvimento da figura do *metteur en scène*, na história do teatro, não é tarefa fácil. A complexidade do tema exige um olhar aberto e atento porque se corre o risco de fixar a função em um determinado significado sem mostrar ou perceber as possibilidades que esta figura propõe.

Neste primeiro momento, tentaremos abordar algumas questões conceituais e históricas que são fundamentais, mas que não devem ser tomadas como fixas. Tomamos aqui então, o *metteur en scène* como o encenador. Em uma primeira síntese deste ensaio, arriscamos dizer que ao mesmo tempo o encenador seria um compositor e um maestro da cena, alguém que cria a ideia do espetáculo; concebe o espetáculo como todos os seus elementos; e que pensa em uma linha contínua, composta de escolhas estéticas, que alguns teóricos como Jean-Jacques Roubine (1998) preferem chamar de unidade.

É claro que estas definições primeiras não são suficientes para contextualizar e dar relevo ao encenador. O fato é que o conceito de encenador existe, mas com ele também existe certa maleabilidade, pois o conceito de encenador vai depender também de uma prática específica.

O autor Francisco Fernandes, em seu livro *Cartilhas de Teatro – Introdução ao Estudo da Direção Teatral* (1973), afirma que existem duas correntes quanto à figura do encenador dentro dos elementos que constituem a lista dos colaboradores do espetáculo. A primeira afirma que o encenador aparece no século XIX e a outra defende o ponto de vista de que o encenador apareceu com o teatro. O termo *mise-en-scène*, encenação em função de um lugar, apareceu na França e permanece até hoje. Claude Breton considera que o encenador profissional tenha aparecido entre o pessoal de teatro na França, nos últimos anos do século XIX. Segundo Breton, esta arte particular de organizador, apresentador, ensaiador, empreendedor da exibição de mestre ilustrador, de coordenador teria sido

introduzida na França, sob influência britânica.

O encenador ligado ao conceito de encenação, que surge no século XIX, segundo Patrice Pavis (1999), pode ser compreendido como um responsável por “marcação” dos atores, como um regulador dos movimentos dos atores. Um ensaísta. Mas também pode ser compreendido como o criador de uma obra teatral. Geralmente, o encenador a partir de um texto concebe toda a obra teatral, articula e gerencia os aspectos cênicos. O encenador também se utiliza da possibilidade de pensar em um lugar, em um cenário e, assim, influencia a condução do processo de criação. Grupos como La Fura dels Baus (Espanha); Living Theatre (Estados Unidos); Royal de Luxe (França); Théâtre du Soleil (França); e Teatro da Vertigem (Brasil) são exemplos desta prática, que não é a única forma de pensar a encenação, mas traz outras formas de pensá-la.

Contudo, de acordo com Fernandes (1973), Gervais afirmava que a ideia do encenador não aparece somente no século XIX. Para ele, desde os primórdios, desde as primeiras

manifestações teatrais, o teatro fez surgir a necessidade de reunir numa só cabeça e numa só mão todos os elementos constitutivos do espetáculo. Por isso, o teatro nasce com a encenação. Para Fernandes, o sacerdote é o primeiro encenador.

Gaston Baty parece concordar com a afirmação de Gervais quando diz que o homem percebe dentro de si uma força secreta, imaterial, que não depende do corpo e que a mente obedece. Ou seja: a alma que deseja, procura as imagens inscritas no corpo, em concordância com Roubine (1998). Talvez, neste sentido, o encenador esteja ligado a um processo de enunciação que não foi verbalizado ou materializado enquanto cena teatral, mas que já está presente enquanto potência de criação virtual, a ser atualizado em um processo criativo. Essa imagem, concebida deste desejo, é no caso do encenador uma pintura virtual.

Para se verificar outras possíveis trajetórias do conceito de encenador, caminhemos por alguns movimentos históricos das artes cênicas.

Na Grécia Antiga, no Teatro Grego, existia o *didascalo* (instrutor),

que era às vezes o próprio autor, cumprindo a função de organizador. Téspis exercia esse papel. Na Idade Média, esta figura é conhecida como *meneur de jeu*, que se responsabilizava por conduzir o jogo dramático e, ao mesmo tempo, também se responsabilizava pela ideologia e estética dos mistérios³. No período Barroco, se organizavam espetáculos a partir do cenário e, muitas vezes, o arquiteto ou cenógrafo organizava o espetáculo a partir desta perspectiva, partindo de um cenário para a criação de uma ação dramática. Na Itália, ainda no período do Renascimento, a *Commedia dell'Arte* – gênero de comédia vinda da rua, mas também apresentada em palácios – apresentava também uma figura responsável por organizar o *canovacci*, uma espécie de roteiro da *Commedia dell'Arte*. Esse *métier* buscava colaborar para articular entradas e saídas de cena e também fazer uma apresentação das situações que iriam ser performadas depois. Esse roteiro era feito, principalmente, porque a atuação dos atores era feita em sua grande parte por jogos de improvisos no momento da apresentação do

³ Dramas medievais religiosos.

público. E, esse roteiro, de alguma forma, preparava o ator para os jogos e norteava os caminhos da cena.

Aqui, com este movimento histórico, percebemos um ponto importante. Porque este *modus operandi* dos atores da *Commedia dell'Arte* gravitava em torno do 'fazer do espetáculo' criando assim, uma outra realidade da cena: espetáculos teatrais "totais", digamos assim, com representação, canto, dança, acrobacias, entre outras diversas habilidades. Essa atividade de 'fazer teatro' concentrava diversas competências. Esse material era, em certa medida, trabalhado a partir dos roteiros (*canovacci*). Como o conceito de *Commedia dell'Arte* vem atrelado a uma proposta de teatro como ofício, como profissão, esta perspectiva abre a possibilidade também para um estudo sistematizado da cena e, especificamente, parece trazer uma figura que concentrasse os estudos e pesquisas sobre as matrizes das ações dramáticas do espetáculo. Recurso negociado entre o grupo para que houvesse uma dramaturgia, mas, sobretudo, para que existisse um articulador de cena. Então, um

articulador de cena que pudesse gerir a criação do espetáculo, criando mecanismos para outras criações.

Em Scala (2003) é possível identificar que neste período renascentista, havia a presença concomitante de pessoas com diversas aptidões cênicas: atores, músicos, bailarinos, bufões... Pessoas que de diversos modos ocupavam diversas atividades culturais, ocupando-se de diferentes papéis. Concomitantemente a este movimento de grande heterogeneidade de competências artísticas, percebe-se a emergência do *capocomico*. Uma espécie de precursor do diretor teatral, cujas funções nos documentos estudados explicitam: na maioria das vezes, era o responsável pelo arcabouço dramático, mas também pela distribuição de papéis e, inclusive, responsável pela disciplina da companhia. A questão é que mesmo que se afirme que o *capocomico* é uma espécie de diretor teatral e não encenador, atentemo-nos para outras considerações que se fazem importantes. A autora faz as seguintes considerações a respeito desta figura: nota-se o aparecimento dos primeiros esquemas de dramaturgia e a gradual

mistura entre o ‘fazer teatral em cena’ e o ‘fazer dramaturgicamente’, que claro, não deixa de ser teatral. Neste sentido, o jogo cênico orquestrava o conjunto cênico, mas voltados a responder à situação proposta pelo *capocomico* no roteiro. Aos poucos esta ‘figura’ vai se delineando.

Flaminio Scala (1547-1624) ator, dramaturgo e diretor teatral assumiu a multiplicidade dos papéis na cena, trabalhando com uma prática da composição anterior a apresentação pública do espetáculo, digamos. Assim, ator, encenador e diretor tornam-se facetas de uma só figura e então, mais do que criar um roteiro para o improvisado dos atores, Scala criava cenários e compunha materiais cênicos: menciona o lugar da ação; cria um argumento para a história; enumera objetos necessários para a encenação; cria diálogos; explora entradas e saídas dos atores.

Para Jean-Jacques Roubine (1998), citado anteriormente, o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. Sob esta perspectiva, mais que um acúmulo de funções e desdobramento em diversos papéis, como é o caso de Scala, o

encenador é aquele que percebe o espetáculo em sua totalidade, a procurar essa totalidade em um princípio de coerência. Para o autor, o encenador é quem determina e mostra laços que interligam cenários e personagens; objetos e discursos; luzes e gestos.

Roubine aponta que André Antoine (1859-1943) foi um dos primeiros teatrólogos a impor, na França, essa abordagem. Foi com Antoine, no início do século XX, que se teria esclarecido o conceito de encenador, pois, para ele

A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito de algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais à admiração, mas também à reflexão do espectador. (ROUBINE, 1998, p. 41)

O encenador, nesta perspectiva empreendida por Antoine, parece inaugurar uma nova época no teatro. Desenvolvendo tal perspectiva, Roubine indagará mais à frente: “Mas como fazer do espetáculo uma unidade estética e orgânica? Contrariamente às outras formas de arte, a encenação aparece como uma

justaposição ou imbricação de elementos autônomos: cenário e figurinos, iluminação e música, trabalho do ator etc.” (1998, p. 42).

No entanto, essa afirmativa abre a possibilidade de perceber a encenação não somente como uma justaposição. Assim como também podemos refletir que não se trata de obrigar, “de uma forma soberana”, técnicos e atores a acatar prontamente um discurso estético para unir ou fundir esses elementos “dísparos”, como coloca Roubine. Trata-se, pois, de também conseguir vislumbrar o teatro como ele também se apresenta: polifônico! Interartístico e interdisciplinar.

A exemplo, Bertolt Brecht (1898-1956), neste sentido interrogava-se sobre a função do texto dentro do conjunto da realização cênica; sobre as possibilidades que o texto oferece; e quais outros possíveis textos poderiam ser criados nos processos de montagem do espetáculo. No caso específico de Brecht, a heterogeneidade da escrita (prosa, versos, *songs*, *tabletas*) pede que o ator atue também de outra maneira. O encenador-dramaturgo é

deste modo um provocador também! Sob certos aspectos, a prática de encenação de Brecht, leva-nos a entender que, para alcançar eficiência, o espetáculo teatral deve ter um único mestre-de-obras. Paradoxalmente, é com o trabalho coletivo, com a contribuição de todos os envolvidos que se efetiva o teatro. Não é por acaso que o próprio Brecht é ao mesmo tempo teórico, autor do texto teatral e encenador. Assim, ele foi capaz de transformar as próprias práticas de acordo com as necessidades. Entretanto, ele submetia seus textos à prova dos ensaios, junto aos atores. O que nos mostra que a utilização do texto pode transformar a produção do espetáculo e vice-versa (BORIE, 1996).

Também poderiam ser citados outros exemplos de práticas de encenação. Constantin Stanislavski (Rússia), Vsevolod Emilevich Meyerhold (Rússia), Jerzy Grotowski (Polônia), Eugenio Barba (Itália/Dinamarca), Peter Brook (Inglaterra/França), Gerald Thomas (Estados Unidos/Brasil/Inglaterra/Alemanha), Pina Bausch (Alemanha), Ariane

Mnouchkine (França), Tadashi Endo (Japão), Zé Celso Martinez Corrêa (Brasil), Hugo Rodas (Uruguai/Brasil), entre tantos outros, são nomes de diretores/encenadores que podem ser citados aqui e que fazem parte da história do teatro dos séculos XX e XXI.

Finalmente, pensando na linha tênue entre dramaturgia, direção e encenação, o que parece ser fundamental é que não se trata de saber que importância deve ser atribuída a um elemento teatral em detrimento de outro, como foi a fase do textocentrismo. Mas é importante lidar e negociar, de diferentes formas, com as tensões que a heterogeneidade dos elementos teatrais pode provocar em processos de montagem. E não há fórmula, portanto. Por isso, a investigação e a pesquisa em teatro são importantes. Achar que uma metodologia deu certo em teatro e nela se fixar, pode parecer um bom caminho para o acerto e o sucesso, mas também, e paradoxalmente, parece ser um ponto de estagnação.

Artigo recebido em: 11/05/2012

Aprovado em: 22/09/2012

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1990.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BORIE, Monique et al. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: Reconstruindo o Teatro. In: **Projeto Teatro de grupo**: conformação de modelos de trabalho do ator (Relatório de pesquisa) Florianópolis. CEART. s.d.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação, recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COHEN, Samantha Agustin; CARREIRA, André. *Teatro de grupo anos 1990: um novo espaço de experimentação*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/andre_carreira.pdf>

Acesso em: 10/05/2012

FERNANDES, Francisco. *Cartilhas de Teatro IV - Introdução ao estudo da direção teatral*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/Ministério da Educação e Cultura, 1973.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Direção e tradução Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIGNARRE, Robert. *Historia do teatro*. Lisboa: Europa-America, 1979.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. Organização, tradução e notas: Roberta Barni. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 2003.

TROTTA, Rosyane. *Autoralidade, grupo e encenação*. Revista **Sala Preta**, Programa de Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, n.6, pp.155-164, 2006.