



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



JOSÉ FAUSTO SOARES ROCHA MOREIRA

O ENCENADOR DRAMATURGISTA
E AS “DUZENTAS MIL” POSSIBILIDADES DRAMÁTICAS

Salvador

2016

JOSÉ FAUSTO SOARES ROCHA MOREIRA

**O ENCENADOR DRAMATURGISTA
E AS “DUZENTAS MIL” POSSIBILIDADES DRAMÁTICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Antônia Pereira Bezerra

Salvador
2016

Escola de Teatro – UFBA

Moreira, José Fausto Soares Rocha.

O encenador dramaturgista e as “duzentas mil” possibilidades dramáticas / José Fausto Soares Rocha Moreira. - 2016.

152 f. il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Antônia Pereira Bezerra.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2016.

1. Encenador 2. Dramaturgista. 3. Processo. 4. Teatro. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Bezerra, Antônia P. III. Título.

JOSÉ FAUSTO SOARES ROCHA MOREIRA

O ENCENADOR DRAMATURGISTA E AS DUZENTAS MIL POSSIBILIDADES DRAMÁTICAS

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 08 de abril de 2016.

Banca Examinadora


Prof.ª. Dr.ª. Antonia Pereira Bezerra (Orientadora)


Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA)


Prof. Dr. Reginaldo Carvalho da Silva (UNEB)

À memória de tia Nivia, incansável na arte da caridade, grande incentivadora dos meus sonhos.
Aos professores e professoras que me trouxeram até aqui.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria Marta, pelo exemplo de coragem, cuidado, amor e determinação.

Ao meu pai, Miguel Henrique, pelo modelo de integridade e busca de conhecimento.

Aos meus irmãos, Rafael e Henrique, pelo afeto, parceria e união.

À minha enorme família, sempre acolhedora e repleta de personagens.

À Tatiana pela carinhosa paciência ao ouvir dezenas de vezes os capítulos desta dissertação.

À minha orientadora, Professora Doutora Antônia Pereira Bezerra, pela generosidade em compartilhar sua imensa sabedoria e pela sensibilidade em apontar caminhos decisivos.

Aos Professores Doutores, Paulo Henrique Alcântara e Reginaldo Carvalho da Silva, pela contribuição valorosa na etapa final deste processo.

Aos dedicados sábios que encontrei na Escola de Teatro, em especial, Dr. Raimundo Matos de Leão, Dr. Sérgio Nunes Melo, Dr. Eduardo Tudella, Dr^a Eliene Benício, Renata Cardoso e Hayaldo Copque.

Aos brilhantes e inspiradores artistas, Carla Romero, Gil Vicente Tavares, João Facão e Paulo Cunha, pela disponibilidade e ensinamentos.

Aos colegas do mestrado por dividirem suas pesquisas, angústias e conquistas.

Aos amigos e amigas com quem dividi momentos desta pesquisa.

Aos grandes incentivadores da minha arte, Poliana Policarpo, Carlos Jehovah e, em especial, Esehias Araújo Lima, grande amigo e artista, espelho de conhecimento, que meu deu as primeiras oportunidades no teatro.

Aos profissionais que construíram comigo os musicais *Eu Sou Dom Quixote* e *Don Juan – uma comédia musical*.

Ao teatro, por me fazer enxergar o mundo de maneira mais sensível e enobrecer o meu espírito.

*Devemos permitir ao artista que exerça toda a sua fantasia,
toda a sua originalidade, todo o seu humor, toda a sua
força de invenção.*

Bertolt Brecht (1992, p. 363)

MOREIRA, José Fausto Soares Rocha. **O encenador dramaturgista e as “duzentas mil” possibilidades dramáticas**. 152 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Esta investigação problematiza as questões intrínsecas ao papel do encenador dramaturgista: conceito; funções; atividades; processo de criação; relação com texto, equipe e ator; e os prognósticos. Motivado pelas experiências do investigador na área, levantou-se um histórico da relação texto e cena até o Teatro Moderno e, em seguida, foi traçado um perfil do encenador e do dramaturgista a partir modificações teatrais no século XX, em especial, nos conceitos relacionados ao drama. Com esse material, foi possível compreender o trabalho de quatro profissionais da área (Carla Romero, Gil Vicente Tavares, João Falcão e Paulo Cunha) e apresentar um quadro com as funções, os procedimentos e os pensamentos dos entrevistados através do confronto com a bibliografia levantada.

Palavras-chave: encenador – dramaturgista – dramaturgia – encenação – processo.

MOREIRA, José Fausto Soares Rocha. **The director dramaturg and "two hundred thousand" dramatic possibilities**. 152 pp. il. 2016. Master Dissertation – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

This research discusses the intrinsic issues of the function of the director dramaturg: concept; functions; activities; creation process; relationship with text, work team; and prognoses. Motivated by the experiences of the researcher in the field, rose a history of the relationship text and scene to the Modern Theater and, then, it was traced a profile of the director and the dramaturg from dramatic changes in the twentieth century, in particular, the concepts related to drama. With this material, it was possible to understand the four professional's field (Carla Romero, Gil Vicente Tavares, João Falcão e Paulo Cunha) and present a frame with the functions, the procedures and the thoughts of respondents through the confrontation with the raised bibliography.

Keywords: director - dramaturg - dramaturgy - staging - process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto do espetáculo <i>Sargento Getúlio</i>	55
Figura 2 – Foto do espetáculo <i>Quarteto</i>	58
Figura 3 – Foto do espetáculo <i>Sade</i>	61
Figura 4 – Foto do espetáculo <i>As Confrarias</i>	64
Figura 5 – Foto do espetáculo <i>Cabaré Brasil</i>	65
Figura 6 – Foto do espetáculo <i>Farsa Veríssima</i>	67
Figura 7 – Foto do espetáculo <i>A Máquina</i>	73
Figura 8 – Foto do espetáculo <i>Gonzagão, a lenda</i>	75
Figura 9 – Foto do espetáculo <i>Ópera do Malandro</i>	76
Figura 10 – Foto do espetáculo <i>Oriente</i>	79
Figura 11 – Foto do espetáculo <i>Curacion</i>	80
Figura 12 – Foto do espetáculo <i>La Isla de los peces</i>	81

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - O processo do encenador dramaturgista	98
Quadro 2 - As funções do encenador, do dramaturgista e do encenador dramaturgista segundo os entrevistados	106

SUMÁRIO

PRÓLOGO	13
INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I. A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E CENA: A GENEALOGIA DO ENCENADOR DRAMATURGISTA	21
1.1 Grécia Antiga.....	23
1.2 Roma.....	25
1.3 Idade Média.....	27
1.4 Renascimento.....	29
1.5 Teatro Moderno.....	32
1.6 Teatro Contemporâneo.....	37
1.6.1 A mudança de sentido da dramaturgia.....	38
1.6.2 O surgimento do encenador.....	41
1.6.3 A chegada do dramaturgista.....	46
CAPÍTULO II. PERFIS DE ENCENADORES DRAMATURGISTAS	51
2.1 Gil Vicente Tavares.....	53
2.2 Paulo Cunha.....	62
2.3 João Falcão.....	70
2.4 Carla Romero.....	78
CAPÍTULO III. AS CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS	86
3.1 Funções do encenador.....	87
3.2 Funções do dramaturgista.....	89
3.3 Funções do encenador dramaturgista.....	92
3.3.1 O processo do encenador dramaturgista.....	95
3.3.1.1 A relação com o ator.....	99
3.3.1.2 A relação com a equipe.....	100
3.3.1.3 A relação com o texto.....	102
3.3.2 O futuro do encenador dramaturgista.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	110
ANEXOS	117
ANEXO A - Entrevista com Gil Vicente Tavares.....	117
ANEXO B - Entrevista com Paulo Cunha.....	130
ANEXO C - Entrevista com João Falcão.....	141
ANEXO D - Entrevista com Carla Romero.....	149

PRÓLOGO

DIÁLOGO ENTRE OS AUTORES DO PROCESSO

(Sala de ensaio. O ator usa seu corpo para mostrar suas várias possibilidades enquanto o encenador e o assistente observam).

ENCENADOR *(grita)* – Para! Assim não está bom.

ATOR *(ainda saindo da posição de contorcionista em que se encontrava)* – Mas estou fazendo como o senhor pediu.

ENCENADOR *(pensa e concorda com a cabeça)* – Mas tem algo errado. Não sei bem o que é... Assistente, tem alguma ideia de como vamos resolver esse problema?

ASSISTENTE *(acorda)* – Eu? O que foi? Quer um café, senhor?

ENCENADOR *(irritado)* – Não! Estou com um sério problema. *(em segredo)* - Não estou satisfeito com o ator.

ASSISTENTE *(alto)* – Simples: trocamos o ator.

ATOR *(melodramático)* – Por favor, não! Eu tenho família para sustentar, me dediquei meses por essa peça...

ASSISTENTE *(em deboche)* – Péssima cena. Você não está se ajudando, meu querido. *(O ator se recompõe).*

ENCENADOR – Fique tranquilo, ator. Você continua na peça. *(O ator demonstra satisfação)*
– Não que seja grande coisa.

ASSISTENTE – Então.

ENCENADOR – Daria muito trabalho achar alguém a essa altura.

ASSISTENTE – Deixamos a cena como está então?

ENCENADOR *(pensa)* – O que fiz da última vez que travou todo o sistema?

ASSISTENTE – O de sempre. Cortou o texto.

ENCENADOR *(vibrante)* – Excelente ideia.

ASSISTENTE *(incrédulo)* – Opa! A ideia não é minha. O senhor...

ENCENADOR (*o ignora*) – Aceitarei sua sugestão. Vou cortar o texto.

ASSISTENTE (*desanimado*) – É... deixa pra lá. (*Levanta-se para tomar um café*). - Quer que eu chame o dramaturgo?

ENCENADOR – Não. Não o incomode com essa besteira. Nunca fomos apresentados. Eu mesmo passo a tesoura.

ATOR (*Lê o texto em voz baixa quando tem um estalo*) – Pensei em fazer a cena de um modo diferente.

ENCENADOR (*ri*) – Você? Já resolvi, filho. Você pula daquela fala em que planta no jardim para o momento em que toma o veneno daquela flor.

ASSISTENTE (*cospe o café*) – Senhor, mas a cena do desabrochar é o grande momento.

ENCENADOR (*nervoso*) – Essa é a minha obra e você um mero assistente. Está decidido!

(*O cenógrafo, o figurinista, o maquiador, o iluminador, o corógrafo e o diretor musical, toda a equipe invade a cena de maneira brusca*).

ENCENADOR – O que significa isso?

CENÓGRAFO – Ouvimos a sua “brilhante ideia”. Agora, como faço com aquela pétala que demorei semanas para construir?

FIGURINISTA – E os figurinos do pólen que custaram uma fortuna?

MAQUIADOR – E a maquiagem magenta magnetizada que veio da Islândia?

ILUMINADOR – E a gelatina perolada que passei semanas pesquisando até encontrar o tom?

COREÓGRAFO – E a dança do acasalamento entre o beija-flor e a rosa?

DIRETOR MUSICAL – E a música do espinho triste?

ENCENADOR – Assistente, resolva isso pra mim.

ASSISTENTE – Eu sou apenas um assistente, senhor. Não quer a presença do responsável pela articulação do texto?

ENCENADOR – Sou eu, “ora bolas”!

ASSISTENTE (*irado*) – O senhor? Mal leu o texto e muda tudo sem o mínimo de cuidado. Acabou a era do diretor ditador, sabia?! (*se acalma*) Espera um minuto que vou chamar o dramaturgista.

ENCENADOR – Drama... Dramaturgista? O que é isso?

ATOR – É o rapaz que foi contratado para criticar o processo.

ENCENADOR – Criticar meu processo?

(Entra o assistente com o dramaturgista)

DRAMATURGISTA *(feliz, com livros e um bloco de anotações)* – Finalmente fui chamado!

ENCENADOR – Quer dizer que o senhor foi contratado para criticar o meu processo?

DRAMATURGISTA – Com muito prazer, senhor.

ENCENADOR – Mas que petulante.

DRAMATURGISTA – Na verdade, deveria exercer vários papéis aqui, mas nunca fui chamado.

ENCENADOR – Que papéis?

DRAMATURGISTA – Escolher peças e combinar os textos escolhidos para uma encenação, efetuar pesquisas, adaptar ou modificar o texto sozinho, ou com o senhor, destacar as articulações de sentido e inserir a interpretação no sentido global, intervir como crítico interno e assegurar ligação com um público potencial. Em resumo, articular texto e cena.

ASSISTENTE – Isso que precisamos! Acredita que o encenador quer pular daquela fala em que o ator planta no jardim para o momento em que toma o veneno daquela flor?

DRAMATURGISTA – Qual o motivo, grande mestre?

ENCENADOR – Será impactante para o público mostrar a cena do envenenamento no início.

DRAMATURGISTA *(olha suas anotações e após trintas segundos de ansiedade dos demais)* – O senhor pode começar com a cena e, imediatamente, voltar ao início. Assim o público ficará na expectativa para saber o motivo do envenenamento.

ENCENADOR *(radiante)* – Brilhante ideia! Esse lance de articulação é bom. O senhor está dispensado, vou assumir essa função também.

DRAMATURGISTA – Talvez seja melhor eu assumir a sua e articular toda a equipe em busca de um único objetivo. O que acham, senhores?

FIM

INTRODUÇÃO

Este projeto, voltado em especial aos artesãos teatrais, visa responder quais os efeitos do acúmulo das funções de encenador e dramaturgista pelo mesmo profissional. Tal inquietação nasceu após reconhecer, nos meus processos, uma maneira de trabalhar em que o hábito de rescrever a peça (como dramaturgista) enquanto ela é construída nos ensaios me auxiliava na organização das ideias e na tomada de decisões como encenador; com a mesma intensidade, ao repensar minha encenação no texto, tinha fortalecido o discurso e a coerência da obra escrita.

Tais vivências positivas, mais marcantes nos últimos dois trabalhos - *Eu Sou Dom Quixote* (2013) e *Don Juan: uma comédia musical* (2014) - provocaram a vontade de investigar a relação histórica entre texto e cena, a evolução das funções do encenador e do dramaturgista, as consequências desse ciclo de articulação em processos de outros artistas, o motivo da junção desses papéis, o atual perfil do encenador dramaturgista e as suas perspectivas.

Em *Eu Sou Dom Quixote* foi surpreendente perceber como “prontas” ideias ganhavam novas roupagens nas diferentes cabeças atuantes na sala de ensaio. O ator apresenta o texto de outra maneira, o diretor musical contribui com sugestões para a cena, o coreógrafo auxilia na disposição espacial pensada pelo cenógrafo e assim, em conjunto, a obra é construída. A constante troca enriquecia o processo e não permitia que o ciclo de criação ficasse fechado em mim, que articulava todas as esferas através de mudanças textuais e cênicas.

Acabamos premiados com temporadas no cenário comercial, quatro indicações ao prêmio Braskem de Teatro¹, entre elas a de “melhor texto” e “revelação pela direção”, além de críticas positivas como a de Uendel de Oliveira (2013):

Eu sou Dom Quixote combina fantasia e realidade, passado e presente, numa obra que alia diversão despretenhosa, lição edificante e trabalho estético cuidadoso. O diretor demonstra ter pleno domínio de palco. O desenho de cena explora o espaço do tablado de maneira dinâmica e ampla, com um cenário simples, que valoriza a presença dos atores, dos jogos de luz, e o poder da sugestão. [...] O espetáculo estimula a imaginação do espectador, de modo que este pode fantasiar, junto com o próprio Dom Quixote, as incríveis situações por ele sonhadas. [...] Ao longo da narrativa, vê-se o personagem Cervantes como que criando no momento presente as aventuras de seu protagonista, estando este desdobrado, por sua vez, no personagem de um garotinho, o que

¹ Principal prêmio do teatro baiano, que destaca anualmente as melhores produções em 10 categorias.

cria um interessante jogo metalinguístico. A superposição de planos narrativos diversos acontece sem que haja comprometimento da compreensão da obra, o que demonstra a perícia do encenador/dramaturgo. [...] O elenco numeroso – incluindo os músicos que tocam a trilha sonora original ao vivo, com coordenação musical de Ronald Vaz – é conduzido pelo diretor com segurança, desempenhando suas funções com a eficácia necessária. [...] *Eu sou Dom Quixote* traz uma lição muito clara sobre esperança, bondade, respeito à fantasia, dizendo isso sem qualquer rodeio ou pudor. [...] A criativa e ingênua loucura de Dom Quixote facilmente contagia o espectador, convidando este a novamente acreditar em sonhos impossíveis e a exercitar sua imaginação, preservando parte da criança que costuma nele habitar.

No espetáculo seguinte, *Don Juan – uma comédia musical*, a organização do ciclo escrever/dirigir foi mais nítida, o aproveitamento do tempo mais eficiente e o discurso mais consistente. Assim, por exemplo, já deixava espaço no papel para meus desenhos de cena e as mudanças no texto, em consequência dos ensaios, eram periódicas: semanalmente.

Montei uma qualificada equipe e o processo tornou-se mais rico. Porém, escolher bons profissionais exige mais dedicação e capacidade de gerenciar pessoas. O diretor precisa tomar decisões de acordo com as necessidades do figurinista/cenógrafo/maquiador que, com poucos recursos financeiros, quer algo deslumbrante e único; do diretor musical, que lhe apresenta problemas nas composições (texto); do coreógrafo, que pede mudanças no figurino por conta do movimento. Em *Don Juan*, o desafio principal foi articular todos os desejos em favor de uma obra única, e o fato de trabalhar texto e cena ao mesmo tempo foi fundamental para o êxito nessa missão.

Assim, inflamado por essas duas experiências artísticas, fiquei curioso em conhecer o trabalho de outros profissionais que comandam seus processos de maneira semelhante, como encenadores dramaturgistas. No entanto, não foram encontradas pesquisas sobre esse tipo de profissional, que acumula funções dos dois cargos, e uma busca a eles tornou-se necessária. Após encontrar alguns perfis, foram convidadas para esta investigação, as opiniões e vivências de quatro artistas: Gil Vicente Tavares, Paulo Cunha, João Falcão e Carla Romero.

Para a escolha, além do fato dos entrevistados assumirem papéis do encenador e do dramaturgista concomitantemente, foi levado em consideração a qualidade do trabalho, os diferentes contextos geográficos e, principalmente, o fato de apresentarem obras² e discursos

² Espetáculos usados como referência na dissertação: *Os Javalis* (2008), *Sargento Getúlio* (2011), *Quarteto* (2014) e *Sade* (2015) de Gil Vicente Tavares; *Cabaré Brasil* (1995), *Mar Morto revivido* (2013), *A Farsa Veríssima* (2014) e *As Confrarias* (2014) de Paulo Cunha; *A Ver Estrelas* (1985), *Uma Noite na Lua* (1999), *A Máquina* (2000), *Clandestinos* (2008), *Gonzagão – A lenda* (2012) e *Ópera do Malandro* (2014) de João Falcão; *Naci* (2012), *Oriente* (2013), *Curacion* (2014) e *La Isla de los peces* (2015) de Carla Romero.

distintos. Dois deles, Vicente e Cunha, com espetáculos bastante opostos, pertencem ao cenário artístico baiano e, por isso, permitem maior aproximação; Falcão é um artista premiado nacionalmente, com um leque diversificado de criações e reconhecido pela maneira como constrói o espetáculo a partir da sala de ensaio; e Romero oferece a realidade dos palcos chilenos e a ótica de uma atriz que sentiu a necessidade de assumir a dramaturgia e a encenação.

Os entrevistados problematizaram sobre as diferenças entre as funções do encenador, do dramaturgista e do encenador dramaturgista; contaram detalhes do seu processo de criação e como se portam em relação ao texto, ao grupo de trabalho, em especial, ao elenco; e apontaram perspectivas quanto ao futuro desse profissional. Com essas respostas, a partir de um quadro com as convergências e divergências, norteado por referências teóricas sobre a temática, críticas sobre suas obras e a minha visão sobre elas, será possível apresentar o perfil do encenador dramaturgista, uma artista que entende a obra como a união artística de diversos artesãos e, em conjunto, no trabalho sobre o texto e a cena, cria “milhares” de possibilidades dramáticas.

Ao compreender esse profissional pelo acúmulo das funções de encenador e dramaturgista, vale evidenciar que não haverá distinção entre os termos encenador e diretor, pois ambos são compreendidos conforme a definição de Patrice Pavis (2015, p. 128) como a pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição. Ou seja, o encenador é visto, aqui, como o responsável principal pela cena.

Quanto ao texto, ainda que muitos encenadores o transformem sem qualquer pudor, na teoria, o encarregado por modificá-lo no processo é o dramaturgista (ou dramaturg) que, segundo Pavis (2015, p. 116), é o conselheiro literário e teatral, responsável por preparar a interpretação e a realização cênica do texto dramático, além de realizar as seguintes funções:

Escolher peças e combinar os textos escolhidos para uma encenação; efetuar pesquisas; adaptar ou modificar o texto sozinho (ou com encenador); destacar as articulações de sentido e inserir a interpretação no sentido global; intervir como crítico interno; assegurar ligação com um público potencial.

O encenador dramaturgista seria, em primeira análise, um profissional que vai além da responsabilidade de organizar cenicamente o espetáculo e busca, como estudioso e crítico do texto, criar uma obra de arte através da comunhão entre a literatura e a encenação. Assim, ao participar de todas as esferas da criação, tem mais condições para testar “milhares” de possibilidades dramáticas através do diálogo constante com os demais artesãos do processo.

Afinal, segundo Gianni Ratto (2001), o teatro precisa “mais de bons profissionais e menos de ‘gênios’ e ‘revolucionários’, pois se o aparecimento de um esplêndido subversivo é fundamental, a presença de excelentes artesãos é indispensável”.

Para compreender como surgiu o encenador dramaturgista, será crucial entender como a relação texto e cena foi transformada ao longo da história. Raymond Williams (2010), no seu livro *Drama em Cena*, percorre a trajetória do teatro desde a Grécia antiga até as encenações europeias da década de quarenta e evidencia como as relações entre texto e cena ajudaram a transformar o teatro e sua dramaturgia. O autor observa um fenômeno revelador: existiu um movimento de aproximação e, posteriormente, de afastamento entre o texto e sua encenação, tendo como ponto de inflexão o drama burguês dos séculos 18 e 19. Ou seja, para Williams, essa forma teatral foi se tornando insuficiente em relação ao movimento geral da sociedade contemporânea.

Por isso, no primeiro instante, será analisado o período de predomínio do texto. Em seguida, será fundamental entender esse momento de inflexão, marcado pela ascensão da figura do dramaturgista na Alemanha (fim do século XVIII) com Lessing e sua *Dramaturgia de Hamburgo*, o surgimento do encenador (século XIX) com Antoine e a crise do drama (1880 – 1950) anunciada por Peter Szondi. De acordo com Bernard Dort (1986, p. 8), houve uma importante mudança em relação ao centro de gravidade da atividade teatral que marca o fim do predomínio textual:

Antigamente um curso de dramaturgia diria respeito à escrita dramática e teria tido por objetivo a composição de peças. Não sua representação. Mas o centro de gravidade da atividade teatral se deslocou da composição do texto para sua representação. Também a dramaturgia, hoje em dia, se refere menos à escrita da peça – mais exatamente, de um texto que pode não ser uma peça de teatro – que a sua passagem para a cena, que a mudança de um texto em espetáculo: sua representação, no sentido mais amplo da palavra. Põe em destaque tudo o que se refere a essa passagem. O domínio da dramaturgia, não é a realização cênica concreta, mas o próprio processo da representação.

Em um segundo ensaio, Dort (1995, p. 270) não destaca o texto nem fala de ordem, mas de uma “relativização generalizada dos fatores da representação teatral uns em relação aos outros. Renuncia-se (na contemporaneidade) à ideia de [...] uma essência do fato teatral (a misteriosa teatralidade) e passa-se a conceber o teatro como uma polifonia significativa, voltada para o espectador”. Para ele, justamente sobre o modo de articulação entre eles e sobre a consideração do todo do espetáculo que o trabalho do dramaturgista incidirá.

Observa-se, portanto, que esse papel de articulação desenvolvido pelo dramaturg muito se confunde com a ação do encenador. A partir daí, pretende-se evidenciar que as esferas dos dois profissionais, bastante amplas, foram se fundindo conforme o movimento de evolução do teatro em direção à formação de um único artista: um articulador preocupado com a construção do texto e da cena como um gesto só, ou melhor, como um ciclo de constante renovação atento aos anseios de todos os envolvidos. O intuito é demonstrar que o encenador, ainda que não perceba, ao exercer também a função de dramaturgista, possui mais instrumentos para conviver com as periódicas alterações advindas da complexidade do trabalho, que lida com ideias e ambições diversas. Assim, ele é capaz de criar (parodiando Souriau³) “duzentas mil” possibilidades dramáticas.

³ Etienne Souriau é autor do livro *As Duzentas Mil Situações Dramáticas* (1993).

CAPÍTULO I - A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E CENA: A GENEALOGIA DO ENCENADOR DRAMATURGISTA

O condutor de um processo teatral contemporâneo, seja ele diretor, dramaturgista ou ator, consciente de que “o teatro é ao mesmo tempo uma prática do *ato da escrita* e uma prática de *representação*” (ROUBINE, 2003, p. 9), dedica-se ao desafio de buscar uma unidade entre essas duas esferas, tornando-se um “médium entre a linguagem dramática e a linguagem cênica” (PAVIS, 2015, p. 122), articulando todas as áreas. Ele, no intuito de construir uma obra de arte que una a identidade dos artesões que a constroem à sua assinatura pessoal, tenta orquestrar um caminho, aparar os excessos e reger um quadro onde a democracia⁴ passou a imperar após as transformações do século XX.

Essa democracia nos processos teatrais é marcada pela valorização e participação efetiva de cada membro da criação. Nesse contexto, o diretor precisou alargar suas competências para dialogar com os diversos “autores” da obra: dramaturgo, atores, técnicos. “A encenação não representa mais a palavra de um autor (seja este autor dramático, encenador ou ator), porém a marca mais ou menos visível e assumida da palavra coletiva” (PAVIS, 2015, p. 80). Essa intervenção de vários criadores, segundo Pavis, gera os diferentes componentes da representação e precisa ser coordenada. Assim, ao assumir essa conciliação, além de evoluir como artista, o encenador tornou-se um mediador, “o elemento fundamental da representação teatral: a mediação necessária entre um texto e um espetáculo” (DORT, 1986, p. 56).

Agora, não é em um texto base ou no resultado final pré-concebido onde se concentram as principais atenções, e sim no processo: o mais recente protagonista da construção teatral. Os procedimentos são os mais variados, o foco das construções não mais previsíveis e há uma pluralidade de tratamentos da relação texto/cena. Há os que preferem partir do texto à cena (ainda é o processo mais comum) e outros cristalizam a cena em texto. No entanto, um passeio pela história nos mostra que esse quadro democrático é recente.

⁴ Antes, de maneira geral, havia uma valorização demasiada do texto em relação aos demais componentes da criação de um espetáculo. Assim, a figura do autor tinha voz dominante sobre os outros elementos do processo. Hoje, ainda que de formas diferentes, existe um maior equilíbrio e os diversos componentes podem se colocar como autores da obra.

Ao pesquisar sobre os processos teatrais na Antiguidade Clássica, na Idade Média, no Renascimento e até o início do Teatro Moderno, nota-se uma valorização demasiada do texto (primário) em relação à cena (secundária), e do autor da obra dramática sobre os demais construtores do trabalho. Prova disso é que, como aborda Roubine (2003, p. 9), nos primórdios do teatro moderno (meados do século XVII), as teorias que se sucedem ou coexistem, voltavam-se para um inventário sobre a escrita dramática e propunham modelos que mesmo na busca por levar em conta uma problemática da representação, eram “textocêntricos”. São menos “teatralogias” do que “poéticas”.

A mudança no foco do fazer teatral só ocorreu de fato a partir do século XIX, momento em que o encenador passa a ser o responsável “oficial” pela ordenação do espetáculo. Um advento possível, como explica B. Dort (1986, p. 61), não apenas pela complexidade dos recursos técnicos e da presença indispensável de um “manipulador” central, mas principalmente por uma modificação de públicos de teatro:

A partir do século XIX não há mais, para os teatros, um público homogêneo e nitidamente diferenciado segundo o gênero dos espetáculos que lhe são oferecidos. Desde então, não existe mais nenhum acordo fundamental prévio entre espectadores e homens de teatro sobre o estilo e o sentido desses espetáculos.

Hoje, é cada vez mais difícil a existência de um pacto prévio. Se a catarse era esperada na tragédia e a lição de moral no drama burguês, qual é a expectativa da cena contemporânea? Se os gêneros se fundiram e se transformaram em diversas outras possibilidades, o mesmo ocorreu com o horizonte de expectativa tanto da obra, quanto do espectador. “O surgimento do encenador na evolução do teatro é significativo de uma nova atitude perante o texto dramático. [...] O advento da encenação prova, além do mais, que a arte teatral tem doravante direito de cidade como arte autônoma” (PAVIS, 2015, p.122).

O encenador, outrora visto como o responsável pela técnica rudimentar de marcação dos atores, hoje não é um elemento exterior à obra dramática. Entende-se no atual contexto que “texto e espetáculo se condicionam mutuamente; um expressa o outro” (Dort, 1971. P. 55). Todavia, essa relação entre texto e cena sofreu diversas reviravoltas no decorrer da história.

O teatro, em mais de dois mil anos, evoluiu conforme o contexto histórico e os avanços tecnológicos. Vários conceitos, como o de dramaturgia, foram alterados, revistos e contextualizados; outros, como dramaturgista, surgiram ao longo do percurso; já o encenador -

ainda que a palavra e a prática sistemática na encenação sejam recentes - possui diversos ancestrais mais ou menos legítimos na história do teatro:

No teatro grego, o *didascalo* (de *didaskalos*, instrutor) era às vezes o próprio autor: ele cumpria a função de organizador. Na Idade Média, o *meneur de jeu* “condutor do jogo” tinha a responsabilidade ao mesmo tempo ideológica e estética dos mistérios. Na época do Renascimento e do Barroco, muitas vezes é o arquiteto ou o cenógrafo que organiza o espetáculo de acordo com sua própria perspectiva. No século XVIII, passa-se o bastão a grandes atores: Iffland, Schröder serão, na Alemanha, os primeiros grandes ‘ensaiadores’. Mas será preciso esperar o naturalismo – em particular o duque Jorge II de Meiningem, A. Antoine e K. Stanislávski – para que a função se torne uma disciplina e uma arte em si. (PAVIS, 2015, p. 128)

Dessa maneira, ainda que aceitemos o nascimento da figura do diretor a partir de Antoine no século XIX, é inevitável pensar na existência em tempos mais remotos de alguém que situava o espetáculo em cena, “sendo a separação de texto dramático e texto da cena algo ainda mais recente, remetendo-nos à fase moderna do teatro” (BRÖNSTRUP, 2011, p. 1).

Para entender melhor como os processos chegaram ao ponto atual, torna-se fundamental acompanhar os passos dessa relação histórica entre o papel e o palco para, assim, compreender a formação do terreno para a chegada do encenador, do dramaturgista e das transformações que os uniu. Afinal, como era feita a articulação entre texto e cena desde a Grécia Antiga?

1. 1 Grécia Antiga

Voltamos à Grécia (V a.C.), berço da cultura ocidental, para averiguar como eram levados à cena os textos lidos até hoje. Além das obras de Aristófanes, Ésquilo, Eurípedes, Menandro e Sófocles, a principal referência adotada pelos historiadores é a *Poética* Aristotélica. Vale lembrar, porém, que a primeira teoria do teatro não foi norma da antiguidade grega. Na verdade, como elucida Brönstrup (2011, p. 1), a *Poética* “nada mais fez do que estruturar características e princípios vigentes séculos antes, buscando formatar o que instintiva e culturalmente já estava em funcionamento”. Dessa forma, ela guiou mais o Neoclassicismo francês.

Ainda assim, ao estruturar os alicerces da obra grega, a *Poética* nos possibilita entender o teatro no período. Aristóteles concentra-se no que, segundo o autor, é o centro da função

teatral: o texto trágico com sua estrutura fabular e mimética. A encenação (ato de colocar o texto em cena) é entendida como arte secundária, dependente da arte primária: a dramaturgia. Roubine (2003, p. 16) vai além e afirma que a teoria do teatro grego, a *Poética*, “inaugura uma tradição de desvalorização do espetáculo”:

Sem dúvida a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas ela em si não pertence à arte da representação, e nada tem a ver com a poesia. A tragédia existe por si, independentemente da representação e dos atores. Com relação ao valor atribuído à encenação vista em separado, a arte do cenógrafo tem mais importância que a do poeta. (ARISTÓTELES, 1979, p. 28)

Com o espetáculo tratado como estranho à arte, os registros do período voltam-se para a considerada obra completa, a dramaturgia clássica:

A técnica (a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra [...] a dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. Ela não se preocupa diretamente com a realização cênica do espetáculo. (PAVIS, 2015, p. 113)

Ou seja, não era necessário preocupar-se com a cena uma vez que o texto dramático já possuía completude. Dort (1986, p. 8) observa que, no período, “o gênero e a forma da peça já inscreviam a cena dentro do texto: assim, modelos literários e modelos cênicos se tornavam apenas um”. A cena era antecipada no texto, ou seja, não havia uma reflexão para a “encenação” e, assim, o trabalho do *didascalo* (de *didaskalos*, instrutor) era, de maneira fiel, organizar o texto no espaço. No entanto, como essa função diversas vezes era realizada pelos próprios autores, como Ésquilo e Sófocles, pode-se imaginar que na construção do texto ou na colocação dele em cena, esses artistas tinham a possibilidade de imaginar o todo e modificar o que haviam escrito. Por isso, ainda que não existisse uma reflexão para a cena, Ésquilo e Sófocles aparecem como os ancestrais dos encenadores dramaturgistas.

A era grega deixou diversas heranças ao mundo ocidental. As características do seu teatro formaram o alicerce para o que é visto até hoje (seja as copiando ou na busca do oposto) e suas influências reinaram, de certa forma, até o início do século XIX. Seu teatro foi marcado por uma relação de predominância esmagadora do texto sobre a cena, o processo essencial era considerado o de produção da obra literária e, por isso, apenas os autores dessas literaturas eram estimados como os criadores no teatro helênico.

1.2 Roma

Aos primeiros contatos com a civilização grega, no final do século III a.C., como nas arestas sociais, culturais e políticas, Roma não hesitou em sugar as principais características do teatro grego. De acordo com Berthold (2001, p. 139), o teatro romano é herdeiro do grego tanto nas características dramáticas quanto arquitetônicas. Prova disso é que a forma embrionária de teatro que os romanos possuíam quando houve esse contato, desapareceu e, sem pudor, os edifícios teatrais e as formas (tragédia, comédia) foram imitados.

Assim, começaram a traduzir peças gregas antes de escreverem suas próprias dramaturgias. Quando fizeram, adaptaram os temas helênicos ou inventaram temáticas romanas, a maioria deles baseados na história. Merecem destaque as comédias de Plauto e Terêncio. “Enquanto Plauto prestava atenção à conversa do povo e se apoiava fortemente no contraste entre ricos e pobres para suas situações cômicas, Terêncio procurava imitar o discurso cultivado da nobreza romana” (BERTHOLD, 2001, p. 147) e seguir meticulosamente os modelos gregos.

Plauto tornou-se uma fonte inesgotável da comédia europeia: Molière, por exemplo, se inspirou na obra *O Vaso de Ouro* para escrever *O Avaro* e Shakespeare, norteado por *Os Gêmeos* e *Anfitriões*, escreveu *A Comédia dos Erros*. Da mesma forma, as comédias de Terêncio vivem no teatro do mundo:

Suas finezas dramáticas, cenas de escuta bisbilhoteira, táticas de ocultação e revelação de personagens e motivos tornaram-se exemplares. Hrotsvitha von Gandersheim, Shakespeare, Tirso de Molina e Lope de Vega, e os dramaturgos clássicos franceses e alemães adotaram as técnicas de Terêncio. Em sua *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing, o dramaturgo alemão do século XVIII, discute, em considerável extensão, os méritos de Terêncio e sua influência no teatro posterior. (BERTHOLD, 2001, p. 148)

Nos duzentos anos seguintes, o Estado Romano se expandiu para além das fronteiras da península itálica, passou da República ao Império e viveu, nos primeiros anos depois de Cristo, a era dos Imperadores. No período, como um instrumento de poder do Estado, dirigido pelas autoridades, de acordo com Berthold (2001, p. 155) “o teatro fundamentava-se no mote político *panem et circenses* – pão e circo”. Com intuito de agradar o povo, o “espetacular” ganha destaque na história do teatro ocidental. Através de momentos de diversão e prazer, salienta

Wiedemann (1995), os espetáculos no mundo romano tornavam-se espaços de ação política, religiosa e cultural.

Nasce aí, uma importante diferença entre os teatros grego e romano: “a função coercitiva do teatro deixa de ser filosófica, tal como construída na democracia grega, e passa a ser sensacionalista, atendendo assim aos interesses de entretenimento da população no ascendente Império” (BRÖNSTRUP, 2011, p. 2). Conforme o Estado se expandia, crescia também a necessidade de apresentar algo atraente aos olhos das novas multidões. Assim, para competir com os gladiadores e os shows de atrações, a imagem passa a ser tão ou mais forte que a palavra, a cena não aparece mais como algo secundário e dependente. Brönstrup vai além e coloca o texto como um pretexto à grandiosidade das representações, que serviam, sobretudo, para mostrar o poderio romano, caracterizando-se especialmente pelo luxo e pela violência.

A autora afirma que o drama sozinho não oferecia campo suficiente para a exibição do poder e esplendor. Em consequência, o responsável por dar vida à cena começa a colocar o público em primeiro lugar, como mais tarde fizeram os teatros inglês e espanhol. O Coliseu, finalizado em 80 d.C., é o exemplo dessa ostentação. Nas cerimônias inaugurais, estendidas por cem dias, aproximadamente cinquenta mil pessoas lotaram o auditório para as lutas de gladiadores e o açulamento e matança de animais. No auge do Império, conforme Berthold (2001, p. 157), o teatro “era o espelho do *imperium romanum* - para melhor ou para pior, e era muito mais um ‘show business organizado’ do que um lugar dedicado às artes”:

Nessa época, os romanos não queriam ter nenhuma experiência intelectual marcante no teatro. Queriam o show. Aplaudiam aqueles que tentavam ganhar popularidade no anfiteatro com grupos espetaculares de artistas, belos animais, solistas espirituosos, músicos e bufões. (BERTHOLD, 2001 p. 157).

Prova disso é que até o fim do Império nenhum drama foi apresentado neste templo. Por outro lado, no meio desse turbilhão de apelo ao espetacular, foi registrada uma produção dramática reconhecida até os dias de hoje. Através da figura de Sêneca, a tragédia ressurgia nas leituras dos saraus da nobreza. Brönstrup (2001, p.2) lembra que, apesar de não ser representada em sua época, a influência da obra de Sêneca também pôde ser vista mais de dez séculos depois, no renascimento inglês.

Nos séculos posteriores, com a proteção imperial, o mimo e a pantomima superam as demais formas teatrais. Com eles surge o “archimimus”, diretor e ator principal de uma trupe, que supervisionava a peça e determinava seu desenvolvimento, se ela seguiria um texto literário

ou se seria improvisada. Os atores e atrizes dos mimos eram celebrados e cortejados, mas esse sucesso ficou sujeito à maldição da igreja cristã nascente:

O presbítero cartaginês Tertuliano, o combativo oponente ‘de todas as perversidades pagãs do mundo corrompido’, negou tanto ao mimo quanto à pantomima qualquer direito à redenção cristã em seu livro *De spectaculis*. E em 305 d.C., dez anos antes do reconhecimento do cristianismo como a religião oficial do Estado romano, o Sínodo provincial de líberis (Elvira), em Granada, declarou: ‘Se os mimos e pantomimas desejam se tornar cristãos, deverão primeiramente abandonar sua profissão’. (BERTHOLD, 2001, p. 167).

Assim, com o advento do catolicismo e a queda do Império Romano do Ocidente no fim do século V, o teatro (pagão), que até então ridicularizava os cristãos, teve seu futuro condenado frente às novas leis de Constantino e passou a ser perseguido ao ser considerado ameaça à recém-criada religião.

Roma deixa como legado, além dos textos famosos e influentes até hoje, o momento em que o espetacular ganha força no cenário teatral, os primeiros registros de cenas independentes de um texto prévio e o surgimento de um responsável pela direção dos mimos (que permitia o improvisado). Com variações durante quase mil anos, o predomínio do texto sobre a cena não foi tão incontestável como na Grécia. Além disso, por conta da política “pão e circo”, os espetáculos olharam como mais atenção para o público.

1.3. Idade Média

A Igreja cristã reprovou o povo por negligenciar os altares e adorar o teatro. Essa maneira severa como de imediato se opôs aos espetáculos baseou-se em circunstâncias históricas bastante reais. Berthold (2001, p. 167) lembra que desde seus primeiros dias “o cristianismo não havia sido apenas perseguido pelos imperadores romanos, mas ridicularizado pelos mimos, no palco. [...] O que podia ser mais tentador do que incorporar a figura do ‘cristão’ à lista de tipos tradicionais?”. Com a ascensão do Catolicismo, porém, a situação se inverteu e até os mimos zombadores tiveram que se converter à nova fé:

O caso mais famoso dessas conversões foi o do ator Genésio, que se converteu em Roma no ano de 303, no reinado de Diocleciano e na época das mais

severas e cruéis perseguições aos cristãos. Genésio foi vítima dessa perseguição, e a Igreja fez dele o santo padroeiro dos atores. (BERTHOLD, 2001, p. 167)

Até o século X, o teatro ficou submetido à clandestinidade, quando, de maneira curiosa, a arte teatral foi “ressuscitada” pela própria Igreja. Os cardeais começaram a enxergar uma maneira eficiente de difundir sua doutrina através do poder dos palcos sobre os fiéis. Nesse renascer, “o ponto de partida foi o serviço divino das duas mais importantes festas cristãs, a Páscoa e o Natal” (BERTHOLD, 2001, p. 186). As representações dos principais momentos cristãos obtiveram sucesso e, das igrejas, partiram para as praças públicas.

Por volta do século XIII, as apresentações ganharam proporções megalomaniacas, como dezenas de palcos, centenas de atores e estruturas gigantescas. Para organizar isso, revela Brönstrup (2011, p. 2), eles contavam com a regência do Mestre das Mágicas, “espécie de diretor/ensaiador medieval que organizava o espaço e conduzia os ensaios”. Esse mestre tinha a árdua tarefa de colocar a bíblia em cena com fidelidade. Assim, segundo a autora, não havia um texto com as ferramentas de uma dramaturgia tradicional e as representações cênicas, em geral, eram figurativas.

A figura do Mestre serviu para um avanço em relação aos elementos técnicos do espetáculo. Viu-se uma maior atenção aos detalhes. A iluminação, feita com velas e candelabros, passou a ser encarada como parte da concepção do cenário; e o figurino (algo historicamente valorizado dentro da Igreja) ficou mais luxuoso. Além disso, na plateia, o público ganhou camarotes, locais reservados para pessoas importantes; para os atores, camarins com maquiagem ajudavam na constituição dos personagens sem a necessidade de uma máscara. Nos mistérios, segundo Pavis (2015, p. 128), esse mestre também poderia ser chamado de *meneur de jeu* (condutor do jogo), responsável pela construção ideológica e estética.

Vale salientar que o Mestre das Mágicas ou o *Meneur de Jeu*, apesar de responsáveis pelo visual e transmissão de ideias do espetáculo, estavam distantes do encenador contemporâneo. Não havia uma assinatura, uma reflexão sobre o texto ou qualquer tipo de efeito paródico, pois o “diretor” medieval precisava seguir à risca os escritos sagrados. O teatro da Idade Média, de maneira geral, é o retrato dos séculos que o acompanha. Por isso, é tão colorido, variado e cheio de vida:

Dialoga com Deus e o diabo, apoia seu paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da Antiguidade na bagagem como viático, tem o mimo como companheiro e traz nos pés um rebrilho do ouro bizantino. Provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobadados dessa mesma Igreja. (BERTHOLD, 2001, p. 185).

Essa riqueza de contrastes foi possível mesmo com texto, cena e processo criativo submetidos aos provérbios bíblicos. Como definiu Jhonn Gassner (1974), “Deus foi o protagonista visível e invisível do teatro medieval”. Tal quadro de forças opositoras tornou tão complicado o estudo do período, mas não o condenou a ser mais “escuro” do que qualquer outra época, tampouco seu teatro foi cinzento e monótono:

Mas suas formas de expressão não foram as mesmas da Antiguidade e, pelos padrões desta, foram "não clássicas". Sua dinâmica desafiou a disciplina das proporções harmoniosas e preferiu a exuberância completa. É por isso que o teatro medieval é tão difícil de ser estudado, e é por isso que frequentemente ocupa um lugar inferior no certame das formas rivais do teatro mundial. (BERTHOLD, 2001, p. 185).

A Idade das Trevas, em diversos aspectos, trouxe luz ao teatro. Os medievais foram inovadores em relação ao cuidado com o espetáculo e o surgimento da figura do Mestre das Mágicas é prova desse apuro. Também ficou de herança a obra de dramaturgos que não seguiam uma cartilha, como Bodel, Théophile Rutebeuf, Arnoul Gréban e Adam de la Halle; além dos registros do teatro litúrgico com os mistérios, milagres e moralidades, e do profano com as farsas, soties, momos, entremezes, sermões burlescos e autos.

1. 4. Renascimento

Transformações em uma variedade de círculos da vida humana assinalam o final da Idade Média e o início do Renascimento. Segundo Berthold (2001, p. 269), “no final do século XV o novo ponto de vista se espalhou, e a visão de mundo escolástica do medievo foi finalmente ultrapassada”. Para o autor, o ano de 1486 marca o início da "Renascença" no teatro:

É o ano em que a primeira tragédia de Sêneca foi montada em Roma pelos humanistas e a primeira comédia de Plauto pelo duque de Ferrara. E foi nesse ano também que saiu do prelo *De Architectura* (Dez Livros sobre Arquitetura) de Vitruvius, uma contribuição essencial para plasmar o palco e o teatro segundo o modelo da Antiguidade. (BERTHOLD, 2001, p. 270).

As molas propulsoras desse movimento, como constata Jacob Burckardt (2009), são a liberação do individualismo e o despertar da personalidade. Em oposição ao teocentrismo medieval, o Renascimento surge com intuito de resgatar o pensamento antropocêntrico. Para Nanci Freitas (2008, p. 66), a época foi de expansão do campo do espetáculo, com o aprimoramento dos recursos arquitetônicos e cênicos, que permitiram a criação do palco italiano e de novas formas de representação como a ópera. Isso só foi possível graças à aproximação das elites intelectuais ao universo da cultura clássica, “estimulada pelo reaparecimento dos textos dramaturgicos e filosóficos; dos manuscritos sobre arquitetura, música e pintura (documentos confinados, ao longo da Idade Média, a restritos setores da igreja)” (FREITAS, 2008, p. 66).

Na renascença, o teatro europeu encontrou um terreno fértil para seu desenvolvimento e popularização. Por um lado, como destaca Freitas (2008, p. 65), a *commedia dell'arte* italiana, construída sobre bases teatrais extraliterárias e tipos representados por máscara, alcançou ampla recepção; por outro, os cânones dramaturgicos da Antiguidade ditaram os parâmetros de um teatro erudito; paralelamente, inspirado nos escritos romanos e medievais, um teatro mais ágil era desenvolvido na Inglaterra e Espanha.

A *commedia* teve a função social de desmistificar o teatro, “abrindo as portas para uma nova forma de dramaturgia, sem os dogmas que, durante muito tempo, impossibilitaram a criação livre de dramaturgos e encenadores” (FREITAS, 2008, p. 66). A autora ainda ressalta que as trupes foram responsáveis pelas primeiras práticas profissionais em teatro e, nelas, os atores começaram a ter laboratórios de criação, pois era o interprete o elemento chave das apresentações. De caráter itinerante, o gênero alcançaria enorme repercussão popular, estabelecendo um paralelismo importante em relação ao teatro oficial, transformando as práticas teatrais europeias do século XVI ao XVIII.

Esse teatro “oficial” acontecia na França. Emergido na Poética, o país sentenciava o Neoclassicismo como modelo ideal a ser adotado pela produção dramaturgica. Assim, buscava distinguir de maneira mais acentuada as figuras de dramaturgo e ensaiador (BRÖNSTRUP, 2008, p. 2). Racine, por exemplo, entregava seus textos a trupes específicas, e Corneille escrevia

por encomenda da corte. A exceção foi Molière, que trabalhou dentro e fora da corte, como dramaturgo, ator e diretor (no sentido de responsável pela marcação dos atores). O teatro francês almejava construir fielmente os propósitos de Aristóteles e, dessa maneira, a função do diretor era secundária em relação à produção literária.

Inglaterra e Espanha produziram um teatro diferente. “Movidos pelos escritos romanos e medievais, desenvolveram um tipo de teatro mais ágil, buscando entreter e agradar o gosto de quem os sustentava: o público” (BRÖNSTRUP, 2008, p. 2). Na época elisabetana, os espetáculos romperam com qualquer noção de decoro ou unidade clássica e muitos dramaturgos atuavam como atores e diretores/ensaiadores de sua obra, como é o caso do próprio Shakespeare no *Globe Theater*. O teatro era feito para ser encenado, não havia “nenhum miasma na transposição texto/palco, posto que o próprio texto era frequentemente escrito em fragmentos e já ganhava forma e textura na voz dos atores, sendo o dramaturgo/ensaiador o condutor deste processo” (BRÖNSTRUP, 2008, p. 2). Assim, a construção do texto era influenciada pelo resultado dele nos ensaios e, de algum modo, o trabalho de Shakespeare, por exemplo, é semelhante ao realizado pelos encenadores dramaturgistas atuais.

Na Espanha, o século de ouro (do renascimento no século XVI ao barroco no XVII) é considerado o apogeu da cultura no país. Lope de Vega e Calderón de la Barca buscavam difundir uma nova forma de fazer teatro, livre de qualquer preceito clássico, atendendo ao desejo de seus contemporâneos. Vega, ao romper com as unidades de ação, tempo e espaço, e mesclar o trágico e o cômico, como expôs em *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), inicia a dramaturgia moderna. Já Calderón ficou também conhecido pela atenção dada aos elementos cenográficos.

Foram três séculos de surgimento de um leque de possibilidades teatrais. A *commedia dell'art* italiana, o neoclassicismo francês, o teatro elisabetano inglês e o barroco espanhol trouxeram vertentes variadas, e a arte do palco começava a dar sinais das inúmeras formas de construção de um espetáculo. Havia espaço para processos em que eram fundamentais os laboratórios dos atores, processos em que a dedicação às regras clássicas era o grande objetivo, processos em que esses preceitos dramaturgicos eram ignorados, processos em que tudo era feito em função do público, processos em que texto e cena passaram a ser construídos ao mesmo tempo.

Enfim, o teatro abria-se para mais possibilidades de processos, com a herança dos palcos italiano e elisabetano, e a semente da revolução que aconteceria a partir de 1880. O público começava a ter mais possibilidades e, assim que as fronteiras fossem dissipadas, como aconteceu

no final do século XIX, era natural a exigência de um líder que articulasse todos os elementos para convencê-lo.

1.5. Teatro Moderno

Na Europa do século XVIII, sob o signo do Iluminismo após a decadência da monarquia, instituiu-se um novo postulado: o da supremacia da razão. Para Berthold (2001, p. 381), ao contribuir para a formação do século que seria tão cheio de contradições, o teatro tornou-se “uma plataforma do novo autoconhecimento do homem, um púlpito de filosofia moral, uma escola ética”. Além disso, passa a ser proposto um teatro preocupado em construir uma literatura tradicional que se opusesse a hegemonia dos clássicos:

Voltaire, Diderot e Mercier propunham a criação de gêneros intermediários que unissem o trágico e o cômico, que os fusionassem buscando atender às demandas da emergente classe burguesa. Assim, o teatro teria como função não apenas atender aos ideais da Revolução, mas também educar a este público que não mais se contentava em rir com o popular, e que tampouco havia traçado contato com os clássicos. (BRÖNSTRUP, 2011, p. 2).

O pai de família, de Diderot, modelo do novo drama da classe média, segundo Lessing, não era "nem francês nem alemão, nem de qualquer outra nacionalidade, mas simplesmente humano". A peça aspirava propagar apenas "aquilo que cada um podia expressar, como o entendesse e sentisse" (BERTHOLD, 2001, p. 381). Para Diderot, o efeito maior do espetáculo é o de permitir que o homem contemple a bondade humana, e desse modo, se reconcilie com a sua espécie.

Ele aponta o hiato existente entre a tragédia e a comédia e, por isso, propõe um gênero intermediário, que emocionaria o público e, ao mesmo tempo, o levaria a refletir sobre os problemas da sociedade. Nasce o chamado gênero sério, “que não é simplesmente uma justaposição de gêneros opostos, mas a tentativa de mostrar ao espectador toda uma gama de emoções verdadeiras nas quais ele possa se reconhecer, seja com uma ‘comédia séria’ ou uma ‘tragédia doméstica’” (SANTOS, 2009, p. 3). Ou seja, a preocupação com a dramaturgia continuava a ser o cerne do universo teatral.

Nas últimas décadas do século XVIII, em reação ao espírito racionalista formado após o Iluminismo, nasce um movimento para evidenciar os valores da subjetividade e do individualismo do artista. No teatro, o Romantismo caracterizou-se por uma expressão mais egocêntrica e apaixonada, centrada nas emoções e nos sentimentos. Ele “floresceu em toda a Europa. Nas palavras de E. R. Meijer, ele acometeu todo o mundo ocidental ‘como uma epidemia’. Era cosmopolita e, ao mesmo tempo, despertava impulsos nacionais nos países individuais” (BERTHOLD, 2001, p. 430).

Os principais temas das criações românticas surgiram a partir da retomada dos valores medievais e da adoração às obras de Shakespeare: idealização do amor, da mulher, da morte e da nação. Segundo Berthold (2001, p. 430), os românticos sentiam-se ligados por afinidade com o “seu” Shakespeare e criaram uma versão “romantizada” do autor inglês que conquistou o resto da Europa. Com uma estrutura mais livre, há o rompimento da lei das três unidades do teatro clássico, o verso vira prosa, os heróis são os protagonistas e a ação não é desenvolvida em um só dia e em um só espaço. No Romantismo, além das mudanças textuais, há também as alterações na cena. Por isso, para Brønstrup (2011, p.2), apesar do pouco tempo de “vida”, os românticos marcam um período revolucionário e radical: é a consolidação do subjetivismo em cena e de um estilo mais realista de atuação e representação, que antecipam o surgimento da figura do encenador.

No início do século XIX ganha força um gênero que também privilegia a emoção e a sensação: o Melodrama. De importância fundamental para a valorização da cena e para a mudança na sua relação com o texto, sua eclosão se deve à lenta transformação que afeta, durante todo o século XVIII, os gêneros tradicionais da arte, “em particular o teatro, conjugada ao surgimento, na época da Revolução, de um público aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas” (THOMASSEAU, 2005, p.13).

O Melodrama desloca a percepção do espaço da linguagem para o âmbito da cena e, ainda que tenha ocorrido na França, segundo Thomasseau (2005), se espalhou pelo mundo. *O Melodrama*, volume que compila os artigos mais recentes do autor, se concentra na produção teatral representada na via parisiense *Boulevard du Temple* – do início do século XIX até o seu arrasamento (1862) –, e depois nos teatros congêneres da cidade:

Embora seu foco seja o gênero melodramático, o autor acena para a sua relação com outros gêneros que lhe foram contemporâneos (o vaudeville, a

mágica a paródia), realizados sobre o mesmo boulevard, partícipes na invulgar dedicação ao jogo cênico. Thomasseau historiciza o surgimento do espaço ‘bastardo’, no qual cedo o triunfo da virtude deu lugar à encenação simbólica das lutas libertárias e ao desvirtuamento de valores. Com a ascensão do sombrio drama romântico – e de seus congêneres melodramáticos –, a faceta doutrinária do boulevard (sua defesa irrestrita da moral cristã) perde espaço para a encenação de espetáculos violentos cujos desfechos apontam para a inexistência de uma força divina a dirimir o mal: o ‘Boulevard du Temple’ recebe, então, a alcunha de ‘Boulevard du Crime’. (CARVALHO, 2014, p.1).

Thomasseau (2005) afirma que o teatro foi desde sempre submetido a análises atentas em especial ao valor literário de seus objetos, desdenhosas de seu aspecto cênico. Para ele, havia uma histórica hierarquização entre as artes, que, ao tomar como molde um classicismo idealizado, marginaliza gêneros teatrais populares que se perfazem em cena, a exemplo do melodrama. O teatro moderno, no entanto, em suas feições mais inovadoras, resgatou o gênero melodramático da marginalidade artística:

Falar do teatro do absurdo, teatro-dança, teatro de diretor, teatro performático, os termos das novas linguagens cênicas da contemporaneidade teatral, é falar de outras tantas versões ou recriações às vezes diretas do melodrama. Daí o inestimável valor da análise histórica e estética que Jean-Marie Thomasseau procede nesse abrangente estudo. [...] O melodrama irrompeu em um contexto bastante peculiar, na França da Revolução. As transformações políticas e sociais que aí tiveram lugar provocaram, desde logo, um extraordinário aumento de público, não apenas nas feiras e tablados onde os espetáculos eram feitos para a grande massa e por ela vistos e apreciados, mas agora nos teatros. Uma audiência, em seus estamentos populares e médios, fortemente sensibilizada pelos anos críticos de agitação e violência, passou a frequentar os espetáculos de uma arte cênica mais formalizada e a trazer o seu fermento para a eclosão de uma nova maneira do fazer dramático, que se cristalizou, sobretudo, no melodrama. Engendrado sob o signo de acontecimentos impactantes, sua vara mágica transformou em mitos e maravilhas as situações que constituíam a sua experiência vivida nas ruas e nas assembleias. De fato o gênero — em seu próprio esquematismo — nasceu com a estrela da síntese audaciosa nos tipos e da comunicação de massa nos enredos e nas falas. (GUINSBURG, 2005)

Com uma linguagem acessível ao grande público e uma forma de fazer teatro que privilegiava a cena, o gênero antecipou tendências, influenciou as transformações a partir do final do século XIX e, sobretudo, o teatro contemporâneo. Com o Melodrama, sentencia Thomasseau (2005, p. 139), “a sala de espetáculo muda de função: ela não é mais um palácio de espelhos onde uma sociedade se dá em espetáculo a ela mesma, mas um local de comunhão numa ilusão teatral completa, que beira a fascinação”. O gênero revelou-se um "teatro teatral", foi fundamental para os debates sobre a teatralidade a partir daí, em especial, para as correntes

derivadas do Simbolismo, e inicia a revolução que culminou na ascensão do encenador dramaturgista.

Antes, a partir da segunda metade do século XIX, o Realismo vem para fazer oposição ao período de valorização da emoção e da subjetividade. O drama realista chega com autores como Ibsen e Tchekhov. O estilo desvaloriza a imaginação romântica e pretende descrever a realidade (não uma idealização dela) ao fazer um retrato fiel das personagens, mostrando, também, os aspectos negativos da natureza humana. “Compreender os tempos e sua realidade significa também ver o homem em sua vida quotidiana, seu meio ambiente e seus compromissos sociais” (BERTHOLD, 2001, p. 441).

Surge, neste contexto, uma nova geração de dramaturgos cujo trabalho e arte se centram no desenvolvimento da ação e dos diálogos para que se assemelhem e façam um retrato do comportamento humano nas situações do dia-dia. Os historiadores têm um ponto de referência legítimo para datar o início do movimento: o momento em que o termo se tornou o lema programático de um movimento. “Seu iniciador foi Gustave Courbet. Quando o júri da Mostra Universal de Paris rejeitou, em 1855, dois de seus quadros, ele construiu um pavilhão próprio, separado do salão oficial, sobre cuja entrada escreveu em letras grandes ‘Le Réalisme’” (BERTHOLD, 2001, p. 440).

Dentro do movimento, Stanislavski desenvolveu um sistema de atuação e representação criado para conseguir materializar cenicamente as obras de Tchekhov voltado ao trabalho do ator, “posto que tudo o que conheciam como estilo de atuação e encenação não era suficiente para sustentar textos desse tipo” (BRÖNSTRUP, 2011, p. 2). O autor enfatizou os aspectos psicológicos e da memória emocional, elementos fundamentais, na sua perspectiva, que ajudavam o ator a construir a personagem e a tornar credível a sua interpretação perante o público.

Pouco depois, o Naturalismo, uma forma radicalizada do realismo, foi iniciado pelo escritor e dramaturgo francês Émile Zola, influenciado pelos métodos da análise científica e experimental do ser humano, e pelas ideias evolucionistas de Darwin, que revolucionaram o pensamento filosófico e intelectual até aos dias de hoje. Ele “criticou com palavras duras o teatro de sua época [...] e exigia um drama naturalista que atendesse a todos os requisitos do palco sem se apegar às leis obsoletas da tragédia clássica” (BERTHOLD, 2001, p. 452).

A multiplicidade de opções cresce com o advento do Simbolismo nos últimos anos do século XIX. Os simbolistas começaram a se manifestar em oposição ao “mimetismo” da

realidade introduzido pelos naturalistas ligados a Zola. O movimento foi considerado teatral a partir da montagem da obra de Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*. A peça “conquistou artistas e público. Entretanto, a crítica da época foi implacável com a nova onda teatral” (BERTHOLD, 2001, p. 469). De acordo com Roubine (1998, p. 21), o Simbolismo tinha a determinação de assumir e explorar os recursos da teatralidade, além de recusar a camisa-de-força da representação ilusionista. Com Appia na Suíça, Craig em Londres, Behrens e Max Reinhardt na Alemanha, e Meyerhold em Moscou, o movimento afirma-se nos principais centros do teatro europeu e é berço das primeiras encenações.

Além da importância para a cena, o Simbolismo revolucionou o texto dramático ao fundir gêneros e recorrer, principalmente, à poesia. Sua literatura teatral tinha um caráter sugestivo por conta dos elementos poéticos presentes no texto:

Na arte dramática simbolista, percebe-se, nitidamente, a recorrência à mistura de gêneros, ultrapassando, de uma vez por todas, a fronteira que separa e purifica os gêneros literários. Essa confluência de estilos e recursos estéticos dá suporte ao propósito artístico do artista moderno que é o de representar, por meio de uma estética híbrida, a diversidade e os múltiplos estados de alma do sujeito moderno. (ANSELMO, 2013, p. 35)

Dessa maneira, o teatro simbolista, também, pode ser definido pelo que disse E. Wilson (2004, p.45): “[...] uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de ideias, representada por uma miscelânea de metáforas –, de comunicar percepções únicas e pessoais”. Ou seja, um teatro que transmitia, através da teatralidade, a assinatura de um artista.

O enfrentamento dos ideais simbolistas com as naturalistas tomou conta dos meios teatrais a partir de 1880, uma oposição que aponta para dois modos bem distintos de execução do texto na cena. Reflexo dos séculos XVIII e XIX, que evoluíram através de múltiplas e diferenciadas propostas. Estas, opondo-se entre si, ainda hoje estão em desenvolvimento e várias estéticas foram derivadas delas. Segundo Brønstrup (2011, p. 2), enquanto um apostava no ilusionismo, no processo em que o ator observava e reproduzia os comportamentos humanos; o outro apostava nos efeitos da teatralidade e na quebra de regras. Um debate que acompanha toda a prática teatral dos próximos séculos.

1.6 Teatro Contemporâneo

Até o início do século XIX, o dramaturgista ainda dava os primeiros passos, o encenador não havia aparecido oficialmente e o texto continuava a reinar soberano sobre os demais elementos da confecção de um espetáculo. Então, como foi possível, no teatro contemporâneo, o desenvolvimento de um profissional capaz de articular texto e cena com um único propósito, dialogar com todas as esferas de maneira igual e criar uma obra independente da literatura?

Para desvendar esse mistério, primeiro, é preciso lembrar que os fundamentos estéticos vivenciados no século XIX (a partir do melodrama, realismo e simbolismo) foram desafiados e ampliados no século XX, expandindo-se em experiências e inovações teatrais. Assim, novos movimentos artísticos começaram a surgir em oposição às regras dominantes, como o Expressionismo alemão, o Teatro Épico, o Teatro da Crueldade e o Teatro do absurdo.

Além disso, é importante tratar das modificações no drama e no conceito de dramaturgia, do surgimento do encenador e do crescimento da figura do dramaturgista. Com igual relevância, torna-se fundamental apresentar com afincos a história, as funções desses dois profissionais e entendê-los, hoje, em uma cena rica em diversidade, com diretores mais livres de qualquer cartilha:

Não há uma fórmula para o fazer artístico, tornam-se possíveis todas as possibilidades, sendo assim, porque ter uma única definição de diretor? Essa denominação se estende, tal como, a cena. Se por um lado, a cena teatral se expande na busca de um trabalho experimental e inovador, trazendo o hibridismo como conceito da realização, por outro, o diretor, também se torna afetado com esta evolução, dando a ele uma vivência heterogênea das experiências (SILVA, 2012, p.4).

O turbilhão de propostas do teatro contemporâneo provocou uma reconstrução no sentido do drama e da dramaturgia. Pois, se até o início do Teatro Moderno era o texto quem dava as cartas, a partir do século XX, ele tornou-se apenas mais um elemento no processo. Se durante mais de dois milênios, os espetáculos emanavam diretamente do texto, o ator visto como um mero simulador, e todos os demais elementos eram subalternos, agora, principalmente a partir de Brecht, o conceito de dramaturgia ganhou outros significados:

Parece ter-se ampliado a noção de dramaturgia, fazendo dela a estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça; o vínculo específico de uma forma

e de um conteúdo; a prática totalizante do texto encenado e destinado a produzir um certo efeito sobre o espectador [...]. Nesta acepção, a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula “em relevo”, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento. (PAVIS, 2015, p. 113)

Ao mesmo tempo em que a dramaturgia literária perdeu poder, a dramaturgia cênica ganhou possibilidades infinitas. Em consequência, enquanto o *poeta da cena*, significado etimológico de *dramaturg*, ganhou espaço na Europa e migrou para outros lugares do mundo; o diretor precisou ampliar seus conhecimentos para ser capaz de construir obras que tenham um sistema orgânico completo, uma estrutura onde cada elemento se integra ao conjunto, onde nada é deixado ao acaso na encenação, que passou a ser entendida como o desenho de uma ação dramática:

O conjunto dos movimentos, gestos e atitudes, a conciliação das fisionomias, das vozes e dos silêncios; é a totalizante do espetáculo cênico, que emana de um pensamento único, que o concebe, o rege e o harmoniza. O encenador inventa e faz reinar entre as personagens aquele vínculo secreto e invisível, aquela sensibilidade recíproca, aquela misteriosa correspondência das relações (COPEAU, 1974, p. 29).

1.6.1 A mudança de sentido da dramaturgia

As transformações na cena teatral dos últimos séculos não poderiam deixar o drama ileso. O surgimento do dramaturgista e do encenador, nesse contexto de condicionamento mútuo entre texto e cena, só foram possíveis através de uma revolução sobre os conceitos de drama, dramaturgia, dramaturgo e texto dramático. Além disso, o lugar do texto dentro do processo teatral foi revisto. Se até o século XVIII, na maior parte do tempo, ele foi o elemento principal, agora, o drama é apenas um dos componentes do espetáculo, como a iluminação e o cenário.

A expressão drama que, segundo Pavis (2015, p. 113), “faz uma referência direta à escola do drama burguês do século XVIII, cujo período mantinha o texto como o centro da produção teatral, seguindo as regras de diálogo, causalidade, ilusionismo e conflito”, passou a ser usada de diversas maneiras, inclusive em textos que quebravam esses princípios e não eram o centro

da criação teatral. O mesmo ocorreu com o termo dramaturgia: se antes, como destaca Pavis (2015, p. 113), a dramaturgia examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra, sem se preocupar diretamente com a realização cênica do espetáculo; agora, ela abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação.

A transformação no drama foi abordada por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (2011). No livro, ele questiona a efetividade do gênero diante das mudanças no cenário teatral entre 1880 e 1950 e sentencia a “crise do drama”. Primeiro, o autor empreende o seu conceito de drama a partir do caráter constitutivo que o diálogo desempenha: suprimidos os prólogos, coros e epílogos, restaria ao diálogo, e somente a ele, a instauração da textura dramática. Para ser puro, portanto, e digno de seu nome, o drama deve ser absoluto, desligado de tudo que lhe é externo:

O dramaturgo está ausente do verdadeiro drama, cujas situações determinam as "decisões" autônomas dos personagens. O espectador está igualmente ausente, pois a fala dramática diz respeito apenas aos conflitos intersubjetivos dos personagens. Para a passividade puramente contemplativa da plateia só há opção na entrega absoluta aos sentimentos encenados. (SZONDI, 2011, p. 96)

Após conceituar historicamente o drama, Szondi apresenta a percepção de que a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, como fica evidente se confrontarmos o conceito de dramaturgia apresentado por Pavis e a ideia de drama defendida por Szondi. Para apontar rupturas inequívocas no conceito tradicional de drama, Szondi faz a análise de obras do período e utiliza as três categorias da teoria dos gêneros (a épica, a lírica e a dramática) para exemplificar.

Já no século XXI, partindo da obra de Szondi e das críticas sobre a perda de eficácia do drama, em *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), Jean-Pierre Sarrazac faz uma intervenção decisiva no debate sobre o estatuto do texto no mundo contemporâneo. Ele, apesar de tomar partido do drama, ressalta que a necessidade da renovação é condição de sua pertinência sociocultural e estética. Algo que não é visto como simples hipótese, mas como um processo já em curso nas práticas de dramaturgos.

Sarrazac faz ponderações sobre a forma dramática na atualidade a partir da concepção de “crise do drama” desenvolvida por Szondi. Essa reflexão, no entanto, se afasta em dois pontos: de um lado porque há a necessidade de mapear as últimas cinco décadas; de outro, porque ele se aproxima bastante de Brecht, com quem dialoga durante todo o livro. Para ele, o dramaturgo,

poeta, diretor, crítico e teórico alemão influenciou de maneira decisiva o teatro das últimas décadas. De acordo com Roubine (2003, p. 151), Brecht opõe a forma dramática legada pelo aristotelismo à forma épica por ele preconizada:

A primeira é uma forma fechada. Repousa em uma ação desencadeada por um ou vários conflitos entre os protagonistas. Desemboca em um desenlace que é a instauração ou restauração de uma harmonia social, de uma ordem política. Proclama, portanto, uma verdade à qual o espectador só pode aderir através da participação e da identificação. Tal teatro afirma o primado do indivíduo.

Aos olhos de Brecht, esse teatro antigo, não mais que a forma dramática, não tem virtude pedagógica. Confrontado com desfechos "dogmáticos", o espectador é reduzido à passividade:

Brecht proclama então a necessidade de extinguir uma forma teatral que, qualquer que seja a ideologia em que se apoie a obra representada, cega ou aliena o espectador. A forma épica preconizada por Brecht será, em primeiro lugar, uma outra maneira demonstrar o real, de esfelcar as aparências. Ela mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiam ao entrar no teatro (ROUBINE, 2003, p. 152).

Assim, Brecht contribui, entre inúmeras vertentes, para a mudança de objetivo (não mais apenas estético) nos processos e o teatro jamais será o mesmo. Sarrazac (2012), ao usá-lo como ponto de diálogo, defende um teatro que realize a fusão do social, do político e da psicanálise. Por isso, afirma que a renovação do drama passa pela busca por novas categorias que pensem a relação entre o épico, o lírico e o dramático, como a noção do “narrador rapsodo”. Esse conceito transversal de “rapsódia” procura dar conta de uma constelação variável de experiências, que não só expressa seu desejo pela cena, atores e público, mas também reinventa essa relação. Para Sarrazac (2012), ocorreu “uma transformação genuína na forma dramática, um alargamento do drama nos sentidos da vida social e íntima”. Nesse novo contexto, ele considera que o teatro contemporâneo, “assim como era na idade de ouro do teatro ocidental, como na tragédia grega, no teatro elisabetano de Shakespeare”, deve possuir o mesmo intuito: reconciliar arte elevada e arte popular.

Esse alargamento do drama é evidenciado pelos textos produzidos nas últimas décadas. Eles podem ser tanto dramaturgias cujas referências nos remetem a uma estrutura tradicional (identificável como dramática), como escritas automáticas ou produção de fragmentos desconexos oriundos de um sorteio ao acaso, de palavras postas em paralelo formando frases

aleatórias, etc. No teatro contemporâneo, como destaca Brönstrup (2011), a relação estabelecida entre texto e cena não é em absoluto linear. Pelo contrário, a diversidade de propostas cênico-dramatúrgicas parece ser a regra. O teatro está assumindo funções diversas, desde performativização, entretenimento, debate, questionamento, reflexão, experimentação, etc.:

Essas propostas norteadoras geram uma grande diversidade de estéticas, alterando a relação texto-cena que passa a ser, frequentemente, construída de forma coletiva, na interação estabelecida entre o diretor e os atores. Os textos podem ser escritos à priori pelos dramaturgos e encenados por outra pessoa, podem ser escritos coletivamente durante os ensaios, ou ainda serem construídos à posteriori pelo dramaturgo. Qualquer elemento pode desencadear emoções, texturas e experiências, desde o texto, os atores, o diretor, a luz, etc. (BRÖNSTRUP, 2011, p. 2).

Desse modo, os procedimentos dramatúrgicos estão desafiando os limites da encenação e vice-versa, levando-nos ao próprio questionamento do que possa ser teatro, texto ou representação. Novas relações estão constantemente sendo definidas, desconstruídas e propostas, evidenciando que a relação texto/cena sempre foi e continua sendo, constantemente, reinventada. Amplia-se cada vez mais a diversidade de processos e, por isso, os encenadores contemporâneos e a dramaturgia precisaram se adaptar a essa realidade. Agora, a literatura não é meramente colocada no placô, pois, é preciso que alguém a articule com os demais elementos da criação cênica.

1.6.2 O surgimento do encenador

A partir das propostas levadas a prática pelo duque Jorge II de Saxe-Meiningen, o teatro ganha oficialmente a figura do encenador. Segundo Roubine (1998, p. 23), o primeiro deles foi Antoine:

Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma que se diz que Manet ou Cézanne assinam os seus quadros). Mas também por que Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação.

Porém, vale lembrar que, desde a antiguidade, ancestrais do encenador habitaram os processos teatrais conforme o contexto exigia: na Grécia, Roma, Idade Média, Renascimento e nos conturbados séculos XVIII e XIX, existiu um responsável por colocar a literatura no palco. A forma de se fazer isso, como nos mostra a história, dependeu justamente da maneira como texto e cena se relacionaram nos períodos.

Todavia, se até o início do século XIX, de maneira geral, texto e cena compartilhavam a mesma visão; agora, os encenadores passaram a adicionar um novo olhar, uma leitura diferente ao texto escrito. Com eles, enfim, pode-se falar de uma efetiva transposição texto-palco, que apresenta ao teatro a ideia de concepção, de visão de mundo proposta pelo dramaturgo em tensão com a visão de mundo concretizada pelo encenador. Segundo Roubine (1998, p. 21), a chegada desse profissional que dominou parte do teatro no século XX se deve, em especial, a dois fenômenos ocorridos no final do século XIX:

Ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida em que contribuíram para aquilo que designamos como o *surgimento do encenador*. Em primeiro lugar, começou a apagar a noção de fronteira e, a seguir, a das distancias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica.

Com o fim das fronteiras, houve maior intercâmbio entre os diferentes modos de fazer teatro; e a luz tornou-se determinante tanto para a teatralidade dos simbolistas quanto ao ilusionismo do naturalismo. Assim, o encenador ganhou tarefas cruciais como filtrar as diferentes formas que tomava conhecimento e fazer as escolhas da iluminação (que por si já exige uma direção):

As condições para uma transformação da arte cênica achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado, o instrumento intelectual (a recusa das teorias e fórmulas superadas, bem como propostas concretas que levavam à realização de *outra coisa*) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos de iluminação elétrica (ROUBINE, 1998, p. 22).

Além da complexidade dos novos recursos técnicos e da necessidade de um “manipulador” central, B. Dort (1971, p. 61) alerta para outro fator decisivo: a modificação de públicos. Ele destaca que a partir da segunda metade do século XIX não existe mais nenhum acordo fundamental prévio entre espectadores e homens de teatro sobre o estilo e o sentido desses espetáculos. Como consequência, os processos teatrais tornaram-se mais livres e, de

acordo com Pavis (2015, p. 125), “a arte teatral ganhou direito de cidade como arte autônoma, provocando uma nova atitude perante o texto dramático, já que um novo saber é imposto ao texto a ser representado”. Nesse novo momento, o encenador “ultrapassa o estabelecimento de um quadro ou a ilustração de um texto. Torna-se o elemento fundamental da representação teatral: a mediação necessária entre um texto e um espetáculo” (Dort, 1971, p. 55).

Ao tratar de “encenação”, A. Veinstein (apud PAVIS, 2015, p. 122) propõe duas definições, segundo o ponto de vista do grande público e aquele dos especialistas:

Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto de meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática.

Além das citadas acima, Pavis dividiu as funções designadas ao encenador em nove categorias: alcançar a exigência totalizante, colocar no espaço, conciliar, evidenciar um sentido, organizar a encenação, promover uma solução imaginária, apresentar um discurso paródico, dirigir os atores e fazer as indicações.

Quando trata da “exigência totalizante”, Pavis (p. 122) evidencia a necessidade do encenador em criar uma unidade e coloca que “a encenação proclama a subordinação de cada arte ou simplesmente de cada signo a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador”. Uma obra de arte, como defendia Craig (2009), não pode ser criada se não for dirigida por um pensamento único. Assim, o encenador precisa agregar, dos demais componentes, as ideias que caibam na sua concepção de encenação.

Uma das funções básicas do encenador é “colocar no espaço”, ou seja, transpor a escritura dramática do texto (texto escrito e/ou indicações cênicas) para uma escritura cênica. Artaud (2006, p. 161) vai além e defende que a encenação é “numa peça de teatro, a parte verdadeira e especificamente teatral do espetáculo”. Ou seja, hoje existem vários tipos de direção e diretor: alguns simplesmente colocam no palco o que estava no papel, outros vão além, projetam no espaço outra obra, ainda que inspirada em literaturas.

A intervenção de vários criadores (dramaturgo, músico, cenógrafo etc.) torna os componentes da representação bastante diversos. Por isso, Pavis coloca como mais um papel do encenador a “conciliação”, o dever de reunir e coordenar cada membro, a missão de decidir

o vínculo entre os diversos elementos cênicos. Ou seja, para buscar a unidade citada acima, é preciso combinar cada componente:

A encenação deve formar um sistema orgânico completo, uma estrutura onde cada elemento se integra ao conjunto, onde nada é deixada ao acaso. É o conjunto dos movimentos, gestos e atitudes, a conciliação das fisionomias, das vozes e dos silêncios; é a totalizante do espetáculo cênico, que emana de um pensamento único, que o concebe, o rege e o harmoniza (PAVIS, 2015, p. 123).

O encenador também precisa “evidenciar um sentido” para a encenação. Esta “não é mais considerada, portanto, como ‘mal necessário’ do qual o texto dramático poderia muito bem se privar, e sim, como o local do aparecimento do sentido da obra teatral” (PAVIS, 2015, p. 123). Assim, “para Stanislávski, compor uma encenação consistirá em tornar materialmente evidente o sentido profundo do texto dramático” (idem). Para isso, a encenação disporá de todos os recursos cênicos (dispositivo cênico, luzes, figurino etc.).

Para Pavis (2015, p. 124), o encenador ainda deve responder três questões sobre a organização da encenação: Que concretização é feita do texto dramático quando de qualquer nova leitura ou encenação? Que “ficcionalização” a partir do texto e a partir da cena, se estabelece graças aos efeitos conjugados do texto e do leitor, da cena e do espectador? A que ideologização são submetidos o texto dramático e a representação? Assim, ele deve organizar a encenação pensando na concretização do texto, na maneira como irá criar essa ficção e ter consciência da ideologia da obra.

Uma função não menos importante é a busca por uma “solução imaginária”. O encenador tem o poder (e o dever) de criar, imaginar e inventar a sua arte conforme o pensamento que guia o processo. Assim, ele pode “tornar opaco pelo palco o que era claro no texto, ou esclarecer o que era opaco no texto. Tais operações situam-se no cerne da encenação” (PAVIS, 2015, p. 124). Esse papel, talvez o mais subjetivo, é bastante representativo para tornar a assinatura no encenador mais marcante.

Pavis também salienta o valor de o diretor buscar um “discurso paródico”. Para ele, a encenação é sempre um discurso ao lado de uma leitura achatada e neutra do texto; ela é, no sentido etimológico, paródica. “Mas nem a contradição, nem o subtexto inconsciente estão verdadeiramente ao lado ou acima do texto; eles estão no entrechoque e no entrelaçamento das duas leituras: como uma paródia que não poderíamos separar do objeto parodiado” (PAVIS, 2015, p. 124).

A direção de ator é outra função crucial. Mas Pavis (2015, p. 124) alerta que a encenação não é necessariamente um exercício de autoritarismo do encenador que “despoja os autores e tiraniza sadicamente atores-marionetes”. Brecht também rejeitava a ideia de imposição e via a relação com os atores como um desafio:

O encenador não penetra no teatro com sua ‘ideia’ ou sua ‘visão’, uma ‘planta baixa das marcações’ e dos cenários prontos. Seu desejo não é ‘realizar’ uma ideia. Sua tarefa consiste em despertar e organizar a atividade produtiva dos atores (músicos, pintores etc.). Para ele, ensaiar não significa fazer engolir à força alguma concepção fixada *a priori* em sua cabeça e, sim, pô-la à prova. (BRECHT, 1972, p. 405).

Por fim, um dos papéis básicos do encenador: indicar. Uma tarefa bastante complicada para os dois lados do jogo: “é uma coisa bem difícil saber pegar uma indicação, como é coisa difícil para o encenador dá-la com clareza” (DULLIN apud PAVIS, 2015, p. 123). Pavis lembra que indicar não é ditar, é, antes, sugerir, informar, mostrar um caminho possível. O diretor precisa ser claro, usar as palavras certas e estar aberto a sugestões.

Além das funções, Pavis (2015, p. 125) também trata dos problemas da encenação: seu papel, seu discurso e qual o local dele. Ele entende que o líder de um processo deve ter esses problemas em mente e apresentar uma encenação com vida própria em relação ao texto, pois “quase não se pensa mais, hoje, que o texto é o ponto de referência congelado numa única representação possível”.

Através do *Dicionário de Teatro*, é possível traçar um perfil de ações do encenador. A descrição de Pavis é baseada em uma estrutura de encenação presente na maioria dos espetáculos e usada como norte para pesquisas da área. No entanto, é evidente que essas definições precisam ser revistas sempre. Além disso, vale lembrar, não há mais um modelo de processo, de dramaturgia ou diretor. Em diversas poéticas a partir do século XX, o objetivo era exatamente esta ruptura com o que era arte, teatro, texto teatral, atuação ou mimese: “representar não significava mais levar um texto à cena, mas produzir um evento que rompesse com qualquer estrutura do que até então se considerava teatro” (BRÖNSTRUP, 2011, p. 2).

1.6.3 A chegada do dramaturgista

O Dramaturg ou dramaturgista é uma figura ainda pouco conhecida na cena teatral brasileira. Prova disso é que seu nome é raro em fichas técnicas, editais, festivais ou premiações. Atualmente, o emprego técnico do termo designa “o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador e/ou responsável pela preparação de um espetáculo” (PAVIS, 2015, p. 117). Sua origem se encontra na Alemanha do século XVIII, faminta em “suplantar a massacrante influência do teatro francês” (SAADI, 2013, p.1), através de Gotthold Ephraim Lessing:

Escritor, filósofo, publicista e pensador de arte, influenciou substancialmente o desenvolvimento da literatura alemã, com suas peças e seus escritos teóricos. Trabalhou como dramaturgista no Hamburger Nationaltheater [Teatro Nacional de Hamburgo] e indicou seu campo de atuação na obra ‘Hamburgischen Dramaturgie’ [Dramaturgia de Hamburgo]. Enfatiza ali a importância da relação entre literatura dramática e teoria estética, traça um programa concernente com a atualidade e a reflexão sobre o próprio teatro. (QUADROS, 2007, p. 11)

Segundo a Quadros, ele foi “um marco na história do sentido do termo e responsável pelas inovações da posição de ‘Dramaturg’, que se ampliou e ganhou novas funções”. Contratado pelo Teatro Nacional de Hamburgo em 1767, Lessing tinha a função de fazer um elo entre texto e cena através de relatórios periódicos. Algo impensado até aquele momento. Ele definia seu trabalho como “um relato detalhado de tudo o que foi feito aqui tanto na arte da dramaturgia quanto na da representação” (BERTHOLD, 2001, p. 411) e o apresentou na Dramaturgia de Hamburgo: “uma coletânea de cem ensaios que informavam o público a respeito das peças levadas no Teatro Nacional de Hamburgo, abordando questões de teoria e técnica dramática e fornecendo a base crítica para o estabelecimento de um teatro alemão moderno” (CARLSON, 1997, p. 163).

Ao implementar a junção entre literatura e estética como crucial, a Dramaturgia de Hamburgo, para Dort (1986), marca a transição entre a dramaturgia normativa e textual, que era habitual na época clássica, e a prática dramatúrgica moderna. Antes, norteadas pela Poética, “a dramaturgia não se ocupava da realização cênica do espetáculo, mas exclusivamente do trabalho do autor e da estrutura narrativa da obra” (QUADROS, 2007, p. 10). Nesse sentido de dramaturgia, o dramaturgo é entendido como “autor de dramas, escritor que compõe peças

teatrais; teatrólogo” (FERREIRA, 1986, p. 611).

Como a dramaturgia encontrou novas formas e lugares, ao mesmo tempo em que a cena se aproximou de outros matizes como norte da criação, a figura do *dramaturg* tornou-se responsável por “instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido” (PAVIS, 2015, p. 113), ou seja, ele ganhou o status de um intelectual que aparece pouco para o público, mas que marca sua ação em todas as instâncias do processo espetacular.

Como salienta Quadros (2007, p. 8), trata-se do braço direito do diretor (ou o próprio), por assim dizer, e que se destaca como um mediador e “olho” crítico do processo teatral. Além disso, destaca, como uma espécie de “guardião do sentido”, está atento às mudanças do teatro, com ênfase em novos contextos para o texto dramático, assessorando o encenador, como o conselheiro literário e teatral. O profissional também é tradutor, adaptador e conversor de materiais e ideias interessantes. A partir das proposições de atores, compositores, diretores musicais e coreógrafos, que alteram a configuração do texto original, ele trabalha para a manutenção do alicerce de discurso do espetáculo.

Ao atuar como um “conselheiro”, o dramaturgista pode abrir novas hipóteses de como, cenicamente, resolver determinados momentos do texto, e vice-versa. Como “crítico”, ele é uma figura que atualiza e coloca o espetáculo por dentro do que acontece na esfera teatral. Assim, com composições cada vez mais abertas do drama, cuja completude só se faz mutuamente na migração do texto para a cena, podemos entendê-lo como um dos grandes condutores dessa migração.

Pavis (2015, p. 113) ainda atribuiu outro sentido ao termo dramaturgista no vocábulo dramaturgia: “brechtiano e pós-brechtiano”. Ele remete à “estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da obra”, e diz respeito ao “texto de origem” e aos “meios cênicos dessa montagem”. Segundo Quadros (2007, p. 14), “ao indicar Brecht como um referencial para a atribuição de sentido ao termo, Pavis mostra a sua importância na trajetória histórica da Dramaturgia”. Após Brecht e sua teorização sobre o teatro dramático e épico, houve uma ampliação do sentido da dramaturgia.

Com Brecht, a noção de dramaturgia alargou-se e ganhou significado de “estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça; o vínculo específico de uma forma e de um conteúdo; a prática totalizante do texto encenado e destinado a produzir certo efeito no espectador” (QUADROS, 2007, p. 17). Brecht era dramaturgo, dramaturgista e encenador das

suas peças. Tão marcante foi sua obra que, de acordo com Carlson (1997, p. 170), nenhum escritor do século XX influenciou tanto o teatro. Inspirados na sua obra, os encenadores contemporâneos acumularam as funções do dramaturgista de maneira natural, no intuito de “instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido” (PAVIS, 2015, p. 113).

Ewen (1991, p. 184) vai além e enfatiza que Brecht é o único intelectual moderno a ter elaborado um sistema de investigação do drama que pode ser comparado com os de Aristóteles e Hegel. Segundo Quadros (2007, p. 17), sua teoria ultrapassava os limites do anfiteatro:

Seu pensamento ia além do palco, em direção à plateia e ao que estava acontecendo no mundo fora do teatro. Sua teoria pressupõe uma *Weltanschauung*, uma teoria geral – o marxismo – que se funde com os vários elementos constituintes do teatro: público, atores, música, palco, forma e conteúdo. O teatro brechtiano exige que todos esses elementos sofram não uma renovação, mas uma mudança total.

Para Brecht, os elementos formais e ideológicos devem se fundir, pois são inseparáveis e discuti-los separadamente é algo impensável, pois “novos temas exigem novas formas” (EWEN, 1991, p. 184). A partir dele, o teatro caminhou para a concepção de que é fundamental o domínio da crítica textual, pois a dramaturgia deve apresentar-se aberta às necessidades cênicas. Com o público cada vez mais imprevisível, o processo tornou-se mais crítico e o dramaturgista aparece, hoje, como o elo entre a obra e o espectador:

O dramaturgista pode ser a ponte entre o artista, seja ele autor, ator, diretor, cenógrafo, músico (limitados a sua produção individual ou grupal) e o público, com a sua realidade social e cultural. Alguém que dialogue, que ouça, que aconselhe, que dê voz aos apelos que chegam da realidade e os devolva em forma de poesia. (QUADROS, 2007, p. 91)

Como a construção do espetáculo, hoje, como destaca Fátima Saadi (2013, p.1), possui uma imensa abertura, tanto na lida com os elementos cênicos, quando na relação com as demais artes e com o real, “o papel e as funções do dramaturgista vão variar enormemente não apenas a partir das demandas da criação do artefato cênico, mas também da sua forma de produção e de veiculação”. A autora também listas as tarefas múltiplas do dramaturg:

Colaborar no delineamento do projeto artístico do grupo e na sua difusão;

participar da escolha do repertório; ler e comentar peças que sejam enviadas para apreciação; traduzir, criar ou adaptar textos ou materiais que sirvam de base para o espetáculo; trabalhar, juntamente com o encenador, na criação do conceito dos espetáculos, oferecer o material de pesquisa necessário à montagem; acompanhar os ensaios para comentar o desdobramento cênico da proposta durante sua concretização; elaborar o programa do espetáculo e demais publicações do grupo; organizar debates com o público; realizar o registro das atividades da trupe (SAADI, 2013, p.1).

São tantas as possibilidades de atuação que Quadros (2007, p. 89) constata a dificuldade em definir e, mesmo, conceituar o dramaturgista. “Ele costuma ser definido pelas funções e atividades, mas elas são tantas e tão variadas que não ajudam muito [...]. Talvez isso seja devido ao fato de que a dramaturgia perpassa, realmente, todos os aspectos e situações teatrais”. Seu quadro de funções se entrelaça com o do encenador. Prova disso é a assertiva de Pavis (2015, p. 112) que afirma: o dramaturgista realiza uma “atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra”. Por isso, a partir do momento em que o diretor não quer apenas transpor aquela literatura, mas buscar as múltiplas possibilidades dramáticas que existem nela, naturalmente, agrega as funções do dramaturgista.

Para Quadros (2007, p.89), “é possível continuar a fazer teatro sem dramaturgista, mas não sem dramaturgia, que estará a cargo de outras pessoas, normalmente do diretor”. Sem a figura do dramaturgista ou de um diretor que assuma esse papel, no entanto, a tendência é que não haja mudanças dramáticas consideráveis. Esse seria o principal argumento para a necessidade da presença do dramaturgista: “ele é o elemento que proporciona a reflexão dramática. Alguém que possa repensar o teatro, que tenha a função de consciência e de provocação, aí está a utilidade do dramaturgista” (QUADROS, 2007, p.89).

O campo de atuação do dramaturg ampliou-se em direção ao campo do encenador e vice-versa. Após Brecht, ainda que esse acúmulo seja inconsciente, tornou-se comum um único profissional abarcar os dois cargos e articular todo o processo. Com texto e cena se condicionando mutuamente (DORT, 1971, p. 55), foi natural o encontro entre o articulador da cena (encenador) e o articulador do texto (dramaturgista). Pois, um diretor que pretende ir além de uma mera transposição da literatura, ao esmiuçar, reconstruir e buscar novos sentidos para esse texto, no intuito de fortalecer o discurso e a estética do espetáculo, assume o posto de encenador dramaturgista.

Agora, após apresentar o encenador e o dramaturgista de maneiras separadas, é possível descrever e analisar exemplos do encenador dramaturgista. Para isso, tornou-se fundamental entender que o surgimento desses profissionais foi uma consequência dos caminhos percorridos

pelo teatro ao longo da história. Um trajeto que apontou o teatro contemporâneo como o momento ideal, com suas inúmeras possibilidades e necessidades, para ascensão do encenador dramaturgista.

CAPÍTULO II – PERFIS DE ENCENADORES DRAMATURGISTAS

Com aceleradas transformações nas últimas décadas, os processos teatrais passaram a exigir profissionais com novas atitudes e capacidades no comando do espetáculo. Não existe mais um modelo ideal de direção ou construção de texto, pois o teatro vem perdendo suas cartilhas e, cada vez mais, apostando na criação durante a “feitura”, na sala de ensaio. Por isso, percebe-se a ascensão de líderes capazes de dialogar com os diversos círculos da construção, dispostos a não mais conceber a obra somente em sua sala fechada e, principalmente, obstinados em alcançar a colaboração máxima de todos através da costura textual e cênica. Agora, segundo Antunes Filho (2010, p. 1), “é a época do diretor que procura cooperação. Antigamente a expressão que se usava era que as coisas vinham do Céu para a Terra. Ao umbigo do mundo, através das catedrais, se instaurava no mundo o Dharma. Agora não tem mais o Dharma. Agora é a troca”.

Nesse contexto, nos interessa conhecer o trabalho de profissionais que pensam o processo como o protagonista, ou seja, preferem valorizar a sala de ensaio e construir a partir da troca com os demais profissionais. Ao mostrar a forma como pensam e regem suas encenações, o intuito é evidenciar a vasta possibilidade de conduzir um trabalho baseado na ideia de comunhão entre texto, cena e as células que compõem um espetáculo. São líderes que, ao mesmo tempo, articulam texto e cena, como encenadores e dramaturgistas. Vale lembrar, como foi exposto na introdução, que o encenador é entendido aqui como o responsável pela estética e organização do espetáculo, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição; e o dramaturgista como o conselheiro literário e teatral, responsável por preparar a interpretação e a realização cênica do texto dramático⁵.

Assim, foram escolhidos quatro encenadores dramaturgistas que valorizam aspectos distintos em suas obras e acumulam esses cargos de maneiras diferentes. Gil Vicente Tavares é um estudioso do texto e, por isso, em busca de uma encenação afinada, defende o esgotamento de todas as possibilidades antes de alterar a dramaturgia; Paulo Cunha vê a encenação como uma obra dissociada da literatura e valoriza a dramaturgia criada no palco; João Falcão desenvolve texto e cena a partir da resposta do elenco e, diversas vezes, começa um processo

⁵ Observa-se que essas funções do dramaturgista são comumente atribuídas ao encenador. Consequência de um acúmulo de funções, aparentemente, despercebido.

sem um texto base; e Carla Romero Martinez parte do lugar de atriz para construir um mundo cênico ao seu redor.

Além de valorizar os diferentes perfis, outro critério adotado para a escolha dos entrevistados foi o local onde produzem sua arte. Foram convidados dois competentes e reconhecidos diretores de Salvador (onde é possível um acompanhamento mais eficiente das obras) que possuem um repertório de encenações bastante distinto. Enquanto Gil Vicente, em geral, assina a dramaturgia, trabalha em espaços cênicos enxutos, com menos atores e valoriza a eliminação de qualquer excesso; Paulo Cunha varia em relação às obras de referência, trabalha em espaços maiores, com mais atores, dirige cada cena como um espetáculo diferente e cria obras gigantescas.

Para tornar a análise mais rica, tornou-se eminente conhecer a obra de um artista reconhecido na esfera nacional e uma encenadora estrangeira. João Falcão trabalha como encenador dramaturgista desde a década de oitenta e tem a seu favor a variedade de espetáculos, vai de monólogos como *Uma noite na Lua* (1999) a musicais como *Gonzagão – a lenda* (2012). Romero traz as experiências da cena chilena, com uma direção de elenco destacada, uma visão de teatro diferente em relação aos demais entrevistados e uma posição mais nítida em relação ao dramaturg.

Gil Vicente Tavares, Paulo Cunha, João Falcão e Carla Romero Martinez começaram no teatro de maneiras diferentes, executam suas funções de formas distintas e possuem posicionamentos divergentes. Por outro lado, sentem necessidades parecidas no processo de criação, apresentam descrições semelhantes aos seus trabalhos e apontam para o mesmo caminho quanto ao futuro do encenador dramaturgista. São depoimentos capazes de produzir uma rica análise sobre essa espécie de profissional, pois, ainda que não atuem e pensem da mesma maneira, os quatro são encenadores que vão além da responsabilidade estética e organização cênica, e assumem várias funções do dramaturgista. De acordo com a necessidade do processo, combinam e adaptam textos, destacam articulações de sentido, interferem como críticos internos e asseguram ligação com um público potencial. Eles entendem que a dramaturgia literária precisa evoluir ao lado da dramaturgia cênica.

Para elaborar o presente inventário sobre as práticas teatrais/ dramaturgistas dos quatro encenadores, além das entrevistas exclusivas para a investigação, foram usados como instrumentos de análise, matérias em revistas, conteúdo online, tabelas, vídeos de trabalhos e outros depoimentos, bibliografias sobre os entrevistados, dramaturgias dos próprios e os

espetáculos encenados até 2015. Agora, no primeiro momento, será apresentada a descrição detalhada do trabalho e das visões de cada um.

2.1 Gil Vicente Tavares

Gil Vicente Tavares formou-se em Direção Teatral pela UFBA em 1999 e até hoje mantém-se atuante como encenador, dramaturgo, compositor e articulista. Doutor em artes cênicas, professor da Escola de Teatro da UFBA e diretor artístico do Teatro NU, dos quatro entrevistados, Vicente é o único que escreve dramaturgias para outros diretores. Talvez por isso, consegue separar de maneira mais evidente seu trabalho no texto e na direção e, no lugar do encenador, se coloque no desafio de esgotar todas as possibilidades cênicas antes de alterar a dramaturgia:

Quando comecei a dirigir, me impus um desafio: tentar resolver aquele texto do jeito que estava. Porque quando você pega um Ibsen, um Shakespeare, um Beckett, tem cena que você não consegue resolver de primeira, mas você passa uma semana sofrendo e uma hora acha. Isso faz parte do processo de criação. É preciso desatar aquele nó⁶. (TAVARES, 2015, p. 116)

Segundo Vicente, ao não buscar uma solução para aquela amarra do processo, o diretor usa a dramaturgia como a maneira mais cômoda de não enfrentar aquele problema. Para ele, muitas vezes o texto é eleito como uma salvação para falhas do processo, para tapar buracos que na verdade são de ordem da interpretação e da direção⁷. Assim, o responsável pela dramaturgia, torna-se escravo da condução dos outros: “até se Shakespeare estivesse vivo, os diretores de hoje ligariam e pediriam para cortar aqui, modificar ali e resolver questões que são da encenação” (p. 116).

Durante sua carreira, Vicente conta que foi convidado para escrever em trabalhos que o processo já ia começar ou estava em andamento e, por isso, precisava mexer durante a criação

⁶ Entrevista realizada em 27 de abril de 2015, no Berlim Café - Instituto Goethe. Disponível no anexo desta dissertação. Gil Vicente colhia os louros do sucesso com *Quarteto* e se preparava para começar os ensaios de *Sade*.

⁷ Esse posicionamento de Gil Vicente em relação ao texto me fez refletir sobre o tratamento dado à dramaturgia literária por alguns encenadores. No meu trabalho como diretor, jamais tive tamanho cuidado ao modificar os diálogos em favor da encenação.

da encenação, em uma construção de ida e volta do texto. Nesses casos em que trabalhou como dramaturgista agregado, percebeu que ator, produtor, figurinista, contrarregra, todo mundo pode dar opinião sobre o texto e, dessa forma, alterava a dramaturgia diversas vezes até chegar à satisfação de todos. No entanto, o inverso não ocorre e a função do dramaturgista acaba não sendo realizada como deveria:

Depois que entrega o texto, em momento nenhum o dramaturgo ou o dramaturgista são convidados a opinar, eles não são chamados para participar de ensaio, não podem falar sobre escolha de elenco, sobre encenação, não tem esse outro lado. Ou seja, todo mundo pode opinar sobre o texto e depois a voz do autor não interessa mais. E aí me dei conta de algo engraçado: o texto tem que estar 100% a contento de todo mundo, enquanto o processo contrário não existe. (TAVARES, 2015, p. 116)

Ao ter esse olhar do escritor, quando exerce a função de diretor, Vicente, independente de a obra literária ser de autoria própria ou não, a encara como um problema a ser resolvido e, como dramaturgista, trabalha como ferrenho defensor do texto no processo de construção de um espetáculo. Esse seu papel de crítico é fundamental para o resultado da encenação, uma vez que todos os elementos parecem derivar de uma dramaturgia costurada com primor. Ainda que modifique o texto caso sinta necessidade, Vicente o trata como um cofre que tem de ser aberto de alguma forma. Ele ouviu de Hackler⁸ que cada cofre se abre de uma maneira diferente:

Apendi que com a mesma ferramenta você não vai abrir todos os cofres. Às vezes aquele lugar que você acha que não está te trazendo inspiração, talvez seja um nó que você precisa desfazer para chegar a outro patamar no seu processo criativo. Então às vezes abandonar alguns problemas, no teatro, pode ser fugir do que melhor pode acontecer. (TAVARES, 2015, p. 121)

Esse abandono, segundo Vicente, é a causa das críticas feitas à qualidade das dramaturgias no resultado final do espetáculo. Para ele, pode ser no nó da criação, no sofrimento, o momento em que você encontra as melhores coisas:

Esse momento do entrave, aquilo que você não está solucionando, talvez seja o pulo do gato. Por exemplo, em Sargento Getúlio (2011) fiquei naquele sofrimento em relação à entrada de Luzinete (sua amada) e, no espetáculo, tornou-se o principal recurso, o grande artifício cênico quando sobe o vidro com a figura dela pintada. Então a grande dificuldade que eu tive na peça,

⁸ Ewald Hackler, diretor teatral e professor titular da Universidade Federal da Bahia.

talvez seja cenicamente o grande golpe de teatro do espetáculo. (TAVARES, 2015, p. 122)

Figura 1 - Foto de *Sargento Getúlio* - acervo no Teatro Nu, 2011.



Seu cuidado com a dramaturgia possui relação com a qualidade dos textos produzidos por ele. Entre obras originais, adaptações e releituras, Vicente tem reconhecidos trabalhos na área literária como *Os Javalis*, *Sargento Getúlio*, *Canto Seco* e *Sade*. Este inclusive mereceu as palavras do crítico uruguaio Jorge Arias:

Admirei especialmente a serenidade e calma para encenar um tema terrível. Creio que a documentação na qual é baseado seu drama é correta, completa e muito bem analisada e que a figura de Sade aparece muito perto da realidade histórica. [...] Duas cenas são de grande eficácia no palco, a primeira e a última. Em sua brutalidade, em seu horror quase infernal, é o melhor retrato do marquês. Não sei se elas são a verdade histórica, em particular a primeira com a sedução do filho pelo pai, velho, porém sempre do lado, quase irresistível, da corrupção. A cena aconteceu na realidade? Eu não pude verificar o fato; mas se não é verdade histórica, é uma convincente realidade da cena e do drama. Acho a peça com grande proporção e equilíbrio de partes.

[...] Meus parabéns, Tavares, pela clara escritura, o bom desenho dos personagens e a coragem de atingir a essência do tema⁹.

A crítica evidencia o cuidado do autor com a pesquisa e o afincado em costurar o texto dramático. Vicente é encenador que acumula a função de dramaturg, em especial, pelo modo como articula os diálogos em cena e se posta como crítico e defensor do texto ao longo do processo. Seu conhecimento sobre a literatura o permite ter mais possibilidades como encenador. Ele, porém, deixa claro que não enxerga a dramaturgia como o elemento principal. Sua visão de teatro não é apoiada no “textocentrismo”, pensamento que proclama “a eminente superioridade do texto sobre todos os outros componentes do teatro” e dominou as produções teatrais até o início do século XX. (ROUBINE, 1998, p. 194).

Vicente defende o respeito igual a todas as esferas da criação e, por isso, pensa que cada problema deve ser resolvido na sua origem. Essa lição veio da sua experiência como *script doctor* do filme *Cidade baixa* (2005) de Sérgio Machado. Ele funcionava como um crítico ferrenho do roteiro e escutou do próprio roteirista e diretor, quando sugeriu resolver na direção uma questão do texto, que “problema de roteiro se resolve no roteiro, problema de direção se resolve na direção e problema de edição na edição” (p. 123). Cada problema deve ser resolvido onde está.

Ainda assim, para Vicente, não necessariamente a dramaturgia bem estruturada pressupõe um grande espetáculo. Excelentes textos escritos, de extraordinária leitura e perfeitos do ponto de vista da carpintaria dramaturgica, nem sempre geram maravilhosas possibilidades cênicas. Para ele, falta a chamada “dramaturgia da cena” (p. 124), a composição cênica que está na luz, no cenário, deixa tudo conjugado, imbricado. Ele cita o exemplo da sua direção em *Quarteto* (2014):

Minha direção, se a pessoa acha que é boa, é porque tem aqueles atores, porque tem aquela luz, aquele cenário. Se a luz de Tudella¹⁰ é boa é porque tem aqueles atores, aquela direção, tem aquele figurino. Está tudo muito imbricado. As pessoas podem até achar o espetáculo ruim, mas ninguém pode dizer que não é um espetáculo afinado dentro do que se propõe. Porque tudo brota de dentro daquilo ali, dos problemas internos. (TAVARES, 2015, p. 124)

⁹ Crítica disponível em: <<http://www.teatronu.com/critico-uruguaio-escreve-sobre-a-peca-sade-proxima-montagem-do-teatro-nu/>>. Acesso em 02 de jan. 2016, 09:55:25.

¹⁰ Eduardo Tudella é iluminador, cenógrafo e professor titular da Universidade Federal da Bahia.

Essa dramaturgia da cena, destacada por Vicente, se aproxima do conceito mais recente de dramaturgia descrito por Pavis (2015, p. 113):

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. [...] A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica.

Ao tratar do papel do diretor, Vicente afirma que cada montagem exige atitudes diferentes. Para ele, em alguns casos, fazer a direção de um espetáculo é tirar ele do papel, marcar muito bem e construir aquela história no palco, algo semelhante ao exercido pelo ensaiador, segundo TORRES (2001, p. 4), até o século XIX:

Com efeito, o ensaiador figurava como o mestre de obra na formalização do espetáculo. Nesse momento, na transposição do texto em escrita cênica, a representação não embutia uma visão crítica sobre a peça a ser representada. O ensaiador não possuía tampouco um olhar pessoal sobre o texto dramático e não primava por uma leitura que pudesse atribuir um sentido à representação do texto. O ensaiador, ao contrário, fazia funcionar o espetáculo. O seu trabalho visava operacionalizar artística e tecnicamente, dentro de um compromisso de fidelidade ao autor dramático, a representação do texto teatral.

Em outros casos, como o dele, o encenador trabalha para criar a dramaturgia da cena citada acima, construir uma encenação em que todos os elementos estão contando algo em conjunto, de uma forma muito afinada, como texto e encenação caminhando lado a lado¹¹. Para ajustar tudo, acredita, “tem que haver algum maestro, que geralmente é o diretor” (p. 125).

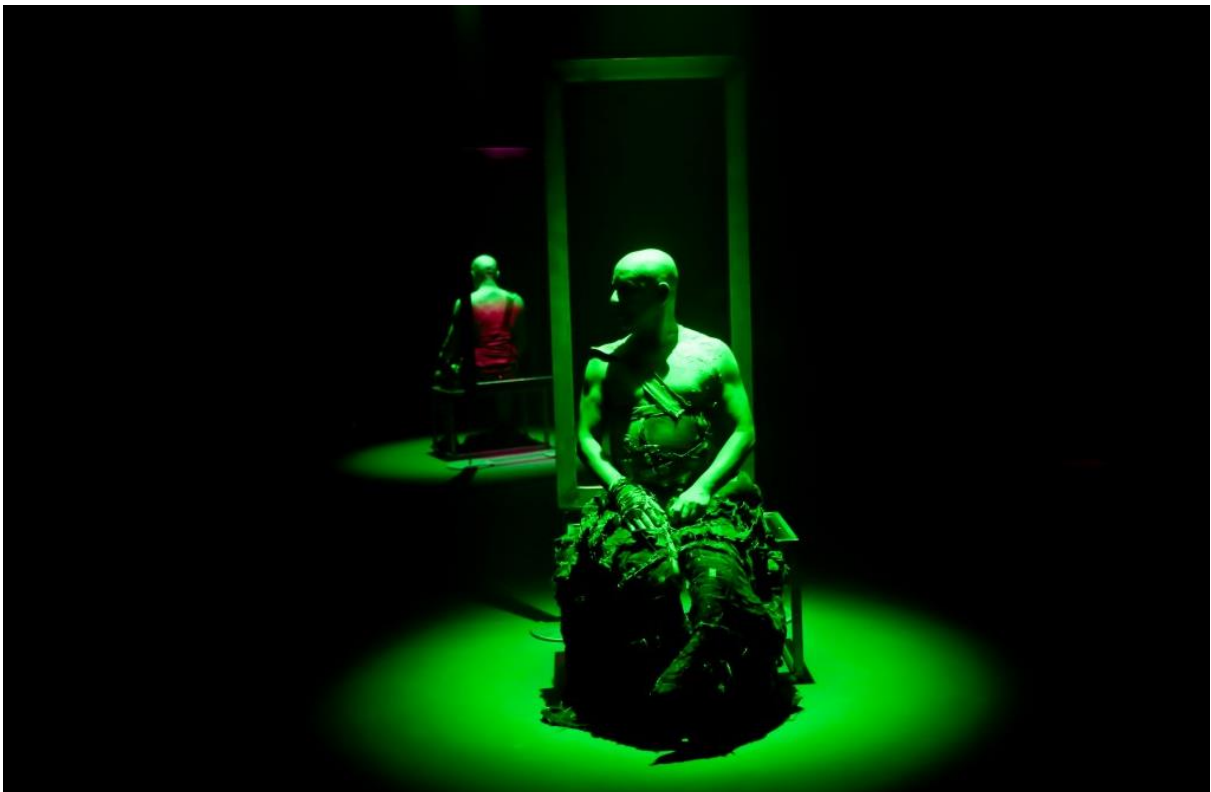
Nos seus processos, Vicente assegura que, quando começa a montar um espetáculo, já tem a imagem final dele. Em *Quarteto*, por exemplo, desde o início tinha muita clara a imagem que pensava para a encenação. Entretanto, confessa que, durante o processo, os artistas envolvidos criaram coisas melhores do que havia pensado. Tal feito ocorre porque ele procura manter diálogo constante com a equipe. Para ele, em um processo coletivo, é importante ter a comunhão de um ouvir o outro, cada um jogar sua imagem, pensar, discutir e debater.

¹¹ Ao trabalhar com texto e cena sendo construídos ao mesmo tempo, o diretor agrega funções do dramaturgista. No entanto, na maioria das vezes, esse acúmulo de cargos é inconsciente e o encenador encara essa tarefa como parte da encenação.

Vicente salienta, porém, que as imagens dos demais profissionais precisam caber dentro da imagem dele em busca de uma espécie de “exigência totalizante”, como a descrita por Pavis (2015, p. 122), onde “a encenação proclama a subordinação de cada arte ou simplesmente de cada signo a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador”. Para isso, destaca que a presença de um comando é fundamental. Ele não aceita nada sem discutir cada detalhe e, assim, vai para a cena a imagem que pensou no início com toques de refinamento dos demais profissionais envolvidos. Para ele, fazer dramaturgia da cena, por exemplo, é discutir a trilha até aprovar 100%, se preocupar com o estilo e a textura do pano, entender como funciona cada proposta do iluminador e assim não deixar nada solto, em excesso:

A dramaturgia da cena é como vou desenhar o todo, moldar como se o espetáculo fosse uma grande escultura viva. E uma escultura não pode ter sobras acidentais. As sobras surgem também como propositais. Porque mesmo quando você pega o que tem de sobra é uma provocação para o resultado final. (TAVARES, 2015, p. 126)

Figura 2 – Foto de *Quarteto* - acervo no Teatro Nu, 2014.



Vicente lembra que quando dirigiu *As Criadas* (1998) de Jean Genet¹², tinha ideias interessantes para cada esfera do espetáculo. Todavia, não houve a sintonia fina entre todas as partes e apresentou apenas um rascunho, repleto de arestas soltas¹³. Hoje entende que seu trabalho é polir, lapidar, tirar, pois o processo de criação é um processo de perdas e, para isso, é preciso “escavar até encontrar o essencial da coisa, a verdadeira obra de arte, tudo que é supérfluo é nocivo ao teatro”:

O processo da direção é bem esse do escultor, que quando está lá trabalhando, se você faz com um pouco menos de força você não desenha um nariz perfeito, se coloca um pouco de força a mais, quebra o nariz. E aí você não tem como consertar. (TAVARES, 2015, p. 127)

Vicente acredita que o diretor precisa ser “transdisciplinar, ter uma intertextualidade, uma relação com outras áreas afins” (p. 128). Ele necessita entender, dialogar com todas as extensões da criação de um espetáculo. Quando isso não ocorre, fica escancarada essa fragilidade no diálogo com as coisas. Por isso, o diretor tem que correr atrás, pesquisar muito e ter a consciência “o espetáculo não é só encenação¹⁴”:

Se tudo se adequar ao que encenador quer, não sobressai o trabalho de ninguém. Vira uma ditadura do encenador. Porque se o ator atuar exatamente como o encenador quer, que papel estará fazendo ali? Ela vai ser só um acessório de cena? E o ator é o principal do teatro. Todos estão em função dele. (TAVARES, 2015, p. 123)

Dessa forma, na maioria das vezes que alterou texto durante o processo, Vicente fez após ouvir leitura dos atores, atuantes decisivos nas suas obras. A partir dessa troca, ele toma as decisões cênicas e textuais. Por isso, gosta de um sistema de ensaios livre, sem estabelecer regras ou cronogramas quanto ao seu modo de trabalhar, pois, para ele, cada processo é um processo. A única lei é estar preparado para qualquer ocasião. Caso precise mexer no texto ou discutir questões com os demais profissionais, o diretor deve ter alicerce para isso. Dessa forma, prefere não ter nenhum método e não ser “daqueles diretores que já possuem um pacote pronto”:

¹² Jean Genet foi escritor, poeta e dramaturgo francês.

¹³ Faltava o dramaturgista para que os demais elementos tivessem ligação com o texto dramático.

¹⁴ Essa afirmação de Gil Vicente, mais uma vez, reitera a agregação de funções do dramaturgista. Afinal, o encenador dramaturgista entende que o espetáculo é dramaturgia textual, cênica e a articulação entre os elementos que as compõem.

Estou nesse negócio de processo porque tento descobrir o que pode vir dali. O que o ator pode trazer para você, aberto ao que o cenógrafo, figurinista, o texto, a iluminação, as músicas, ao que todos podem trazer para você. Você tem que estar susceptível a perceber. As coisas estão no ar e você precisa ter a sensibilidade de captar. É a intuição amorfa. (TAVARES, 2015, p. 129)

Vicente faz uma confissão: existem dias em que vai para a sala de ensaio e não sabe o que fazer. Mas porque tudo está na cabeça dele, no inconsciente, a intuição amorfa o guia. Isso porque, para ele, o encenador precisa estar preparado, ter as ferramentas dentro dele. Acima de tudo, ele deve ter domínio do discurso¹⁵, saber o que quer dizer com aquilo, pois acredita que “o teatro fica vazio caso o diretor não tenha propriedade sobre o que deseja provocar no espectador” (p. 130). Desde Brecht, essa é a tendência de objetivos entre os encenadores:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto (BRECHT, 1967, p. 197).

Ancorado no seu discurso e em uma base de pesquisa considerável, ainda que revele não ter um método ou cronograma de ensaios definido, Gil Vicente apresenta um modo de criar bastante organizado no sentido de respeitar cada elemento da concepção. Para ele, a dramaturgia, a encenação, o ator, os elementos visuais, cada um tem sua voz e precisa ser agrupado por um maestro. Este tem a missão de unir todos os campos em torno de uma obra fina, sem excessos.

Ao ser dramaturgo, dramaturgista e encenador, Vicente apresenta obras com uma rara afinação entre os elementos. Em *Sade* (2015), por exemplo, percebe-se que o cenário, o figurino, a interpretação dos atores, a dramaturgia, a iluminação e todos os detalhes dentro de uma unidade. A peça recebeu seis indicações ao Prêmio Braskem 2015, entre elas a de melhor texto, direção e espetáculo adulto. Na obra, cada elemento jogado em cena, do início ao fim, é exposto dentro da lógica do espetáculo, em um jogo refinado a partir de um discurso atual, como descreve a crítica de Iuri Barreto¹⁶:

Assistir ao espetáculo *Sade*, de autoria do próprio Gil Vicente, gera sentimentos aparentemente conflitantes. Com o texto afiadíssimo que lhe é de

¹⁵ A responsabilidade pelo discurso, segundo Pavis (2015, p. 122), é do dramaturgista.

¹⁶ Site da Aratu. Crítica disponível em: <<http://www.aratuonline.com.br/guidadosotero pobretano/tag/sade/>>. Acesso em 02 jan. 2015, 10:52:37.

costume, a peça transita entre diálogos incômodos – quando fui, um casal chegou a se retirar do teatro – e o humor inteligente que já é sua marca registrada. Não faltam críticas comportamentais, políticas, sociais, religiosas e a nós mesmos – o erotismo, nesse caso, mais do que o seu conteúdo sexual, revela um caráter de denúncia: num momento em que usuários de redes sociais agem como julgadores implacáveis e posts do *facebook* são transformados em praças públicas da Santa Inquisição, como não nos identificarmos com os personagens-juizes de “Sade”? Como tudo que leva a marca do premiado Teatro NU, a peça é impecável em todos os sentidos e recebeu inúmeros elogios, com ingressos esgotados em diversas apresentações.

Figura 3 – foto de *Sade* - Diney Araujo, 2015



Sade, *Quarteto* e *Sargento Getúlio* mostram um articulador entre texto e cena que prima pelo acabamento. Gil Vicente tem a capacidade de criar obras minimalistas, sem elementos desnecessários e com atores sempre afiados. A maneira como cada detalhe se encaixa provoca uma sequência de ações semelhantes a uma coreografia. É um encenador dramaturgista com demasiado apressa ao texto dramático e às possibilidades que podem nascer dele.

2.2 Paulo Cunha

Artista premiado, atuante e reconhecido na história do teatro baiano, Paulo Cunha é professor da Escola de Teatro da UFBA, diretor que mais vezes esteve no comando do renomado “Curso Livre” da mesma escola, além de dramaturgista e pesquisador (COPQUE, 2014, p. 116). No início da carreira (1974), ele se definia como um “faz tudo”, pois era ator, diretor, ensaiador e produtor. Também já fez cenário, figurino e, após mais de quarenta anos no ramo, conhece cada detalhe da construção de um espetáculo.

Após dirigir em locais como escolas e igrejas, ingressou no curso de Formação do Ator da ETUFBA em 1978 e, no ano seguinte, fez o vestibular para Direção Teatral na mesma instituição. Em 1992, já com trabalhos de destaque na cena soteropolitana, passou a lecionar na Escola de Teatro e, em seguida, no Curso Livre de Teatro da UFBA (até 2015 esteve por 18 vezes à frente do projeto), onde se destacou por montagens de grande porte.

Com quatro décadas na área, Paulo reconhece que mudou bastante a maneira como pensa o teatro e o executa¹⁷. Ele confessa que como diretor/ professor, suas primeiras atitudes, estratégias e métodos estavam ancorados em uma forma tradicional, respeitando ainda a dramaturgia do autor literário:

Fui formado numa época em que o drama aristotélico dominava, a visão de teatro era “textocêntrica”. Fui criado dentro da dramaturgia clássica, fazia leitura de mesa, toda a metodologia tradicional. Com o tempo fui tomando consciência, cada vez mais, das minhas fôrmas nesse processo. (CUNHA, 2015, p. 132)

Hoje, com o amadurecimento na profissão e as transformações na cena teatral, discorda das teorias que defendem a prevalência do literário sobre o espetáculo e colocam a encenação somente como mera potencialidade da obra dramática. Cunha enxerga o espetáculo como uma montagem, uma criação exclusiva, única, feita por um grupo, que não pode ser confundido com uma obra literária de referência. Ele não acredita mais que o diretor “esteja transpondo, traduzindo”, pois, outra obra é construída, “é outra esfera de criação” onde texto dramático é apenas mais uma referência e, por isso, se deve “pleitear para o espetáculo o status de obra de

¹⁷ Entrevista disponível no anexo desta dissertação, realizada no dia 26/04/2015 na Escola de Teatro da UFBA. Local onde conheci Paulo Cunha, fui seu aluno por três semestres e passei a tê-lo como referência artística. Cunha ainda reverberava o sucesso de *As Confrarias*.

arte” (p. 140). Para Cunha, assim como enfatizava Artaud (1981, p. 161), a encenação é “numa peça de teatro a parte verdadeira e especificamente teatral do espetáculo”, distancia-se do dramaturgo e exige uma nova atitude do encenador, um escritor cênico:

Neste aspecto, a noção de teatro se desloca do âmbito do autor teatral e, portanto, se distancia de uma verdade textocêntrica para a criação da cena, que torna-se por sua vez o núcleo fundador da encenação, a ‘cenocracia’. Esta concepção *artaudiana* colabora com a ideia de um encenador que possui total controle sobre as fontes que sustentam sua escrita cênica. Trata-se da emancipação da cena como produtora de sentido. (TORRES, 2001, p. 8)

Em *As Confrarias* (2014) - espetáculo que teve seis indicações ao Prêmio Braskem 2014 e venceu em três categorias, inclusive como melhor espetáculo adulto - Cunha escolheu o texto homônimo de Jorge Andrade como principal obra de referência. Mas salienta que, apesar de usar o mesmo nome, não faz uma mera transposição da literatura. Aqui entra uma importante função do dramaturgo: inventar possibilidades dramáticas a partir das palavras do autor literário e, assim, permitir ao encenador testá-las na sala de ensaio. Por isso, Cunha, ao entender a obra de Andrade como principal referência, como dramaturgista, sua ação imediata foi conhecê-la a fundo e, dessa forma, ter condições de modificar o texto conforme os anseios do processo. Se você parte de um texto prévio, esclarece Cunha, seja ele qual for (narrativo, dramático, lírico), você é obrigado a conhecê-lo bastante e perceber o contexto em que foi produzido:

Foi de demasiada importância, por exemplo, saber que *As Confrarias* foi escrito em 1969, ano do AI5. Mesmo que a ação dramática aconteça na época da Inconfidência, você já faz um paralelo, uma sobreposição de dois períodos. A gente imagina a presença da censura em 69, imagina a escolha de um tema aparentemente nacionalista e começa a fazer metáforas. (CUNHA, 2015, p. 131)

Cunha, ainda que modifique o texto literário com mais frequência, realiza um estudo dramaturgício tão detalhado quanto Vicente. Algo nítido no resultado final. Em *As Confrarias*, por exemplo, a alma política do texto é visível no espetáculo, como destaca Uendel Oliveira (2016):

Se o texto de Jorge Andrade já levanta uma intensa discussão sobre o papel de resistência que a arte e o teatro podem desempenhar numa sociedade, a encenação de Paulo Cunha intensifica esse aspecto e o encenador parece desejar gritar a todos, através dos personagens de Jose e Marta, que o artista de teatro – e, analogamente, qualquer artista e, de certa forma, qualquer

indivíduo – é um sujeito político, inserido numa sociedade mais ampla do que ele, sociedade que ele deve conhecer e questionar, contribuindo, com sua arte, para a transformação dela, na tentativa de torna-la mais justa e tolerante.

Figura 4 – Foto de *As Confrarias* - Diney Araujo, 2014.



Nesse mesmo trabalho, após estudar minuciosamente o texto e as circunstâncias de sua criação, Cunha adotou um procedimento comum aos seus processos: construir um núcleo de estudos preliminares. Esse centro de debates, liderado por ele, era formado por um grupo de profissionais escalados para o comando geral do espetáculo. Cunha os denomina dramaturgistas¹⁸, no sentido de críticos do processo. Foi para eles que apresentou as primeiras ideias e esse diálogo foi mantido até a apresentação do espetáculo.

Além de trabalhar como um crítico literário, cênico e ideológico, Cunha agrega outra função do dramaturgista: o ofício de modificar o texto original conforme o andamento dos ensaios. No entanto, ao contrário do que fazia no passado, ele prefere não mais voltar ao papel e deixar o registro das mudanças somente na cena:

¹⁸ Para construir uma obra de arte independente da literatura, Cunha precisa estar bastante fundamentado. Por isso, a importância de mais dramaturgistas.

Eu me recuso a escrever o texto que vai para a cena. Eu fazia isso antes. É um trabalho ferrenho e passei a entender que o espetáculo é intraduzível. Não tem tradução semiótica, não tem nada que traduza a riqueza de um espetáculo em um texto literário, nem tudo você consegue transformar em palavras. No final do processo, as obras de referência não são só minhas, são as do diretor musical, cenógrafo, figurinista e atores. Por isso, para registrar, prefiro fazer uma gravação audiovisual. (CUNHA, 2015, p. 137)

Em trabalhos anteriores, como *Cabaré Brasil* (1995), revela que, pela dificuldade de encontrar peças prontas, agia na ordem inversa: escrevia como um autor de novela mais ou menos faz (capítulo por capítulo), de acordo com o grupo de atores e o desenvolvimento do projeto. Hoje, para ele, assim como para Vicente, seja qual for o método desse registro, o fato é que quando encontra ator, tudo se transforma. Ou seja, torna-se incompatível pensar todo o espetáculo antes desse encontro. Cunha enxerga o ator como figura importantíssima e complexa: “ao mesmo tempo em que é ativo, o elemento atuante, criativo, criador, também é passivo, ele é um palco. Ele veste a roupa do figurinista, a maquiagem do maquiador, é iluminado pelo iluminador, segue as marcações do diretor” (p. 140).

Figura 5 – Foto de *Cabaré Brasil*, 1995. Acervo do espetáculo.



O ator, segundo Cunha, assim como o encenador, os técnicos, os autores das obras de referência e demais participantes do processo, todos são autores do espetáculo. Por isso, acredita ser mais justo chamar o espetáculo de “composição teatral”, pois um coletivo compõe e trabalha pelo mesmo objetivo. Nesse contexto, o diretor funciona como “uma espécie de catalisador, um promotor que vai estimular e encaminhar essa produção. Ele indica a direção, a escolha de um caminho” (p. 139).

Assim, afirma que se perguntarem o que está assinando, responderá “uma regência, equivalente ao maestro na música”. E para isso, precisa estar atento ao texto e à cena, bem como estar preparado para as adversidades e ter conhecimento sobre cada parte do processo de criação:

O diretor é um regente. Não é que eu vá ser o cenógrafo, mas eu sei o que é cenografia, sei analisar o trabalho de quem for trabalhar comigo. Seja figurinista, diretor musical, iluminador. Ele precisa ser no mínimo igual a mim para trazer uma colaboração efetiva ao espetáculo. Há um conjunto de coisas criadas com as colaborações e acho que há uma regência para trazer unidade. (CUNHA, 2015, p. 140)

Em *As confrarias*, por exemplo, Cunha trabalha com diversas referências e com o contexto de três camadas: a da Inconfidência Mineira, a da realidade da década de 60 e a da realidade contemporânea. Ele, como destacou Oliveira (2014) em sua crítica, com essa diversidade de contextos, “opta por uma encenação marcada pela heterogeneidade de elementos e proposições estéticas. Acima disso, dentro das diversas temáticas, o encenador fez uma escolha sobre o foco central do espetáculo: refletir sobre a função do artista”. Cunha, aliás, nos últimos anos, tem se especializado em tratar de temáticas relacionadas ao lugar do ator, do teatro e da arte em geral. São obras que mexem com o artista e o público. Por isso, ele é mais do que um regente, vai além de orientar ou indicar um caminho. Cunha consegue, além de apresentar trabalhos com qualidade estética, criar uma obra de arte que faz o espectador refletir, principalmente, sobre o seu papel político. Mais, Cunha instiga os demais profissionais envolvidos a atingirem o seu melhor como artista.

Cunha se define como regente, pois, certamente, suas encenações exigem capacidade de gerenciamento. Elas são sempre grandiosas e com um número amplo de atores. *As Confrarias*, *Farsa Veríssima* e as montagens do Curso Livre são exemplos disso, como ressalta Celso Junior (2014) em crítica sobre *As Confrarias*: “a montagem de Paulo Cunha é grandiloquente. Um

elenco formado por quase trinta atores, uma cenografia moderna, limpa e imponente e uma trilha sonora que emoldura brilhantemente a encenação”.

Figura 6 – Foto de *Farsa Veríssima* - Diney Araujo, 2013.



Quando questionado sobre sua preferência por elencos grandes, Cunha afirma não ter uma resposta:

Alguém me perguntou um dia: por que você sempre pensa em peças com muitos atores? Não sei; por coincidência, quase toda a dramaturgia que eu gosto tem muitos atores. Eu acho que é uma dramaturgia poderosa sinceramente. Quando eu vejo como a gente consegue fazer isso bem feito, com uma força, energeticamente, eu acho que ninguém pode negar a força que tem um espetáculo feito por muitas mãos, com muita gente ali... Eu também já vi um ator conseguir fazer isso, mas isso feito por muita gente e bem feito, eu acho de um poder extremo, isso leva a um teatro mais total, em que você usa de vários recursos, de vários dispositivos. (COPQUE, 2014. P. 120)

Nas encenações, sua função, segundo Cunha, é racionalizar o espetáculo e trazer um posicionamento de construção de uma nova obra a partir de metáforas. Para realizar isso, além da clareza sobre seus objetivos com aquela encenação, “o diretor, sobretudo, tem que dominar e aplicar os conceitos da dramaturgia literária na cena, pois todos os elementos estão ali:

diálogos, rubricas, clímax, curva dramática” (p. 140). Como Copeau (1974, p. 29-30), Cunha entende a encenação como o desenho de uma ação dramática¹⁹:

É o conjunto dos movimentos, gestos e atitudes, a conciliação das fisionomias, das vozes e dos silêncios; é a totalizante do espetáculo cênico, que emana de um pensamento único, que o concebe, o rege e o harmoniza. O encenador inventa e faz reinar entre as personagens aquele vínculo secreto e invisível, aquela sensibilidade recíproca, aquela misteriosa correspondência das relações.

Para Cunha, a dramaturgia não está apenas na literatura, compreende tudo que infere na construção de sentido e na estrutura do espetáculo. Ou seja, “a tese embutida nisso é que todo diretor faz dramaturgia, mesmo que não reconheça. Uma dramaturgia da cena”:

A palavra dramaturgia, antes de tudo, vem de ação. E podemos considerar ação tudo que vemos no espetáculo. Não precisa necessariamente ser a ação dramática aristotélica. Então dramaturgia aborda tudo que acontece. Quero que fique claro que minha briga não é colocar o diretor no lugar do autor, nem tampouco colocar o autor no lugar do diretor e dizer que ele é o único. (CUNHA, 2015, p. 140)

Por isso, ao agregar as funções do dramaturgista, o encenador poder ter maior domínio dessa dramaturgia cênica. O fato, conforme Cunha, é que o teatro está perdendo essas cartilhas e tende para uma construção mais coletiva, em que a autoria é de vários e as funções se misturam. Nesse panorama, o regente, portanto, precisa se colocar como maestro das esferas textual e cênica. Ou seja, agregar funções do dramaturgista e do encenador. Para isso, em uma obra construída durante o processo, assim como defende Vicente, é fundamental a colaboração de técnicos presentes nos ensaios para transformar junto e não trazer uma coisa solta. No passado, Cunha chegou a conceber (ou contratar) parte dos espetáculos antes do processo: a dramaturgia, o cenário, o figurino e a marcação. Hoje, não acredita mais nisso e não consente que ninguém traga um projeto prévio antes de assistir aos ensaios.

Para ele, como para Vicente, a cenografia vai se construindo durante a montagem, no processo, não de uma forma imposta, pois o cenário deixou de ser ilustrativo e tornou-se composto por dispositivos cênicos que ampliam as possibilidades dos atores. Assim também é sua relação com os demais elementos. A iluminação, por exemplo, “não pode ser pensada como algo a se trabalhar em cima do espetáculo pronto, já que é outra ótica sobre o espetáculo. E tudo

¹⁹ Para desenhar a ação dramática, Cunha, mais uma vez, usa de recursos do dramaturgista.

isso é direção” (p. 139). Como destaca Oliveira (2014), esse cuidado com todos os elementos e o diálogo constante com a equipe fica visível no palco:

O encenador explora amplamente o espaço da cena, em diferentes níveis e planos, apresentando cenas que, muitas vezes, são verdadeiras composições de várias microcenas acontecendo simultaneamente, de maneira muito bem orquestrada. A iluminação, concebida por Eduardo Tudella, é fundamental na determinação dos diferentes ambientes de ação, no processo de transição das cenas, no recorte das diferentes áreas do palco utilizadas ao mesmo tempo.

A direção, conforme o discurso de Paulo Cunha, deixou de ser uma mera definição de marcações ou concepção de ideias antes da prática. Agora, o diretor precisa estar atento a um processo de composição dos vários autores do espetáculo, conhecer cada parte (tanto na dramaturgia literária quanto cênica) e reger no intuito de construir outra obra, repleta de referências diversas. Cunha tem essa capacidade e cria encenações gigantescas, com uma assinatura marcante, além de mostrar-se sempre atual, disposto a mudar e adaptar-se às transformações da cena. Hoje, Paulo Cunha é encenador dramaturgista, amanhã pode ser o que seu instinto guiar. Seu compromisso é com a arte e sua relação com o teatro é de devoção:

O cuidado com os detalhes, a busca da perfeição, o entendimento de que o teatro é feito para o outro, e do fato de que para quem assiste à peça, no dia de uma grave falha técnica, pouco importa se a luz funcionará corretamente na próxima sessão, demonstram não apenas o entendimento, mas o comprometimento de Paulo com sua arte. A respeito de sua relação com o teatro, poderia se dizer tranquilamente que Paulo Cunha é um devoto. (COPQUE, 2014, p. 120)

2.3 João Falcão

Artista reconhecido e premiado no cenário nacional, João Falcão trabalha com TV, cinema e teatro. Neste, onde exerce diversas funções como dramaturgo, dramaturgista e encenador, afirma se sentir mais livre para experimentar e participar de todas as esferas do projeto. Desde 1981 com *Flicts* e *Muito Pelo Contrário* até *Ópera do Malandro* (2014), já são mais de vinte trabalhos nas artes cênicas. São 35 anos de carreira acreditando na criação processual e investindo na construção simultânea de texto e cena (uma relação em que o diretor negocia com o autor, segundo ele). João Falcão, “como autor, cria diálogos vivos, construindo um jogo lúdico de palavras e ideias a partir de situações simples. Como diretor, valoriza a expressão teatral do ator em marcações ágeis²⁰”.

Defensor do “processo durante a feitura²¹”, como diz, Falcão prefere conceber todos os elementos de um espetáculo após o contato com o ator. Por isso, precisa de motivação prática para escrever, de um elenco, uma pauta no teatro, uma temporada, algo concreto: “é como uma encomenda que faço para mim mesmo e só começo a trabalhar quando existe alguma possibilidade de montagem. Eu nunca escrevi do nada uma peça e a deixei esperando. Meus textos são sempre montados²²” (p. 142).

Sua primeira peça, *Muito pelo contrário* (1981), foi encomendada para um grupo e, nela, Falcão já pensava na encenação durante a escrita. Para ele, texto e cena já “nascem juntos”. Assim, antes de começar um processo, diferente de Gil Vicente e Paulo Cunha, não costuma ter a dramaturgia de referência pronta (a exceção são os casos em que encena a partir de um texto de outro autor). Ele prefere fazer o texto dramaturgicamente aos poucos e cria-lo motivado pelo que tem, em especial, o elenco. Muitas vezes, faz um personagem de determinada maneira porque tem um ator de determinado “temperamento artístico”.

Sua ascensão no Sul do país começa na década de 90 quando assina o texto, a direção e as músicas de *A ver estrelas*. O espetáculo mistura uma estrutura fabular tradicional - um

²⁰ Perfil de João Falcão disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18670/joao-falcao>>. Acesso em 03 jan. 2015, 11:51:24.

²¹ João Falcão acredita que as decisões (textuais ou cênicas) são tomadas na sala de ensaio, em contato com os demais artistas.

²² Entrevista realizada dia 09 de abr. 2015 via Skype. Falcão tinha quatro espetáculos em cartaz ao mesmo tempo.

menino sai pelo mundo em busca de uma personagem misteriosa - a um *nonsense* bem-humorado²³. O musical infantil recebe a crítica de Lúcia Cerrone (1995):

A *Ver Estrelas*, de João Falcão, é um desses casos raros, onde o texto, de assustador palavrório, se converte, pela direção do autor, aliada à eficiência do elenco e demais elementos de apoio técnico, num dos mais brilhantes espetáculos da temporada. (...) é um espetáculo de impacto que se diferencia dos demais por levar ao público o exercício do pensamento (CERRONE, 1995).

Em 1996 fez parceria com Guel Arraes na adaptação de *O Burguês Fidalgo*, de Molière, com o título *O Burguês Ridículo*, tendo Marco Nanini como protagonista. O crítico Macksen Luiz (1996) considera que a adaptação colabora para a comunicabilidade do espetáculo, dando-lhe humor e ingenuidade (LUIZ, 1996). Ele também trata de dois outros sucessos de João Falcão, ambos com apenas um personagem em cena, *A dona da história* (1998) e *Uma noite na lua* (1999):

É na simplicidade com que se apropria de um jogo narrativo engenhoso, e na forma poética como despeja a carga amorosa sobre o vaivém daquilo que conta, que o texto de João Falcão provoca um envolvimento quase encantatório, capaz de tirar do derramamento romântico uma seiva que o impregna de realidade.

No caso do monólogo *Uma noite na Lua* (1999), Falcão revela que no texto escrito para Nanini, a construção foi feita de acordo com as respostas do ator às suas provocações:

No primeiro dia que a gente se encontrou, não tinha nada. Depois fiz uma página e conforme ele fazia ia transformando o texto. Era só eu e ele na hora da criação. Ele lia e aí eu mexia, ia para casa e acrescentava. Criava a partir do que ele me respondia. Eu provocava aqui, ele fazia ali. Assim, fui escrevendo muito pensando nele e em função das respostas que ele me dava. (FALCÃO, 2015, p.)

Assim como Vicente e Cunha, Falcão acredita que, no teatro, primeiro é o ator, o elenco, e, por isso, entende que sua função principal é “preparar, escolher, exercitar, experimentar os atores para que eles fiquem bem” (p. 144). Quando o texto é dele, existe a vantagem de possuir

²³ Informação disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18670/joao-falcao>>. Acesso em 03 jan. 2015, 16:11:59.

liberdade para modificá-lo “em função do rendimento do ator”. Esses papéis em relação ao ator, segundo ele, não são apenas do encenador, mas também do dramaturgista:

O encenador é amigo do dramaturgista e vice-versa, então eles se entendem muito bem. É um jogo, uma parceria muito íntima dessas duas pessoas, dessas duas figuras, dessas duas funções. Então quase que vira uma figura só quando o texto é meu, pois posso começar do zero. (FALCÃO, 2015, p. 145)

Em *Clandestinos* (espetáculo que virou seriado de TV), por exemplo, Falcão fez uma peça em que não conhecia nenhum dos atores no início:

Uma comédia baseada nas histórias de jovens artistas em busca de uma grande chance. No palco, diversos personagens surgem da imaginação de um autor que se vê às voltas com suas criações e criaturas. Cada um tem uma história diferente, mas os sonhos são mais ou menos o mesmo: fazer sucesso no mundo do teatro, do cinema e da televisão²⁴.

Assim, Falcão criava histórias e personagens para aqueles atores pelo que captava durante o processo. Sua capacidade de absorver o melhor de cada um é reverenciada pelos próprios atores, como Fábio Enriques²⁵, interprete de João em *Clandestinos*, que compara Falcão a uma esponja, que absorve a sensibilidade dos atores e, ao contrário do que costuma acontecer, se aproxima muito do elenco. Consequência de uma direção de ator que prioriza a liberdade, muito semelhante ao pensamento de Antunes Filho (2010): “o ator é a pessoa que, com a sua liberdade, fica à margem dessa coerção que imaginamos haver. Ele tem de estar livre. A cabeça dele não pode ser autoritária. Só com consciência e liberdade poderá não mais representar, mas atuar”.

Falcão realiza a direção do ator ao mesmo tempo em que constrói o texto. Por isso, considera complicado isolar o dramaturg e tratar das funções específicas do encenador. Ainda assim, ele aceita o desafio e identifica duas missões principais da direção: armar o plano sequência das marcações e orientar toda equipe (figurinista, iluminador, técnicos em geral). Para isso, porém, ele considera crucial tentar captar o que cada um pode dar ao espetáculo, algo que também considera atribuição do dramaturgista:

Na verdade, essa minha função, que junta essas duas, é saber trabalhar com pessoas e aproveitar ao máximo o que elas têm a oferecer para o espetáculo

²⁴ Crítica disponível em: <<http://www.nossadica.com/clandestinos.php>>. Acesso em 02 jan. 2015, 11:28:46.

²⁵ Entrevista disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/noticias/joao-falcao-fala-do-processo-de-criacao-com-o-elenco-da-serie-clandestinos-20101106.html>>. Acesso em 02 jan. 2015, 11:29:46.

que estou fazendo. Tanto elenco quanto equipe. E aí envolve tudo, não tem nada que não tenha a participação da minha figura. (FALCÃO, 2015, p. 146)

Ao intervir em todas as esferas do processo, Falcão admite centralizar o poder de algum modo. No entanto, para ele, “isso não necessariamente é mau” e argumenta que “é uma maneira, isso não quer dizer que seja para todo mundo, cada um tem o seu jeito” (p. 143), mas funciona com ele. Ao pensar no espetáculo todo (luz, música, cenário, figurino), Falcão se considera muito mais um “fazedor de espetáculo” do que um autor, um diretor. Como um “realizador”, ainda que declare concentração de poder, acredita que seus trabalhos possuem muita participação da equipe, a partir do elenco:

É tudo muito feito para essas pessoas, mesmo sem saberem exatamente como estão contribuindo com a construção e o texto. Então, ao mesmo tempo em que é a obra de um cara, parte deles. É claro que sou eu quem decide tudo que vai ficar, sou o encenador, o autor, eu participo de muitos itens da peça. (FALCÃO, 2015, p. 143)

Figura 7 – Foto de *A máquina* - Autor desconhecido, 2010.



Falcão já assinou vários elementos de suas peças e considera o cenário algo determinante. Em *A Máquina* (2000), adaptação do romance de Adriana Falcão, por exemplo, tudo surgia de

uma roda que girava no meio de quatro plateias, como quatro “Antônios” que disputavam essas plateias. “Todo espetáculo girou em torno desse jogo, variações em cima dessa ideia” (p. 144). A crítica de Mariangela Alves de Lima (2000) aponta para algumas características desse espaço:

A formalização espacial do espetáculo situa essas figuras em uma arena com saídas para os quatro pontos cardeais. A sensação de multiplicidade, de que o personagem se expande, ubíqua, por todo o mundo que quer abarcar, se configura, sobretudo por meio dessa representação espacial.

Para João Falcão, assim como para Cunha e Vicente, toda a construção é integrada. Um cenógrafo (assim como qualquer outro profissional) não chega com o cenário pronto, pois se assim for, precisaria encaixar a peça no cenário e, na verdade, o espaço deve ser criado em conjunto:

Eu não encomendo o cenário antes. O cenógrafo vem e vê o que a peça pode ser. Assim como o figurino. Não gosto de encomendar um figurino, de o figurinista fazer e o elenco só vestir. Porque imagino como são os personagens, fiquei um bom tempo com aqueles atores, fazendo o texto, então eles já saem com uma vida própria. É muito difícil uma pessoa chegar com a sua “viagem” e eu acatar. Por isso, esse profissional precisa gostar desse processo a médio e longo prazo, esse processo durante a feitura. (FALCÃO, 2015, p. 144)

Falcão trabalha com as circunstâncias e as situações, com o que elas permitem e provocam. Assim, afirma não possuir um método específico. Para ele, no teatro, o processo é sempre muito livre. Apesar de trabalhar com cinema e televisão também, confessa que o teatro é o lugar onde pode experimentar com mais liberdade e leva isso até as últimas consequências. Ressalta, porém, que é um experimental com a intenção de que dê certo, experimentando com objetivo:

Eu sei mais ou menos onde quero chegar, o que quero atingir, o que quero dizer com a personagem e tudo que envolve. No teatro você pode fazer isso, é uma coisa mais viva, o ator tem que estar todo dia lá na sessão. No cinema, você fechou e fica daquele jeito. No teatro está vivo, você pode mexer o tempo todo. Não aproveitar essa característica que o teatro tem é quase impossível. Se você pode melhorar ali, por que não experimentar algo diferente? Essa é uma das graças do teatro. (FALCÃO, 2015, p. 145)

Mesmo com a peça em cartaz, Falcão sente a necessidade de “mexer” no espetáculo e, conseqüentemente, no texto. Às vezes ele suprime, escreve coisas novas, tira cena, coloca cenas inteiras. Para ele, isso é natural porque essa é a essência do teatro e os atores com quem trabalha aprovam, pois “sempre estão sendo desafiados com uma tarefa nova, dá uma adrenalina boa para o espetáculo e é sempre bom que o ator não esteja totalmente à vontade, mecânico” (p. 148). Mas não só por isso, lembra que o espetáculo precisa, ele se transforma com o espectador. O divertido para ele é encenar com o público, pela sua resposta, pelo entendimento do ator:

O teatro tem essa parte que acho divertida, que é estar vivo, não estar domável, não estar gravado. É o lugar onde fico mais à vontade para esse tipo de experiência. A peça fica cinco anos em cartaz e vai se transformar durante os cinco anos. ‘Gonzagão – A lenda’ (2012) já vai fazer três anos e está outra peça em relação a que estreou. (FALCÃO, 2015, p. 149)

Essa possibilidade de sempre experimentar coisas novas, sem ser algo fechado, é o principal aspecto positivo desse acúmulo: “a maior vantagem é experimentar a cada dia, a cada etapa do trabalho” Caso os papéis fossem divididos como nas cartilhas, suas funções seriam limitadas, “não poderia ser tão mutante e isso não seria completo”. Por isso, no seu trabalho, não enxerga pontos negativos em ser encenador e dramaturgista, pois só saberia fazer assim, “é inerente, para mim é muito natural isso, não vejo de outra maneira, é irresistível esse acúmulo” (p. 148).

Figura 8 – Foto de *Gonzagão, a lenda* – Imagem da divulgação, 2012.



Em seus trabalhos fica visível como tudo é integrado a partir da existência de um artista responsável por costurar tudo. Ainda mais nítida é sua capacidade de criar impulsionado pelo elenco que possui. Até em encenações nascidas de uma dramaturgia de outro autor, ele mostra como é possível dar uma nova roupagem explorando todas as ferramentas dos atores. Em *Ópera do Malandro* (2014), texto de Chico Buarque, os personagens são reinventados pela interpretação e a escolha por treze homens interpretando personagens masculinos e femininos, segundo Renato Melo (2015), dá uma ideia de distanciamento, um toque de Brecht interessante ao espetáculo. Ao revelar ao espectador esse jogo por parte dos atores, ao mesmo tempo, consegue distanciar e atrair o público para a fábula conforme seu interesse.

Sua grande sacada, porém, está na adaptação da obra de Buarque, em especial, no final. Com um desfecho alegre, atraente e mais lógico, Falcão consegue resolver uma das dificuldades do texto original, como bem observa Renato Melo em sua crítica sobre o espetáculo:

Ele tem um problema crônico no desenvolvimento do seu roteiro, que se agrava muitíssimo na parte final quando tem-se a impressão que o autor resolveu numa “canetada” encerrar o espetáculo de uma hora para outra, prejudicando sensivelmente sua fluência narrativa.

Figura 9 – Foto de *Ópera do Malandro* – Imagem da divulgação, 2015.



Ao analisar e modificar o final do texto, Falcão trabalha nesse musical como um dramaturgo na sua essência, ou seja, como um crítico literário e cênico. Ele analisa cada detalhe antes de acatar uma opinião, modifica suas próprias ideias de acordo com o produzido nos ensaios e continua a transformar o espetáculo depois do contato com a plateia. Ele salienta, porém, que essa forma de conduzir um processo não é nova:

Brecht fazia isso, Shakespeare também. Sem querer me comparar a eles. Acho que não é uma coisa nova, que sempre existiu. Essa função meio dividida talvez seja uma coisa mais moderna. Shakespeare era o melhor autor para ele dirigir, e ao contrário também, ele era o diretor que chamaria para dirigir o texto dele. Porque são funções que estão muito ligadas, hoje ainda mais. (FALCÃO, 2015, p. 146)

Quanto ao futuro, acredita que não serão extintos os casos em que o dramaturgo escreve o texto convencionalmente, mas isso deixa de ser uma regra cada vez mais. Assim como os encenadores cada vez mais serão dramaturgistas, pois “o teatro vai ficando mais livre das cartilhas, os processos de criação estão mais livres, o teatro mudou, os processos de todas as áreas” (p. 147). Uma mudança não só de conteúdo, forma, mas de processo também, vai-se descobrindo novas formas de fazer. No teatro, “você tem os elementos ali, pode experimentar, até com a plateia, no outro dia experimentar outra coisa. E isso envolve texto e encenação ao mesmo tempo” (p. 147).

2.4 Carla Romero

Com intuito de expandir a investigação para além das fronteiras tupiniquins, visitamos a obra, a carreira e as opiniões de Carla Romero Martinez. A artista chilena – praticante de teatro desde a década de 90 – é atriz, dançarina, coreógrafa, dramaturga, dramaturgista, assistente de direção e diretora. Paralelamente realiza seminários de atuação, voz e dança no Centro de Investigação Teatral *Teatro la Memoria* e faz parte do *Colectivo Micro*.

Antes de encontrar o caminho da encenação e da dramaturgia, Romero estudou interpretação na Pontifícia Universidade Católica do Chile e, como atriz, participou de peças influentes na cena chilena, entre elas *Villa + Discurso*²⁶ de Guillermo Calderón e *La Negra Ester*²⁷ de Andrés Perez, quando participava da Companhia *Gran Circo Teatro*. Ela, porém, conforme caminhava por variadas modalidades das artes cênicas, sentiu a necessidade de construir obras em que pudesse “inventar” um mundo a partir do seu olhar. Romero passou a ser a autora de uma criação conjunta de texto e cena, e, em algumas obras, montar sua atuação a partir dela.

Assim, há nove anos, a artista chilena começou a assinar o texto e a direção de suas próprias invenções de experimentação cênica. Seus trabalhos possuem como traços marcantes a interpretação irrepreensível dos atores e a qualidade musical. Ela montou *Dos* (2007), *1986 ... un año par* (2008), *Naci* (2012), *Oriente*²⁸ (2013), *Curacion*²⁹ (2014) e a ópera *La Isla de los peces*³⁰ (2015). São criações que tratam de temáticas sociais, tragédias humanas e angústias da alma, são obras que provocam uma reflexão sobre o papel do homem e suas relações. Para conhecer melhor sua arte, vale destacar suas três últimas invenções.

Oriente (2013), escrito e dirigido por ela, faz uma crítica ao sistema de educação pública. Dentro de um quarto, em um jogo cênico bastante dinâmico, cinco estudantes abordam algumas das questões que surgiram entre as demandas sociais nos últimos anos. Além de trazer o foco

²⁶ Vídeo do espetáculo *Villa+discurso*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lfZwDFRHjUs>>. Acesso 07 jan. 2016, 11:03:25.

²⁷ Sobre o espetáculo *La Negra Ester*. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92180.html>>. Acesso 07 jan. 2016, 11:07:14.

²⁸ Espetáculo disponível em: <<https://vimeo.com/96452862>>. Acesso em 31 dez. 2015, 08:33:45.

²⁹ Espetáculo disponível em: <<https://vimeo.com/127758655>>. Acesso em 13 mar. 2016, 20:08:47.

³⁰ Espetáculo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bpVBXU43B60>>. Acesso em 31 dez. 2015, 08:23:52.

para a qualidade do ensino, o intuito é questionar a responsabilidade que cada um tem na construção de uma sociedade mais igualitária³¹.

Figura 10 – Foto de *Oriente* – Imagem da divulgação, 2013.



Em *Curacion* (2014), Romero assinou texto, direção e entrou em cena ao lado de Guillermo Eisner. Segundo ela, o espetáculo é um ritual de despedida e uma homenagem à ausência eterna e inexplicável. Na peça, um homem e uma mulher decidem se separar para curar suas dores e, para isso, usam uma das coisas que mais gostam: a música. Ele toca para ela, pela última vez, variações de *la sanación de Arinuschka* de Arvo Part, que aborda como uma coisa pode experimentar transformações a tal ponto que a leva a converter-se em algo diferente do que foi. Como define a autora, a obra é um rito de adeus³².

³¹ Crítica disponível em: <<http://www.teatrodelpuente.cl/espectaculos/oriente/>>. Acesso em 31 dez. 2016, 08:49:23.

³² Sobre o espetáculo *Curacion*. Disponível em: <www.teatrodelpuente.cl/espectaculos/curacion/>. Acesso em 31 dez. 2015, 09:05:52.

Figura 11 – Foto de *Curacion* – Imagem da divulgação, 2014.



Na ópera *La Isla de los peces* (2015), inspirada na tragédia ocorrida no Chile em fevereiro de 2010, com terremotos e tsunamis, Carla Romero assina a encenação e a dramaturgia. A obra, de uma qualidade musical e atuações impressionantes, rende homenagens não apenas aos 36 mortos e 10 feridos dessa catástrofe, mas aos habitantes de tantos lugares que sentiram o rigor da natureza, se levantaram e reconstruíram suas vidas³³.

São dezoito anos de vida artística, com experiências em diversas posições do processo teatral e a consciência da sua missão como encenadora dramaturgista. Sua entrevista apresenta posições quanto às suas funções nos processos, sua visão em relação a aspectos positivos e negativos dessa dupla jornada, suas motivações e expectativas sobre o futuro desse profissional, e da cena teatral. Em comparação aos demais entrevistados, ela oferece uma clareza maior em relação ao acúmulo desses dois cargos.

³³ Sobre o espetáculo *La Isla de los peces*. Disponível em: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2015/08/31/operla-ila-de-los-peces-de-guillermo-eisner-en-el-gam-4-al-6-de-septiembre/>. Acesso em 21 dez. 2015, 09:24:05.

Figura 12 – Foto de *La Isla de los peces* – Imagem da divulgação, 2015.



Ao tratar do diretor, Romero (p. 150) diz que “é difícil ou mais que difícil, é muito complexo” referir-se ao seu papel porque ele tem várias funções, “dependendo do processo artístico em que está envolvido”. Ou seja, o diretor comporta-se de acordo com a necessidade e o tipo de processo, que cada vez mais são variados. De maneira geral, para ocupar esse cargo, ela define como essencial o incumbido ter as ferramentas para ser um guia na articulação da cena, pois o encenador “é quem deve articular todo o material, tanto humano quanto o artístico (teórico, corporal e espacial)”, algo semelhante ao descrito por Pavis (2015, p. 124) quando trata função da conciliação:

O encenador tem por missão decidir o vínculo entre os diversos elementos cênicos. [...] A encenação deve formar um sistema orgânico completo, uma estrutura onde cada elemento se integra ao conjunto, onde nada é deixada ao acaso. [...] É o conjunto dos movimentos, gestos e atitudes, a conciliação das fisionomias, das vozes e dos silêncios; é a totalizante do espetáculo cênico, que emana de um pensamento único, que o concebe, o rege e o harmoniza.

O diretor precisa articular todos os envolvidos na criação cênica e, para Romero, essa incumbência é pessoalmente um fator motivador. Sua vontade de dirigir nasce justamente dessa

“maravilhosa possibilidade de gerar um mundo na cena que vincule todos os envolvidos nessa experiência única” (p. 150). Segundo ela, portanto, encenar “não consiste em ordenar, em impor, pelo contrário, é criar um espaço onde os quadros se enredam mais”, é articular todas as esferas criativas da cena sem qualquer tipo de imposição. Afinal, como sentencia Antunes Filho (2010), todos os caminhos do teatro revelam um autoritarismo que está sendo sanado ou questionado.

Essa articulação torna-se mais eficiente, segundo ela, como a presença do dramaturgista na construção. De acordo com Romero, o dramaturg também funciona como outro tipo de articulador. Ele é o responsável pela “articulação de ideias”. Pois, “o texto precisa contextualizar, para abrir possibilidades no espaço, aos corpos que habitam a cena, a relação entre eles” (p. 150) e realizar isso é o principal papel do dramaturgista. Para ela, a palavra aparece na dramaturgia de diversas formas, não apenas na voz, mas no corpo e em outros materiais de acordo com o processo. Ela compreende dramaturgia no sentido “pós-brechtiano” descrito por Pavis (2015, p. 113):

Abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula ‘em relevo’, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento.

Por abarcar a dramaturgia dessa maneira e entender o dramaturgista como um articulador do texto em cena, Romero coloca como fundamental o dramaturg ter a sensibilidade de ouvir em todos os momentos e imaginar as infinitas possibilidades de aplicação das palavras: na voz, no corpo, nos objetos cênicos, na música etc.

Portanto, para Romero, encenador e dramaturgista devem trabalhar como articuladores, o primeiro dos materiais humanos e cênicos, e o segundo do campo das ideias e da contextualização textual. Assim, quando um único profissional assume os dois cargos, segundo ela, ele precisa aumentar suas habilidades de articulação. Romero usa como metáforas o corpo humano e a mitocôndria para explicar como imagina a cena e como deve agir o encenador dramaturgista:

Imagino a cena como um corpo humano, orgânico, vivo, portanto, o encenador dramaturgista tem a função das mitocôndrias, são uma espécie de transmissores de energia, eles permitem a articulação de ideias, corpos, a possibilidade infinita de dinâmicas entre os atores, espectadores, espaço e

graças a essa dinâmica surge a vitalidade do corpo, em nosso caso da obra. (ROMERO, 2015, p. 150)

Os encenadores dramaturgistas possuem uma árdua tarefa: produzir energia para todas as atividades celulares, cada esfera do processo. Todos os demais profissionais devem ser envolvidos e motivados a acreditar no espetáculo. Para fazer isso, de acordo com as experiências de Romero, articulador teatral precisa estar preparado para as adversidades, ter um perfil motivador e manter um diálogo constante com cada envolvido no projeto.

Além das vantagens coletivas, essa acumulação de papéis provoca, segundo Romero, um benefício que pode ser completamente individual e narcísico: “articular e construir mundos desejados, imaginados que se fazem matéria no palco, algo assim como uma psicanálise mais artística” (p. 151). Nesse cargo, que se relaciona diretamente com as demais esferas do processo, o encenador dramaturgista tem a possibilidade de criar suas fantasias com uma marca de alta intensidade pessoal. Ao assumir a dramaturgia, a encenação e articulação geral entre os envolvidos, o artista pode construir uma potente assinatura.

Ao mesmo tempo, destaca Romero, olhando por um ponto de vista muito mais ideal e político, assumir esses postos pode ter um anseio mais coletivo de verificar que é possível articular mundos onde se cumprem muitos desejos, as aspirações de todos os envolvidos na experiência, não apenas do navegador do barco. É essa vontade “de criar um espaço comum de reflexão que permite pensar na prática da cena e transformar isso em uma experiência viva e relacional, tanto para os envolvidos, quanto para as testemunhas” (p. 151), é o motivador principal nesse modelo de trabalho.

As possíveis desvantagens desta acumulação, aponta Romero (p. 151), se encontram na possibilidade de se refutar a entrada de “outros mundos e outros desejos na criação” caso o profissional não tenha atentos ouvidos e não saiba captar o melhor de cada um. Além disso, ela confessa que, pela sua necessidade de dominar todas as esferas, jamais permitiu que outro diretor pegasse um texto seu e experimentasse algo completamente contrário.

Para ela, é difícil medir se essa acumulação traz mais pontos positivos ou negativos ao processo. Pois acredita que sempre a diversidade de pontos de vista enriquece o trabalho artístico e, caso o ouvido não esteja apurado, portas criativas podem ser fechadas. No seu caso, a sua formação (dançarina, coreógrafa, atriz, dramaturga, dramaturgista e diretora) e interesses possibilitaram a ela imaginar o universo completo quando escreve e torna-se “um desejo absoluto ver isso concretizado no palco”:

Poder articular o meu próprio pensamento e surpreender-me na criação da cena, é definitivamente positivo no desenvolvimento do meu trabalho que eu não sei para onde irá evoluir, essa incerteza é fabulosa quando você compartilha com os atores e eles te fazem milhares de perguntas sobre o texto, permite que seja uma rede de processos que ao meu modo de ver aumentam a criação. (ROMERO, 2015, p. 152)

Mesmo assim, revela, “um olhar externo completamente diferente faz-me curiosa” (p. 152). Ela lembra que ninguém jamais montou um texto seu, pois ainda não se atreveu a consentir essa possibilidade. Ela não duvida que seria uma grande experiência, mas acredita ser um processo de maturação como dramaturga que ainda não se sente capaz de realizar ou com o interesse real para realizá-lo.

Por fim, questionada sobre o futuro do encenador dramaturgista, Romero mostra o lugar de destaque que esse profissional deve tomar quando afirma que “é como perguntar qual o futuro da cena em geral”. Ela explica essa relação:

Eu imagino que a cena irá se tornar experiência significativa, principalmente, para o espectador. Eu acho que cada vez aumenta o número de diretores dramaturgistas ou dramaturgistas diretores, porque também cresce a independência nas artes cênicas, seja por necessidade como por interesses artísticos e cada vez mais as definições da cena serão diluídas. (ROMERO, 2015, p. 152)

Segundo Romero, portanto, com os aspectos e formas das artes cênicas cada vez mais variadas, com os conceitos em constante mudança de definições, o encenador dramaturgista – como um articulador entre texto e cena, ideias e execução – “tem um papel fundamental na junção, sobre a germinação da trama” (p. 152). Ele pode, ao fazer essa função de “transmissor de energia”, organizar de todo o processo (plantar e regar) para que os frutos desse germinar sejam colhidos pelo espectador, o principal elemento desse jogo.

Romero, dos quatro entrevistados, é quem consegue melhor separar suas funções como encenadora e dramaturgista. Por outro lado, João Falcão é quem exemplifica em ações, de maneira mais fiel o modelo do encenador dramaturgista, pois enxerga texto e cena praticamente como um só. Cunha prioriza a encenação sobre a literatura, enquanto Vicente tem um olhar bastante cuidadoso sobre o texto. São essas diferentes maneiras de comandar um processo que como responsáveis pela encenação e pela costura do texto, como encenadores dramaturgistas.

Ao conhecer a história, os pensamentos e as obras deles, ficam explícitas as semelhanças e, principalmente, as diferenças. Estas são importantes justamente para fortalecer aquelas. Ao mesmo tempo em que os quatro possuem diversos pensamentos em comum: o protagonismo do ator, a necessidade de participar de todas as esferas e o intuito de construir uma obra independente da literatura; cada encenador dramaturgista possui particularidades, em especial na relação com o texto dramático, e isso é visível em suas encenações.

CAPÍTULO III - AS CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Após apresentar o perfil de Gil Vicente Tavares, Paulo Cunha, João Falcão e Carla Romero, evidencia-se que, em níveis diferentes, os quatro são encenadores dramaturgistas. Eles não apenas colocam uma literatura no palco, mas reescrevem outra dramaturgia (textual e cênica) a partir no processo com os demais “autores”. No entanto, é importante notar as peculiaridades de cada artista, em especial, no que diz respeito ao texto antes nos ensaios. Vicente, na maioria dos trabalhos, já possui uma escrita estruturada e, por isso, seu papel como dramaturg se dá na função de defensor do discurso no texto e na cena. Paulo Cunha, em geral, também parte de uma obra de referência central, porém, altera o texto sem maiores cerimônias e sua atuação como dramaturgista acontece em comunhão com um grupo de críticos que analisa as inúmeras referências do espetáculo. Já João Falcão e Carla Romero, podem partir apenas de uma ideia, fazer uma costura do texto durante o processo de ensaios e, assim, exercem a função mais comum do dramaturg: escrever o texto durante o processo de construção da cena.

Neste capítulo, a partir do confronto das ideias, atitudes e criações dos quatro encenadores dramaturgistas, será possível elaborar um quadro com as funções prioritárias desse profissional, esmiuçar seu processo criativo e entender qual sua relação com as outras esferas do processo. Para uma compreensão mais clara, em paralelo às definições de teóricos, as posições dos entrevistados sobre o encenador, o dramaturgista e o encenador dramaturgista serão reunidas em quadros. Assim, será possível entender, principalmente, quais as diferenças entre um encenador e um encenador dramaturgista.

No primeiro momento, serão apresentadas as funções exclusivas exercidas pelo encenador segundo o *Dicionário de Teatro*, com referências de Peter Brook e outros estudiosos, ao lado dos papéis identificados por Carla Romero, Gil Vicente, João Falcão e Paulo Cunha. Em seguida, o mesmo é feito em relação às atribuições do dramaturgista. No entanto, ao elaborar o quadro de atribuições do encenador dramaturgista não é possível encontrar contrapontos teóricos e, por isso, será confeccionado um quadro com o paralelo entre o perfil desse articulador indicado pelos entrevistados e as definições anteriores em relação ao encenador e ao dramaturgista. Para montar esse panorama didático, será preciso apontar o comportamento desse profissional nos seus processos, no encontro com o texto, o elenco e técnicos, além de indicar um prognóstico sobre seus próximos passos.

3.1 Funções do encenador

As funções do encenador, conforme Pavis (2015, p. 128), são: montar a peça, assumir a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolher os atores e utilizar as possibilidades cênicas à sua disposição. Os diretores contemporâneos, no entanto, parecem ir além. Principalmente depois de Brecht, que mudou a relação do artista com o público, os encenadores tiveram que agregar outras capacidades e pensar o teatro de maneira diferente a partir da ideia de distanciamento. Segundo Peter Brook, Brecht é o mais forte, influente e radical dos homens do teatro contemporâneo e ninguém seriamente interessado em teatro pode ignorá-lo.

Brecht é a figura chave de nossa época e todo trabalho teatral de hoje, a um certo ponto, começa ou retorna às suas afirmações e conquistas. Podemos voltar-nos diretamente para a palavra que ele introduziu no nosso vocabulário – distanciamento. [...] Não havia uma quarta parede entre atores e público – o objetivo único do ator era criar uma reação precisa numa plateia que Brecht introduziu a ideia de distanciamento, pois distanciamento é um apelo à parada: distanciamento é cortar, interromper, mostrar alguma coisa exposta à luz, fazer-nos reexaminar. É, sobretudo um apelo ao espectador para que use a própria cabeça, de modo a tornar-se cada vez mais responsável, apenas aceitando o que vê se isso lhe parece, de uma maneira adulta, conveniente. (BROOK, 1970, p. 41)

Os quatro encenadores entrevistados citam e mostram em suas obras a influência de Brecht. Inclusive, ao serem interrogados sobre as funções do diretor contemporâneo, nossos artistas entram em consenso ao afirmarem que os papéis exercidos pelo encenador dependem do tipo de processo, das necessidades da montagem e da relação que o diretor quer estabelecer com o espectador. Por isso, alegam dificuldade para colocar em um quadro os papéis designados ao encenador, principalmente, pelo acúmulo de outros cargos: dramaturgo, dramaturgista, ator etc. A verdade é que diretores atuais, raramente, exercem apenas a direção e, dessa forma, torna-se um desafio identificar atribuições exclusivas do encenador.

As respostas dos encenadores, no entanto, permitem traçar convergências sobre as posições deles quanto ao diretor. O primeiro ponto em comum se encontra no fato de ressaltarem a existência de dois tipos básicos de encenadores: há os que apenas colocam o texto no espaço e marcam os atores no palco³⁴; e os que, influenciados pelas ações de Brecht,

³⁴ Esses seriam os diretores puros, sem acúmulo de cargos.

participam de todas as esferas buscando uma independência da encenação³⁵. Todos se enquadram na segunda categoria.

Carla Romero, questionada sobre o lugar do diretor, no primeiro momento, reforça a dificuldade de colocar em uma cartilha os papéis que exerce. De maneira geral, afirma que a missão do diretor é articular todos os envolvidos na criação cênica de maneira harmônica, pois, para ela, encenar “não consiste em ordenar, em impor, pelo contrário, é criar um espaço onde os quadros se enredam mais” (p. 150), ou seja, o diretor deve exercer um papel de conciliador em busca da criação de uma obra em que todos os desejos se transformam em um único espetáculo. Por isso, outra característica destacada por ela é a necessidade de inventar um ambiente onde todos os participantes sejam envolvidos no intuito de encontrar uma unidade.

Gil Vicente também entende que, com tantas possibilidades de comandar um processo, cada montagem exige atitudes diferentes. Para ele, em alguns casos, fazer a direção de um espetáculo é seguir o texto, tirá-lo do papel, marca-lo muito bem e construir aquela história no palco; em outros, porém, o diretor precisa ser transdisciplinar, ter uma intertextualidade, uma relação com outras áreas afins, dialogar com todas as extensões da criação de um espetáculo e ajustar tudo como um maestro: polir, lapidar, tirar o excesso e escavar até encontrar o essencial. Ele precisa afinar tudo, evidenciar um sentido - ou o espetáculo fica vazio - e conciliar as imagens dos diversos profissionais em busca de uma unidade.

João Falcão, que sempre exerceu as funções de encenador e dramaturgista de maneira simultânea, é quem mais demonstra dificuldade em separar suas funções em dois blocos. Porque, para ele, os papéis se misturam, uma vez que cria e pensa os elementos como uma obra una. Ainda assim, na tentativa de separar seus papéis, Falcão encontra três ações que são mais ligadas ao diretor: armar o plano-sequência das marcações, orientar a equipe (figurinista, iluminador, técnicos em geral) e gerar uma coesão entre as esferas. Ele ressalta, porém, que seria bastante difícil realizar essas atividades caso não fosse o dramaturgista dos seus espetáculos. Para Falcão, a maioria dos papéis exercidos por um, se encaixa na descrição do outro e, por isso, afirma que esse posto que exerce – uma mistura dos dois profissionais – não é de diretor, ou autor, e sim de um “fazedor de espetáculos” (p. 143).

Paulo Cunha enxerga o diretor como uma espécie de catalisador, um promotor que vai estimular e encaminhar essa produção. Suas principais funções são indicar um caminho, racionalizar o espetáculo e trazer um posicionamento de construção de uma nova obra. Cunha

³⁵ Esses seriam diretores que agregam outros cargos.

ênfatiza a necessidade de o diretor buscar um “discurso paródico”, ao lado de uma leitura achatada e neutra do texto. Ele também ressalta que, apesar de existir quem veja a direção como uma mera definição de marcações ou concepção de ideias antes da prática, esse caminho vem perdendo espaço e os encenadores cada vez mais acumulam funções e trabalham como uma espécie de maestro. O diretor, destaca Cunha, deve pensar a encenação como uma obra independente de qualquer literatura, gerada por vários autores e, por isso, a criação deveria ser chamada de “composição teatral”.

Ao registrar o relato dos quatro entrevistados, de maneira geral, nota-se o consenso em relação ao fato de existir tipos diferentes de diretor. Em relação às obrigações principais dele, eles compartilham a ideia de que o encenador contemporâneo tem as seguintes obrigações principais: colocar no espaço o texto literário; ser conciliador, ter ouvidos e olhos abertos no intuito de absorver o que cada envolvido pode oferecer de melhor; ser conhecedor das obras de referência para fortalecer o discurso; buscar um sentido para construir uma obra teatral uniforme, sem excessos; apresentar um discurso paródico; ter a capacidade de indicar caminhos; e, assim, orientar os atores.

3.2 Funções do dramaturgista

Quando questionados sobre as funções do dramaturgista, os entrevistados apresentaram definições diversas e não há um consenso. De fato, apesar dos mais de duzentos anos de existência, no Brasil, o termo dramaturg ainda é ignorado nos programas de espetáculos, editais e concursos. Em geral, os profissionais desempenham as funções do dramaturgista, porém, não usam a nomenclatura e isso fica nítido quando os entrevistados relatam suas experiências e mostram que já exerceram o cargo sem a consciência disso.

Ainda que o nome seja pouco usado, como destaca Quadros (2007, p. 89), são tantas as possibilidades de atuação que, de fato, é difícil definir e conceituar o dramaturgista. Essa multiplicidade, segundo ela, talvez “seja devido ao fato de que a dramaturgia perpassa, realmente, todos os aspectos e situações teatrais”. Vale lembrar que o emprego técnico da palavra, segundo Pavis (2015, p. 116), designa um guardião de sentido ou um conselheiro literário e teatral, um profissional que desempenha uma tarefa ambígua com muitas atribuições:

Escolher peças e combinar os textos escolhidos para uma encenação; efetuar pesquisas; adaptar ou modificar o texto sozinho (ou com encenador); destacar as articulações de sentido e inserir a interpretação no sentido global; intervir como crítico interno; assegurar ligação com um público potencial. (PAVIS, 2015, p. 116).

Na esfera brasileira, em geral, o nome é dado ao profissional que, a partir de um olhar crítico, reconstrói o texto concomitantemente ao desenvolvimento dos ensaios. Os quatro entrevistados, de diferentes formas, em busca de mais possibilidades dramáticas, realizam a função de modificar a dramaturgia durante o processo a partir de uma reflexão constante. Romero e Falcão são dramaturgistas apenas nos seus processos; Vicente, além de dramaturg nas suas peças, já realizou esse papel em trabalhos de terceiros; e apenas Cunha trabalha com dramaturgistas agregados, que dividem essa função com ele.

Romero, única entrevistada fora das fronteiras brasileiras, mostra ter mais clareza sobre o perfil do dramaturg. Questionada sobre as funções desse profissional, ela enxerga o dramaturgista como um sujeito mais próximo ao texto. Na prática, ela faz esse ciclo de ensaio e texto reconhecendo o seu papel de dramaturg como responsável pela “articulação de ideias através do texto”. O seu trabalho está em captar o que ocorreu no ensaio e refletir isso no texto, para que ele retorne à sala de ensaio criando mais possibilidades cênicas. Para ela, “o texto precisa contextualizar para abrir possibilidades no espaço” (p. 150) e, como a palavra aparece em cena de diversas formas, é fundamental o dramaturgista ter a sensibilidade de ouvir em todos os momentos e imaginar as infinitas possibilidades de aplicação das palavras.

Já Gil Vicente, ao assumir o posto de dramaturgista, toma a posição de um defensor ferrenho e estudioso do texto. Ele não coloca a literatura como protagonista do processo, mas mostra-se faminto em esgotar todas as suas possibilidades e não desistir (cortar ou modificar) de trechos no primeiro empecilho. Assim, como dramaturgista, ele se posta como crítico e guardião do sentido através do texto, com a obrigação de esgotar todas as possibilidades de uso antes de modifica-lo. Vicente, portanto, não realiza o processo de transformar a literatura de acordo com as necessidades da cena e ela somente é modificada se apresentar algum problema. Dessa forma, a encenação deve buscar alternativas dentro dela - na interpretação dos atores, nas escolhas visuais - sem colocar o texto como seu refém.

João Falcão, na maioria dos seus processos, foi dramaturgo, dramaturgista e encenador. A sua construção, ao contrário da de Vicente, permite a maior quebra das fronteiras de atuação dos três cargos, ou seja, o “encenador Falcão” invade a área do “dramaturgista Falcão”, que

invade a do “dramaturgo Falcão” etc. Enquanto Vicente primeiro realiza o trabalho de dramaturgo, depois o de encenador e, quando necessário, o de dramaturg; Falcão faz tudo ao mesmo tempo e, por isso, sente dificuldade em apontar as funções de cada um. Ao tentar uma definição, ele afirma que o dramaturg exerce o papel de crítico do texto em cena e realiza alterações enquanto a peça existir, com o pensamento de uma literatura a serviço dos resultados nos ensaios.

Paulo Cunha, ao mesmo tempo em que reconstrói a dramaturgia no palco, usa o termo dramaturgista para se referir aos profissionais com quem dialoga com frequência antes do contato com os atores e durante o processo. Cunha usa o nome dramaturg no sentido de crítico do processo e, antes de encontrar o ator, apresenta aos dramaturgistas agregados, principalmente, a sua visão das obras de referências para debatê-las. Em seguida, ele mostra os resultados dos estudos ao elenco e os deixa a par dos conceitos do espetáculo. Ao fim do processo, vale ressaltar que Cunha não produz um texto literário da obra que encontra o público, pois acredita que diversos elementos da peça não podem ser traduzidos para o papel.

Como dito, são muitas as definições dadas ao dramaturg e, principalmente na esfera brasileira, o termo é pouco conhecido. Os entrevistados, com exceção de Carla Romero, possuem dificuldade em dar uma resposta assertiva sobre os papéis específicos do dramaturgista. Esse problema, segundo Quadros (2007, p.89), nasce do fato de ser o diretor quem, normalmente, assume o posto de dramaturg. Ela acredita que é natural que seja ele, pois o encenador, ao ser também dramaturgista, pode ser “o elemento que proporciona a reflexão dramaturgica, alguém que possa repensar o teatro, que tenha a função de consciência e de provocação”.

No teatro contemporâneo, não é raro ver o encenador agregar as funções do dramaturgista, como articulador e crítico literário, responsável por “instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto, ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido” (PAVIS, 2015, p. 113). Aliás, quem melhor que o diretor pode exercer esses papéis?

3.3 Funções do encenador dramaturgista

A união do conjunto de funções do encenador com a do dramaturgista mostrará o perfil do encenador dramaturgista? A conta deveria ser simples assim, mas não é, como evidenciam as possibilidades de ação dos entrevistados. Afinal, trata-se de um trabalho com alto grau de subjetividade e a interseção desses dois profissionais proporciona a mudança de algumas atribuições. Ao comandar as esferas textual e cênica de uma só vez é possível tomar decisões com um lastro de conhecimento maior e um impacto mais rápido. Romero, Vicente, Falcão e Cunha vão apresentar, por exemplo, ações que não cabiam a nenhum dos cargos isoladamente.

Todavia, ainda que aconteçam algumas mutações em determinadas funções, ao ouvir os relatos dos entrevistados, fica vidente que a relação entre os papéis do encenador e do dramaturgista é muito estreita. Ainda mais, quando lhes é sugerido que tratem livremente dos seus processos. Os quatro são exemplos de articuladores da obra em conjunto (como diz Carla Romero), escultores de um grandioso monumento (segundo Gil Vicente), fazedores de espetáculo (para João Falcão), maestros de uma composição (conforme Paulo Cunha). O fato é que os quatro vão além das funções de encenador e dramaturgista, fruto de um momento em que as cartilhas cada vez mais perdem espaço e as possibilidades dramáticas são infinitas.

Ao assumir os dois cargos, Carla Romero enxerga a possibilidade de criar obras em que pode pensar, conceber e construir um mundo imaginário completo a partir do seu olhar. Afinal, torna-se competente por texto, cena e, principalmente, pela motivação dos envolvidos no processo. Ela considera a oportunidade de mover todos os artistas em busca do mesmo objetivo (a obra sonhada por ela) a missão e o grande benefício de ser encenador dramaturgista. Para Romero, essa espécie de líder possui “a função das mitocôndrias” e participa de todo o processo como transmissores de energia.

A metáfora torna-se mais lógica ao conhecer a função das mitocôndrias: realizar o importante processo de respiração celular. Pois, para Romero, o papel principal do encenador dramaturgista é fazer funcionar cada esfera do processo criativo, através de uma sequência de reações que ocorrem na sala de ensaio, onde os indivíduos obtêm as condições para suprir suas necessidades artísticas. As mitocôndrias exercem uma importante função nas células: são elas que realizam o crucial processo de respiração celular. Da mesma maneira, o condutor de um processo teatral, ao assumir os dois papéis, precisa aproveitar cada componente, pois, através de profissionais envolvidos e aplicados ao máximo para a construção do espetáculo, é possível

criar uma obra conjunta a partir da orientação de um líder. Portanto, Carla Romero, desde o momento em que passou a trabalhar como encenadora dramaturgista, viu a possibilidade de articular de maneira mais eficiente a dinâmicas entre os atores, técnicos, espectadores e demais envolvidos. Por isso, para ela, a palavra que melhor define esse profissional é: articulador.

Gil Vicente também exerce esse papel e entende que esse estilo de comando exige um preparo mais profundo, pois sua participação é vista em todas as esferas da criação. A missão é construir uma encenação em que todos os elementos contem algo em conjunto, de uma forma muito afinada. Como uma espécie de escultor, ele precisa discutir cada detalhe, se preocupar com cada elemento, entender como funciona cada proposta e, assim, não deixar nada solto, em excesso. Texto e cena são modelados com intuito de apresentar ao público uma “escultura sem sobras acidentais”, uma obra de arte com a mesma essência de discurso da concepção até o resultado final.

Assim, como um escultor que escolhe com afinco o material da sua escultura e aplica determinada técnica de acordo com esse material, Gil Vicente age conforme as necessidades daquele processo. Ele enxerga a construção de um espetáculo como a modelagem de uma grande escultura viva, que precisa ter tudo conjugado, imbricado através da composição cênica gerada pela dramaturgia da cena (o desenho do todo). Vicente entende que os encenadores dramaturgistas precisam construir uma encenação em que todos os elementos contem algo em conjunto, de uma forma muito afinada. Ele enxerga que cada esfera tem o seu lugar (texto, cenário, figurino, maquiagem trilha etc.), sem deixar a encenação atropelar qualquer um deles. O seu papel é organizar tudo isso para não permitir a criação de núcleos individuais maravilhosos em detrimento da unidade do conjunto.

Para João Falcão, principalmente quando o texto é de sua autoria, é possível realizar a principal função do encenador dramaturgista: captar o máximo de cada envolvido no espetáculo, em especial, do elenco. Ao dominar as etapas do processo, pode tirar de cada membro o que deseja para a obra. Assim, como um “fazedor de espetáculo”, não há nada sem a sua participação, ele constrói tijolo por tijolo. Acumular os dois cargos traz a possibilidade de experimentar a cada dia, a cada etapa do trabalho e se os papéis fossem divididos como nas cartilhas, suas funções seriam limitadas, pois “não poderia ser tão mutante e isso não seria completo” (p. 148).

Falcão entende que, hoje, essa é a forma mais eficiente de comandar um espetáculo, todavia, lembra que essa prática não é algo recente. Ele cita Bertold Brecht como um diretor que também era dramaturgo e dramaturgista nos seus processos, capaz de conduzir texto e a

cena, e provocar no espectador os efeitos que desejava. Assim como Shakespeare, para ele, foi o melhor diretor possível para seus textos e vice-versa. Falcão, de fato, exerce essa dupla jornada porque acredita que ela é a mais hábil na condução de processos teatrais.

Paulo Cunha apresenta uma biografia curiosa pela maneira como modificou sua visão sobre encenação ao longo da carreira. Se no passado respeitava em demasia a obra literária e encomendava os materiais cênicos antes do processo com atores começar, hoje, é o mais radical quanto ao lugar da encenação: uma obra de arte independente da literatura. O espetáculo, acredita Cunha, cada vez mais, será uma composição teatral, uma criação exclusiva, única, feita por um grupo, que não pode ser confundido com uma obra literária de referência.

Nesse contexto, ele compara essa espécie de diretor ao maestro na música, ao regente das esferas textual e cênica. Para isso, o “maestro” dessas composições precisa ouvir os diversos autores do processo, ser um diretor atento ao processo de composição dos vários autores do espetáculo, em constante processo de diálogo com as referências dos diversos componentes. Ele indica um caminho, que precisa ser trilhado com a colaboração dos diversos participantes do projeto. Cunha, de fato, busca construir a obra na sala de ensaios (a partir dos atores, referência e objetos) com o propósito de usar as diferentes possibilidades dramáticas que esses elementos possibilitam e construir uma obra de arte dissociada de qualquer criação anterior. Assim, ele é mais que maestro ou regente, é principal compositor daquela “sinfonia”.

A missão do encenador dramaturgista, conforme os depoimentos dos artistas estudados aqui, é articular texto e cena, participar de todas as etapas do processo, testar as milhares possibilidades dramáticas e envolver todos os componentes (humanos e materiais) em busca de uma obra única capaz de transmitir a sua concepção. Para entender esse acúmulo de funções, a partir do estudo sobre Carla Romero, Gil Vicente, João Falcão e Paulo Cunha, ancorado em escritos de reconhecidos nomes da história do teatro como Peter Brook, será apresentado o processo (concepção, ensaios e contato com o público) de trabalho do encenador dramaturgista, sua relação com atores, equipe e texto, além de uma ideia de futuro. Por fim, um quadro com as funções do encenador, do dramaturgista e do encenador dramaturgista, conforme o discurso dos entrevistados, evidenciará as diferenças entre os três profissionais.

3.3.1 O processo do encenador dramaturgista

Experimentar! Este é verbo que guia o processo dos encenadores dramaturgistas. Segundo os entrevistados, hoje, com a variedade de procedimentos e maneiras de comandar as construções cênicas, o teatro se torna, cada vez mais, o lugar da experimentação. Todavia é um experimentar, eles deixam claro, bastante fundamentado. Para isso, esse tipo de encenador deve ser conhecedor das obras de referência norteadoras do trabalho, precisa se envolver em todas as esferas e, principalmente, saber quais provocações pretende fazer ao público. Com essas características, seja qual for o método, o sistema ou as regras do processo, ele estará preparado para qualquer ocasião.

O teatro (do Latim *theatrum*, do Grego *theatron*, significa “lugar para olhar”) é um ponto de encontro e lugar de troca entre a obra e o espectador. Essa obra, no entanto, por muitos séculos foi uma transposição do texto e, assim, o espetáculo era apenas uma ligação entre a literatura e a plateia. Com o advento da encenação, os momentos de troca passaram a ser dois: o processo de construção de uma nova obra a partir das possibilidades criadas sobre referências (escritas ou não) e o contato desse espetáculo com quem o assiste. Hoje, conforme Anne Ubersfeld (2002, p. 48), assim podemos definir o teatro:

Como um espaço em que estão juntos os que olham e os que são olhados, e a cena como o espaço dos corpos em movimento. O espaço teatral compreende atores e espectadores, definindo certa relação entre eles. O espaço cênico é o espaço próprio aos atores; o lugar cênico é esse espaço enquanto materialmente definido; o espaço dramático é uma abstração: compreende não somente os signos da representação, mas toda a espacialidade virtual do texto, inclusive o que é previsto como fora de cena.

O encenador, ao agregar o cargo de dramaturgista, no seu lugar de criador e crítico do processo, possui a vantagem de participar de todas as etapas e, assim, experimentar até depois do contato com o público. Isso só é possível, salienta Gil Vicente, caso o líder tenha propriedade sobre o que deseja provocar no espectador, ancorado em uma proposta de encenação que não a deixe vazia. Nesse contato com a plateia, Falcão demonstra prazer ao transformar o espetáculo conforme a resposta dela, “em dirigir com o público”, assim como Cunha que, em seus trabalhos, tem a preocupação de gerar questionamentos no público a partir de imagens e do discurso do texto que vai ao palco. Para provocar esse efeito no espectador, Carla Romero aposta nesse processo livre, pois, vê nele a oportunidade de construir uma encenação que

vincule todos os envolvidos nessa experiência única, mantendo os profissionais motivados, com liberdade de criar, alterar, reinventar e se surpreender com as reações de quem assiste.

Para Peter Brook (1970, p. 75), quando há uma plateia, o conhecimento prévio que o diretor tem de todas as intenções da peça, se “dissipa e, pela primeira vez, ele se encontra recebendo as impressões dadas pela peça na sua sequência de tempo apropriada, uma após a outra. Não é de surpreender que ele descubra que tudo parece diferente”. Brook ainda trata do processo de ensaios: “um diretor aprende que o crescimento dos ensaios é um processo de desenvolvimento; ele vê que há um tempo certo para tudo e sua arte é a arte de reconhecer estes momentos” (1970, p. 61). Por isso, para ele, mesmo que ensaie fragmentos com liberdade, o encenador precisa preservar a visão do todo.

Mais uma vez, nota-se que a ação do encenador dramaturgista se deve bastante à ampliação do espaço teatral (onde se encontram atores e espectadores) a partir de Brecht. O “dramaturgismo” como lugar, sobretudo, de reflexão sobre o texto e criação de possibilidades dramáticas, auxilia o diretor na oportunidade de experimentar na sala de ensaio e além dela, no encontro com o público. Este, cada vez mais, torna-se imprevisível e exigente. Por isso, os quatro entrevistados não estabelecem regras ou cronogramas fechados quanto ao modo de trabalhar, além de estarem sempre dispostos a receber o que vem do processo de criação dos demais envolvidos. Assim agem diretores como Peter Brook, que evita ideia e procedimentos fechados. Ele revela: “à medida que continuo a trabalhar, cada experiência tornará estas conclusões novamente inconclusivas [...] não existem fórmulas; não existem métodos” (BROOK, 1970, p. 58). Torna-se evidente que qualquer teoria precisa ser colocada em prática:

Aceitaria a responsabilidade de ensinar em poucas horas a qualquer um tudo que sei sobre regras e técnica de teatro. O resto é prática – e isto não pode ser feito isoladamente. Podemos apenas tentar acompanhar este processo até um certo ponto, examinando a preparação de uma peça até a representação (BROOK, 1970, p. 58).

Vicente corrobora com esse pensamento e afirma não ser daqueles diretores que já possuem um pacote pronto, pois acredita que o encenador deve estar susceptível a captar o melhor de cada um. Da mesma maneira, João Falcão defende o protagonismo da criação processual, afirma não possuir um método e vê o processo teatral como algo muito livre. Romero e Cunha seguem a mesma linha ao entenderem que o teatro, hoje, tende para uma construção mais coletiva, em que a autoria é de vários e as funções se misturam.

Os encenadores dramaturgistas se encaixam na corrente de um processo mais livre e democrático. Eles possuem ferramentas para dialogar com as diversas esferas da criação e tornam o trajeto mais atraente aos envolvidos, motivados pela oportunidade de serem protagonistas da obra. Os atores compreendem que são o norte do processo, não mais uma marionete nas mãos de um diretor, e sim um componente capaz de mudar outras esferas a partir do seu desempenho e, assim, é decisivo para o resultado final. Ao mesmo tempo, nesse tipo de condução, todos os elementos precisam trabalhar em diálogo constante com o condutor da obra e entender que cada processo exige novas respostas:

Para nós, cada vez que começamos uma nova produção, somos obrigados a reabrir esta questão como se fosse pela primeira vez. O que podem os atores usar? Existirá uma época subentendida na ação? O que é uma época? Qual é a sua realidade? Serão reais as informações que os documentos nos fornecem? Ou será mais real um voo da imaginação e da inspiração? Qual é o propósito dramático? O que necessita de vestimenta? O que precisa ser definido? O que exige o ator, fisicamente? O que pede o olho do espectador? Deve esta exigência de o espectador ser satisfeita harmoniosamente ou contrariada dramaticamente? Que coisas podem valorizar com e talho? O que poderão elas encobrir? (BROOK, 1970, p. 60)

A partir da ideia de processo dos entrevistados, apresento um quadro com as características de trabalho de cada profissional e, em seguida, um conceito de processo do encenador dramaturgista. O intuito é mostrar como a possibilidade de atuar sobre o texto (seja na escrita na crítica ou na articulação dele em cena), o diferencia do profissional que age apenas como encenador. Em seguida, ainda dentro da investigação sobre o processo, serão apresentadas a relação do encenador dramaturgista com os atores, a equipe técnica e o texto.

Quadro 1 – O processo do encenador dramaturgista.

PROFISSIONAL	O PROCESSO
CARLA ROMERO	<ul style="list-style-type: none"> - Momento de liberdade para criar, alterar e reinventar; - Sem concepções imutáveis; - Sem um plano de ensaios fechado; - Articular texto e cena; - Motivar e tirar o melhor de cada membro.
GIL VICENTE	<ul style="list-style-type: none"> - Momento de atenção para captar o melhor de cada componente; - Ingressa com uma imagem final, mas sem um pacote de concepções pronto; - Sem um plano de ensaios fechado; - Esgotar todas as possibilidades cênicas antes de alterar o texto; - Constrói uma dramaturgia da cena.
JOÃO FALCÃO	<ul style="list-style-type: none"> - Momento de liberdade total; - A ideias são mutáveis no desenvolvimento nos ensaios; - Sem um método de trabalho; - Cria texto e cena juntos; - Atenção especial ao ator.
PAULO CUNHA	<ul style="list-style-type: none"> - Momento de encontro de vários autores e obras de referência; - Sua ideia norte está sujeita ao desenvolvimento em uma construção coletiva; - Transmite suas inquietações aos demais membros; - Criar uma obra de arte independente; - Um método sujeito ao encontro com o ator.
ENCENADOR DRAMATURGISTA	<p>Com atenção para captar o melhor de cada componente, é o momento de liberdade para criar, alterar e experimentar a partir do encontro de vários autores e das possibilidades dramáticas das obras de referência. Aqui, não existem concepções fechadas, as ideias são mutáveis aos acontecimentos nos ensaios, sujeitas ao desenvolvimento em uma construção coletiva. O principal objetivo é criar uma obra de arte com um discurso único.</p>

3.3.1.1 A relação com o ator

O ator é o ponto de partida para qualquer encenação, por isso, para Pavis (2015, p. 23), a análise do espetáculo deveria começar pelo ator, “pois este está no centro da encenação e tende a reduzir a si o resto da representação. Trata-se, porém, do elemento mais difícil de apreender. Antes de pretender analisar o jogo, deve-se começar por propor uma teoria do ator”. Com o encenador dramaturgista, nesse contexto em que a construção do espetáculo advém, em especial, da dinâmica do processo e das possibilidades dramáticas, o ator ganhou ainda mais poder no jogo. Os entrevistados concordam com essa sentença e a maneira como conduzem seus trabalhos provam isso. Como a palavra de ordem é experimentar, é no ator onde são experimentadas todas as ferramentas da construção.

Atriz de algumas das suas peças, Carla Romero apresenta esse diferencial em relação aos demais. Nesses casos, possui uma zona de criação ainda maior, pois, ao mesmo tempo, assina o texto e a direção de suas próprias invenções de experimentação cênica, e executa em cena. Ao assumir tantas funções, Romero pode articular e concretizar suas ideias no palco, algo que ela define como uma psicanálise mais artística. No entanto, confessa que dominar tantas esferas pode tornar a experiência individual e narcisista. Além disso, se por um lado ganha a oportunidade de testar no corpo suas concepções, por outro perde a chance de enxergar de fora o todo do espetáculo.

Gil Vicente também protege o espaço do ator. Para ele, o ator não pode ser um mero executor do que o diretor deseja, ele precisa ter liberdade para criar e ser um elemento ativo no processo. Vicente revela que, nos seus processos, existiram casos em que não conseguia resolver nós no texto e os atores solucionaram por entenderem ser uma missão deles, por perceberem que são problemas de interpretação. Essa relação de autonomia do elenco, segundo ele, só é possível pelo seu cuidado na escolha dos atores, algo que auxilia visivelmente no resultado final.

Falcão mostra entusiasmo ao tratar do ator e o coloca, no teatro, no topo da cadeia criativa. Por isso, resume seu trabalho como encenador dramaturgista em motivar, preparar, escolher, exercitar e experimentar os atores para que eles fiquem bem. Para ele, esse cuidado com ator é o que há de mais belo nas relações teatrais e isso é perceptível nas suas encenações. Sua satisfação é tamanha nessa atribuição que, nos seus trabalhos, cria personagens de determinadas

maneiras pelo “temperamento artístico” dos atores e, quando o texto é dele, existe a vantagem da liberdade para modificá-lo em função do rendimento do ator.

Paulo Cunha segue a mesma linha e define: quando encontra ator, tudo se transforma. Para ele, é incompatível pensar todo o espetáculo antes desse desafiante encontro. Cunha enxerga o ator como figura ao mesmo tempo ativa – cria e propõe – e passiva – palco que veste a roupa do figurinista, a maquiagem do maquiador e segue as marcações do diretor. Para isso, destaca a necessidade do ator se preparar e ter condições de assumir uma postura atuante, como protagonista do processo. Cunha ainda salienta a importância de encaixar corretamente o ator no personagem, pois isso tornará o trajeto de ensaios mais produtivo.

Portanto, o encenador dramaturgista, ainda que seja um condutor dedicado a todas as etapas e por vezes centralizador, enxerga o ator como o elemento principal do processo. Por isso, todo o trabalho, da construção do texto ao contato do espetáculo com o público, é voltado para que esse ator expresse a ideologia e a estética da obra da melhor maneira possível. Afinal, é o ator quem testa as “duzentas mil” possibilidades dramáticas.

3.3.1.2 A relação com a equipe

A maneira de trabalhar do encenador dramaturgista, amante do processo, obriga os demais artesãos a se adaptarem. A equipe técnica (os especialistas pelo cenário, iluminação, figurino, maquiagem, músicas, coreografia ou qualquer elemento inserido no espetáculo) precisa se condicionar a uma construção processual, estar aberta a modelar seu desejo ao projeto concebido pelo encenador dramaturgista, e ao que ocorrer nos ensaios, em um exercício de desapego. Dessa forma, os diversos fragmentos do espetáculo são construídos ao mesmo tempo:

Quando o diretor trabalha assim, sua compreensão teórica da peça e sua extensão em termos de formas e cores evoluem ambas ao mesmo tempo. Uma cena pode escapar à compreensão do diretor por várias semanas, uma forma no cenário pode parecer incompleta – então, à medida que trabalha no cenário, pode repentinamente encontrar o lugar da cena que lhe escapa: à medida que trabalha na estrutura da cena difícil, pode, de repente, captar o seu significado em termo de ação cênica ou de uma sucessão de cores. (BROOK, 1970, p. 58)

Nesse tipo de processo, os membros da equipe possuem a chance de se integrarem melhor ao trabalho de todos e criarem com mais consciência das nuances do espetáculo. Para isso, esses artistas precisam entender o modelo de criação, compreender que o encenador dramaturgista, como destaca Carla Romero, carece de conciliar pensamentos diversos, onde se cumprem muitos desejos e aspirações de todos os envolvidos na experiência. Por isso, ele deve articular as esferas no sentido de criar um espaço comum de reflexão e prática, em que é preciso manter diálogo constante com a equipe, como fazem todos os entrevistados.

Nessa relação, Romero salienta a importância de não fechar suas ideias e saber escutar as propostas. Algo também valorizado por Vicente, que, nesse jogo, enxerga como fundamental cada componente jogar a sua imagem para ser pensada e debatida. Ele destaca a sua necessidade de conversar sempre com esses profissionais e condiciona essa troca ao fato das imagens dos demais profissionais se encaixarem dentro da imagem proposta por ele. Para isso, revela, discute a cor de cada gelatina, o tecido de cada figurino, cada acorde da trilha e não permite que nenhum detalhe passe despercebido.

Falcão trabalha de maneira semelhante e não encomenda cenografia ou qualquer elemento antes do processo com os atores. Ele argumenta que, como participa de tudo (do texto à cena), imagina como são os personagens e os detalhes que o cercam. Por isso, os demais profissionais precisam gostar desse processo a médio e longo prazo, essa técnica de construção durante os ensaios. Dos elementos compositores da cena, seus espetáculos, em geral, possuem forte influência do cenário, como “A máquina”, em que construiu o jogo cênico a partir da cenografia. Peter Brook (1970, p. 59), em seus escritos, também trata da sua relação com os cenógrafos:

Trabalhando com um cenógrafo o que mais importa é uma compreensão semelhante de ritmo. Tive o prazer de trabalhar com muitos cenógrafos maravilhosos, mas às vezes fui apanhado em armadilhas estranhas, como quando o cenógrafo rápido demais chega a uma solução que se impõe, de modo que me vi forçado a aceitar ou recusar formas antes de ter sentido que formas pareciam ser imanentes no texto. Quando aceitava a forma errada, por não ter achado nenhuma razão lógica para me opor à convicção do cenógrafo, trancava-me numa armadilha da qual a direção não conseguia mais evoluir e, em consequência, produzi um péssimo resultado.

Cunha, no passado, também caiu em armadilhas como a destacada acima por Brook. Hoje, no entanto, participa de todas as etapas e afirma só trabalhar com artesãos capazes de trazer uma colaboração efetiva ao espetáculo, profissionais capazes de discutir uma obra de arte em

processo. Nesse tipo de construção, defende, “é fundamental a colaboração de técnicos presentes nos ensaios para transformar junto e não trazer uma coisa solta” (p. 139). Ele oferece aos profissionais agregados o título de autor da obra e, por isso, cobra competência para realizar suas obrigações com eficiência.

De maneira geral, os quatro entrevistados possuem comportamentos semelhantes em relação aos profissionais contratados para a parte técnica. Eles não aceitam imposições, discutem cada detalhe e precisam de um diálogo constante para criar uma obra unificada. No entanto, para isso, os encenadores dramaturgistas precisam possuir conhecimento para discutir em qualquer dos campos da construção e fazer um exercício de conciliação para agregar os diversos desejos dentro da sua proposta.

3.3.1.3 A relação com o texto

A relação com o texto é o terreno onde os entrevistados agem de maneiras mais distintas. Pois, foi principalmente na dramaturgia onde o encenador dramaturgista encontrou o campo que o diferencia dos demais diretores e amplia seu poder. Quando o encenador compreendeu (principalmente a partir de Brecht) que é preciso uma conexão direta com o espectador, as infinitas possibilidades do uso e entendimento da dramaturgia apareceram. Romero, por exemplo, vê a dramaturgia a serviço das possibilidades cênicas; Vicente entende que não se deve buscar resolver os problemas da encenação a custo da desconfiguração do texto; Falcão enxerga a dramaturgia como mais um elemento importante a ser construído durante o processo de ensaios; e Cunha usa a literatura como mais uma obra de referência a serviço da encenação.

A relação de Romero com texto possui mais dimensões. Afinal, ela tem a possibilidade de escrevê-lo como a dramaturga do processo, pensá-lo em cena como encenadora, em alguns casos executá-lo como atriz e reconstruí-lo como dramaturgista. Para ela, o texto precisa ser arquitetado com intuito de contextualizar a fábula e enriquecer a relação entre os corpos habitantes da cena. Romero entende que a palavra aparece na dramaturgia de diversas formas, não apenas na voz, mas no corpo e em outros materiais de acordo com o processo. Quando é atriz nos projetos que comanda, sua grande vantagem é testar no seu próprio corpo (voz) as possibilidades cênicas desse texto e transformá-lo de acordo com as respostas dos ensaios.

Em uma linha diferente, Vicente coloca-se no desafio de esgotar todas as possibilidades cênicas antes de alterar a dramaturgia. Ele destaca que problemas no texto precisam ser resolvidos no texto, assim como problemas na direção devem ser resolvidos na direção e os de interpretação na interpretação. Quando o texto é alterado sem critérios, para ele, fica evidente no palco que a dramaturgia foi eleita como uma salvação para falhas do processo, para tapar buracos que na verdade são de ordem da interpretação e da direção. Assim, de maneira geral, não ocorrem grandes diferenças entre o texto pensando antes dos ensaios e o que vai ao espectador. Vicente gosta de partir de uma dramaturgia mais redonda e com o mínimo de falhas do ponto de vista da carpintaria dramática.

Por outro lado, João Falcão já foi para a sala de ensaio sem uma linha de texto pronto e com apenas ideias na cabeça. Para ele, texto e cena nascem juntos. A exceção é quando parte de uma obra dramática pronta, como em *Ópera do Malandro*, pois fica limitada a construção dessa dramaturgia no processo, ainda que faça adaptações ao longo do percurso. Por isso, ele prefere fazer o texto dramático aos poucos, no mesmo período dos ensaios, motivado pelas experiências do processo e, principalmente, pelo que o elenco provoca. Falcão, como diz, gosta do processo de “feitura”, ou seja, de experimentar o texto como os atores e o público.

Já Paulo Cunha reconstrói uma dramaturgia durante os ensaios e vê o texto dramático como mais uma referência. Para ele, as várias obras escritas estão a serviço do espetáculo, uma outra obra com independência total da literatura. Ele vai além e afirma que todo diretor faz dramaturgia, uma dramaturgia da cena. Esta, para ele, é a aplicação dos conceitos da dramaturgia literária no palco, pois todos os elementos estão ali: diálogos, rubricas, clímax, curva dramática. Entretanto, considera impossível registrar, em palavras, o texto que encontra o público: algumas imagens e sensações não são traduzíveis em palavras, afirma. São as possibilidades dramáticas que são reveladas somente no palco.

Ao compreender as diferentes maneiras de usar o texto, por um lado, torna-se evidente como o drama se tornou mais um elemento (não é mais o centro do processo), por outro, percebe-se como o seu uso ganhou novas cores. Não há mais uma cartilha que diga como deve ser uma dramaturgia ou quais as maneiras de usá-la em cena. Dessa forma, assim como um diretor pode partir do cenário como principal ponto de referência ou enxergar a iluminação como o norte da direção, outro pode encarar um texto como intocável ou desconfigurá-lo. O encenador dramaturgista tem seu vínculo maior com o processo e os elementos são usados conforme o transcorrer dos ensaios e as suas preferências.

3.3.2 O futuro do encenador dramaturgista

O otimismo é geral quando a pauta é o futuro do encenador dramaturgista. Os entrevistados acreditam que é uma tendência, e ao mesmo tempo uma necessidade, o encenador assumir mais funções do processo para unir as dramaturgias textual e cênica. Mais, para Carla Romero, perguntar sobre o futuro do encenador dramaturgista é como perguntar qual o futuro da cena em geral. O crescimento desse tipo de diretor, segundo ela, é fruto de uma maior independência nas artes cênicas e de uma menor divisão de funções em padrões fechados. Nesse contexto, os líderes capazes de articular todas as esferas terão maior êxito.

Vicente, Falcão e Cunha seguem a mesmo raciocínio e acreditam que, cada vez mais, serão raros os casos em que o dramaturgo escreve o texto convencionalmente e o diretor apenas coloca aquela dramaturgia no palco, sem testar as incontáveis possibilidades com os demais artesãos do processo. Eles também entram em concordância quanto ao fato dos encenadores serem cada vez mais dramaturgistas, pois o teatro, resalta Falcão, “vai ficando mais livre das cartilhas, os processos de criação estão mais livres, os processos de todas as áreas foram transformados e o diretor também”. Para ele, o encenador dramaturgista é uma figura que sempre existiu, tendo percussores como Shakespeare e Brecht, e ganha cada vez mais espaço nesse contexto em que o processo ganhou protagonismo.

Prova da ascensão do encenador dramaturgista é o fato de muitos deles agregarem os dois cargos sem a consciência disso. Os papéis do dramaturgo foram absorvidos de maneira natural, conforme as necessidades da cena teatral. Ainda assim, mesmo com perspectivas tão favoráveis, apontar o futuro desse profissional, como tudo no teatro, é dar um tiro no escuro. A história mostra que arte teatral deu muitas voltas e sofreu revoluções surpreendentes. Hoje, com tantas possibilidades de processos e espetáculos, as regras são feitas para serem quebradas. No meio dessa tempestade criativa, o diretor comum (que não coloca o processo de ensaios como o lugar principal da criação) precisa se reinventar para não perder espaço. Em um momento em que a dramaturgia é entendida como uma esfera que “abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação” (PAVIS, 2015, p. 116) e que estudá-la é, portanto, descrever a sua fábula “em relevo”, ser dramaturgista deve ser inerente ao encenador contemporâneo. Somente assim, o diretor será capaz de colocar em práticas as “duzentas mil” possibilidades dramáticas.

O encenador dramaturgista não trabalha apenas com o texto ou a cena, desenvolve suas

ações também na interseção entre essas duas esferas. Ele conduz seus processos com atenção para captar o melhor de cada componente, com liberdade para criar, alterar e reinventar a partir do encontro de vários autores e obras de referência. Não existem concepções fechadas, as ideias são mutáveis ao desenvolvimento nos ensaios, sujeitas ao desenvolvimento em uma construção coletiva, sem qualquer tipo de lei. Seu principal objetivo é criar uma obra de arte com um discurso único.

Quadro 2 – As funções do encenador, do dramaturgista e do encenador dramaturgista segundo os entrevistados.

	ENCENADOR	DRAMATURGISTA	ENCENADOR DRAMATURGISTA
CARLA ROMERO	<ul style="list-style-type: none"> - Articular todos os envolvidos na criação cênica; - Criar um espaço onde os quadros cênicos se encontram; - Motivar os responsáveis pela cena; - Fazer indicações cênicas; - Marcar os atores. 	<ul style="list-style-type: none"> - Articular as ideias através do texto; - Captar o que ocorreu no ensaio e refletir isso no texto; - Contextualizar o texto para abrir possibilidades no espaço; - Ouvir em todos os momentos; - Imaginar as infinitas possibilidades de aplicação das palavras. 	<ul style="list-style-type: none"> - Construir uma obra a partir do seu olhar; - Participar de todo o processo como transmissor de energia; - Motivar e aproveitar cada componente do processo; - Liderar a criação de uma obra conjunta; - Articular as dinâmicas entre os atores, técnicos, espectadores e demais envolvidos.
GIL VICENTE	<ul style="list-style-type: none"> - Tirar o texto papel; - Orientar e marcar os atores no palco; - Dialogar com todas as extensões da criação cênica; - Ajustar os elementos cênicos em busca da harmonia; - Eliminar os excessos da cena. 	<ul style="list-style-type: none"> - Defender a consistência do texto; - Ser crítico e guardião do sentido através do texto; - Esgotar todas as possibilidades de uso do texto antes de modifica-lo; - Garantir a chegada de sentido ao público. 	<ul style="list-style-type: none"> - Participar de todas as esferas respeitando o espaço de cada uma; - Construir uma obra em que os elementos formem um conjunto; - Afinar todos os detalhes; - Criar uma dramaturgia da cena; - Modelar texto e cena.
JOÃO FALCÃO	<ul style="list-style-type: none"> - Armar o plano de marcações; - Orientar a equipe; - Criar unidade na encenação; - Colocar o texto no palco; - Dirigir o ator. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ser crítico do texto em cena; - Tirar o melhor de cada membro da equipe; - Adaptar o texto ao temperamento artístico do ator; - Realizar alterações no texto durante o processo de ensaios e enquanto a peça existir. 	<ul style="list-style-type: none"> - Captar o máximo de cada envolvido no espetáculo; - Participar de cada etapa do processo; - Criar texto e cena em um mesmo processo; - Unificar as muitas esferas da criação; - Experimentar a cada dia, a cada etapa.
PAULO CUNHA	<ul style="list-style-type: none"> - Estimular a equipe; - Indicar um caminho aos atores; - Marcar as ações cênicas; - Trazer uma encenação com posicionamento de construção de uma nova obra; - Apresentar um “discurso paródico”. 	<ul style="list-style-type: none"> - Reconstruir a dramaturgia na cena; - Combinar as diversas obras de referência; - Efetuar pesquisas; - Captar para a cena o melhor dos ensaios; - Discutir a concepção do espetáculo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Reger as esferas textual e cênica; - Ouvir os diversos autores do processo; - Dialogar com as referências dos diversos componentes; - Ligar o discurso da obra ao público; - Criar uma obra independente da literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No epílogo desta dissertação, de maneira sucinta, serão recapituladas as reflexões nascidas no decorrer desta jornada. Desde o apanhando sobre a relação histórica entre texto e cena que culminou no surgimento do encenador e do dramaturgista até o perfil do encenador dramaturgista desenvolvido a partir do discurso e dos espetáculos de Carla Romero, Gil Vicente, João Falcão e Paulo Cunha.

Primeiro é preciso lembrar a tentativa frustrada de encontrar estudos sobre encenadores dramaturgistas. Constatou-se que, em geral, as análises focam no diretor, ainda que este acumule funções do dramaturgo de maneira inconsciente. Essa impossibilidade de ancorar a investigação em pesquisas semelhantes, entretanto, foi superada pelas experiências obtidas através dos entrevistados e recompensada por tornar mais relevante a dissertação.

Para compreender esse profissional, verificou-se a necessidade de entender a relação entre texto e cena ao longo da história. A partir daí pode-se verificar que até o início do Teatro Moderno, quase sempre, a cena era colocada a serviço do texto. Assim, ainda que tenham existido “ancestrais” do encenador, a missão era apenas colocar o texto dramaturgício no palco e, dessa forma, o verdadeiro autor era considerado o criador da literatura.

Outra importante constatação foi o momento chave em que a figura do encenador dramaturgista começou a ganhar espaço. O Melodrama, o Realismo e o Simbolismo abriram espaço para as transformações que ocorreram, no final do século XIX, sobretudo na Europa: o dramaturgo ficou em evidência, o encenador surgiu e o drama perdeu sua soberania. Consequência do avanço tecnológico, do fim das fronteiras e da mudança nos públicos, que passou a não mais aceitar um acordo prévio e exigir uma reação dos condutores de espetáculos.

Foi possível entender também a importância de Bertold Brecht para a revolução do século XX e a formação do encenador dramaturgista. Sua atuação como encenador, dramaturgo, dramaturgista e teórico foi um dos fatores primordiais para a instauração dessa diversidade de processos teatrais vista hoje. Não à toa, ele foi citado como um exemplo de encenador dramaturgista pelos entrevistados e Pavis divide o termo dramaturgia a partir do artista alemão. Brecht exigiu outra postura do diretor, do ator, do autor, do público e do teatro de maneira geral.

Outra percepção: os entrevistados, em especial os brasileiros, não conhecem com precisão o dramaturgista. Eles, em geral, realizam o papel sem a consciência disso, acreditando ser uma função do encenador. Nota-se, contudo, partir das pesquisas sobre o termo, que, de fato, existe uma dificuldade para se definir e, mesmo, conceituar o dramaturg. Entre as suas muitas funções, ele age principalmente como um articulador e crítico do processo, com a incumbência de modificar a literatura quando necessário e, a partir da reflexão, buscar as diversas maneiras de aplicar aquele texto na cena, as infinitas possibilidades dramáticas.

Em relação aos papéis do encenador, no entanto, não há muitos desacordos. Eles o entendem de maneira semelhante à descrita por Pavis, como um líder conciliador, com ouvidos e olhos abertos no intuito de absorver o que cada envolvido pode oferecer. Como responsável pela cena, ele precisa ser conhecedor das obras de referência, ter a capacidade de indicar caminhos, orientar os atores e buscar um sentido para construir uma obra teatral uniforme. Entretanto, vale frisar que os entrevistados apresentaram dois tipos de diretor: o que coloca aquela literatura em cena a partir da sua concepção, mas com pouca valorização do processo; e o que entende o processo como o momento principal. Todos os entrevistados se encaixam no segundo tipo e encontram no “dramaturgismo” a possibilidade de costurar os elementos.

Nessa junção de cargos, muitas das atribuições dos dois profissionais acima são aplicadas ao encenador dramaturgista. Todavia, foi observado que outras funções surgem dessa possibilidade de articular todo o processo. Essa espécie de diretor pode participar da criação inteira e, assim, motivar e aproveitar cada componente do processo ao experimentar a cada dia. Ele está presente nos diversos lugares criativos: no texto, na cena e nas inúmeras interseções. Assim, tem mais condições de criar a dramaturgia cênica a partir da literária.

No processo desse encenador, conforme os sujeitos entrevistados, não existem concepções fechadas, as ideias estão sujeitas ao desenvolvimento em uma construção coletiva, em especial, ao encontro com o ator. Em relação aos procedimentos e pensamentos, são apresentadas diversas possibilidades sobre o modo de guiar os trabalhos. A grande diferença, porém, está na forma como cada condutor enxerga o texto, prova de que a dramaturgia, hoje, encontrou um novo lugar e pode ser usada conforme o intuito do espetáculo. Ao mesmo tempo, ela não é vista mais somente a partir da ótica do autor, pelo contrário, todos os membros da equipe de trabalho contribuem e apresentam “milhares” de visões para as ações descritas no texto.

Mais duas verificações se encontram no passado e no futuro do encenador dramaturgista. Primeiro, percebe-se que, ao longo da história, alguns profissionais trabalharam de forma

semelhante, como Willian Shakespeare e Bertold Brecht. Quanto ao futuro, ainda que o teatro seja sempre mutável e imprevisível, nota-se uma tendência desse diretor ganhar mais espaço, com os processos mais distantes das cartilhas e a necessidade de costurar texto, discurso e a estética do espetáculo.

Por fim, ao conhecer melhor o trabalho de Vicente, Cunha, Falcão e Romero, em conjunto com o material teórico, fica evidente que as atribuições realizadas pelo investigador antes da investigação se encaixam no perfil do encenador dramaturgista. A pesquisa, porém, possibilitou o conhecimento sobre outras maneiras de pensar esse profissional e métodos na condução de projetos teatrais. Aliás, ao redor, vejo com raridade os que trabalham de maneira distinta, sendo um “diretor puro”. De fato, como a intuição guiava no início, o encenador, ao exercer também a função de dramaturgista, possui mais instrumentos para conviver com as periódicas alterações advindas da complexidade do trabalho, que lida com ideias e ambições diversas. Assim, ele é capaz de criar (parodiando Souriau³⁶) “duzentas mil” possibilidades dramáticas.

³⁶ Etienne Souriau é autor do livro *As Duzentas Mil Situações Dramáticas* (1993).

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Paulo Henrique Correia. **A casa partida ao meio: diálogos da criação na dramaturgia de Partiste**. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Doutorando; Professora Orientadora Cleise Mendes, 2011.

ANSELMO, Beatriz Moreira. **O teatro do horror de Maurice Maeterlinck**. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Souza. **Aristóteles (II)**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEZERRA, A. P.; Souza e Silva, Marta I. (Org.); Torres L. W., (Org.). **Cena, Corpo e Dramaturgia: entre a tradição e a contemporaneidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: PÃO E ROSAS, 2012. v. 1. 308p.

BRECHT, Bertold. **Estudos Sobre Teatro**. 1ª edição, tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. **Teatro dialético**. Sel. e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRÖNSTRUP, Camila Bauer. **Do texto à cena ou a cena em texto**. Uma perspectiva histórica. El Sótano: revista de artes escênicas. Málaga-ESP, 2011. Vol. 3, 2011.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1999.

_____. **O Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1994.

_____. **O Teatro e seu Espaço**. Rio de Janeiro: Vozes. 1970

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália: um ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. **Melodrama, uma poética do povo**. Revista Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 31, p. 248-252, 2014.

CERRONE, Lúcia. **Viagem que deu certo**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 09 set. 1995.

COPEAU, Jacques. **A Cena**. In: Registres I. Appels. P. 217-226. Paris: Gallimard, 1974. – Tradução José Ronaldo Faleiro.

_____. **Un Essai de Rénovation Dramatique [Uma Tentativa de Renovação Dramática]**. In: Registres I; Appels [Registros I; Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard. [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris: Gallimard, 1974. p. 19-32. – Trad. de José Ronaldo Faleiro.

CRAIG, Edward Gordon. **On the art of the theatre**. Londres: Routledge, 2009.

DORT, Bernard. **Le texte et la scène: pour une nouvelle alliance**. Le spectateur en dialogue. Paris: POL, 1995.

_____. **O estado de espírito dramaturgico**. Revista théâtre/public, nº 67, 1986.

_____. **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Ed Perspectiva, 1971.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. São Paulo: Globo, 1991.

FALCÃO, João. **Dossiê Personalidades Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: Funarte / Cedoc, 2011.

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FREITAS, Nanci de. **A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p. 65-74, 2008.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1974. v.1.

GUINSBURG, J.; ROSENFELD, A. **Romantismo e classicismo**. In: GUINSBURG, J. (Org.). O romantismo. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 262-273.

IMA, Mariangela Alves. **Dinamismo de A Maquina é sedutor**. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 3 de novembro de 2000.

LEHMANN, Hans-Thiers. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LUIZ, Macksen. **Um Molière alegre, divertido e popular**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 ago. 1996.

MENDES, Cleise. **As estratégias do drama**. Salvador: EDUFBA, 1995.

MÜLLER, Heiner. **Le nouveau crée ses propres règles**. Revista *Théâtre/public*, "Dramaturgie", Gennevilliers, nº 67, 32-37, 1º trimestre 1986.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **O Teatro no Cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUADROS, Magali Helena de. **Buscando compreender a função de dramaturgista**. Dissertação de Mestrado, UESC, Florianópolis, 2007.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**. Variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral, 1880 – 1980**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RYGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Silvana Pereira. **Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas filho**. Darandina revista eletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 1

SARRAZAC, Jean-Pierre **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

_____. **O Futuro do Drama**. Campo das Letras – Editores, Porto, 2002. “L’avenir du drame” (Paris: Circé/ Poche, 1999)

SILVA, Carlos Alberto Ferreira. **As mudanças do diretor teatral e suas respectivas evoluções**. Salvador – BA: Universidade Federal da Bahia. Pós-Graduação: Mestrado, 2012.

SILVA, R. C. da. **Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX**. 2014. 358 f.; il. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/Nanterre, 2014.

_____. **Os dramas de José Carvalho: ecos do melodrama do circo-teatro do sertão baiano**. 2008. 302 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Artes Cênica) – Escola de Teatro e Dança, UFBA, Salvador, 2008.

SOURIAU, Etienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.

STANISLAVSKI, Konstantin, **A criação de um papel**, tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

_____. **Manual do ator**. 2ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. **Minha vida na arte**, tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. e notas Raquel Imanishi Rodrigues, apres. José Antônio Pasta Jr., 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, col. Cinema, Teatro e Modernidade, 2011.

TCHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. [Tradução e notas: Claudia Braga e Jacqueline Penjon]. São Paulo: Perspectiva, 2005. v. 303. 142 p. (Debates. Teatro). Título original: Le mélodrame. ISBN 8527307197.

TORRES, W. L. **Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador**. Folhetim, Nº 9, Rio de Janeiro, 2001.

UBERSFELD, Anne. **Diccionario de términos claves del análisis teatral**. Ed. Galerna. Bs. As. 2002

WILLET, John. **O Teatro de Brecht**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WIEDEMANN, T. **Emperors and Gladiators**. Londres: Routledge, 1995.

_____. **A tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

WILSON, E. **O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

CONTEÚDOS DA INTERNET

- *Arte nuevo de hacer comedias en este tempo* de Lope de Vega:

www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vega1.htm

- Revista Questão de Crítica (2013):

<http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/>

- Entrevista de Jean-Pierre Sarrazac ao Estadão (2011):

www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,teorico-jean-pierre-sarrazac-defende-sobrevivencia-do-teatro,848271,0.htm

- Entrevista Antunes Filho ao Jornal Folha de S. Paulo (2010):

www1.folha.uol.com.br/paywall/signup-columnista.shtml?http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0410201008.htm

- Site do Teatro NU:

<http://www.teatronu.com/>.

- Perfil do crítico uruguaio Jorge Arias:

http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arias_jorge/index.htm

- *Um perfil do diretor teatral Paulo Cunha*, Revista Repertório, Salvador, nº 22, p.116, 2014.1:

<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12620/8889>

- Crítica do espetáculo *As Confrarias*:

<http://falandosobrecenas.blogspot.com.br/2014/10/as-confrarias.html>

- Perfil de João Falcão:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18670/joao-falcao>

- Crítica do espetáculo *Ópera do Malandro*:

<http://botequimcultural.com.br/critica-opera-do-malandro/>

- Crítica do espetáculo *Villa + Discurso*:

<http://www.temporada-alta.net/downloads/villa+discurso.pdf>

- Vídeo do espetáculo completo *Villa + Discurso*:

<https://www.youtube.com/watch?v=IfZwDFRHjUs>

- Sobre o espetáculo *La negra Ester*:

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92180.html>

- Vídeo do espetáculo completo *Oriente*:

<https://vimeo.com/96452862>

- Vídeo do espetáculo completo *La Isla de los peces*:

<https://www.youtube.com/watch?v=bpVBXU43B60>

- Site do grupo *Teatro del puente*:

<http://www.teatrodelpuente.cl>

- Sobre o espetáculo *La Isla de los peces*:

<http://www.elmostrador.cl/cultura/2015/08/31/opera-la-isla-de-los-peces-de-guillermo-eisner-en-el-gam-4-al-6-de-septiembre/>

ANEXOS

ANEXO A - Entrevista com Gil Vicente Tavares, realizada em 27/04/2015.

FAUSTO SOARES – Nos seus processos, como funciona a relação com o texto e a cena?

GIL VICENTE - Em todos os processos que me chamaram como dramaturgo ou dramaturgista, geralmente os ensaios já vão começar ou estão em andamento. Então, querendo ou não, é um processo de vai e volta do texto, pois, vou mexendo durante o processo. Aí eu me dei conta de uma coisa muito curiosa, óbvia: ator, produtor, figurinista, contrarregra, todo mundo pode dar opinião sobre o texto, o dramaturgo tem que mexer no texto quinhentas mil vezes até chegar a satisfação de todos, o cara perde noite para fazer, depois todo mundo diz que está lindo, no outro dia diz “a gente teve outra ideia...”. Mas aí depois que o cara entrega o texto, em momento nenhum ele pode dizer um “a” e ele não é chamado para participar de ensaio, ele não pode falar sobre escolha de elenco, não pode falar sobre encenação, não tem esse outro lado. Então acaba que o dramaturgo, todo mundo pode opinar sobre o texto dele e depois a voz dele não interessa mais. Eles matam o dramaturgo e só chamam para a estreia quando lembram de convidar. E aí me dei conta de algo engraçado: o texto tem que estar 100% a contento de todo mundo, perfeito, lindo, maravilhoso, você tem que ser dez vezes melhor que Shakespeare; agora o processo contrário, não. E aí, quando comecei a dirigir minhas peças, comecei a me impor um desafio que era tentar resolver aquele texto do jeito que ele estava. Porque quando você pega um Ibsen, um Shakespeare, um Beckett, você pode até mexer numa coisa ou outra mas tem cena que você não consegue resolver, passa uma semana sofrendo e uma hora você acha. Isso faz parte do processo de criação. Só que se Shakespeare estivesse vivo, provavelmente, o diretor ligaria “Olha, aquela cena não estou conseguindo resolver, corte ou modifique...”, porque muitas vezes

a dramaturgia é tida como uma salvação, para tapar buracos que na verdade são da interpretação, da direção, para falhas que estão no processo. O dramaturgo fica meio que escravo da condução dos outros. Então quando vou dirigir um texto meu, mesmo o “Caymmi, do rádio para o mundo”, é a primeira peça minha que eu escrevo e dirijo ao mesmo tempo praticamente. Normalmente mantenho a estrutura. Por exemplo, quando fiz a versão de “Sargento Getúlio”, a original tinha vinte páginas, desceu para quatorze terminou em onze. Mas foi exatamente a mesma estrutura, só fiz cortar certas cenas. Eu fiz essa versão já pensando em dirigir, mas isso foi em 2000 e eu montei a peça em 2011. Então mesmo se eu quisesse ser o que chamam de “trabalho em andamento”, dramaturgista, *working progress*, nunca tivesse essa oportunidade por conta da precariedade de você ter que correr atrás de uma dramaturgia sem saber o dia de amanhã, sem saber se vai montar ou não, mesmo que escreva projetos e tal. E se você ficar esperando muito, porque hoje em dia sou assim, só boto um pingão no papel quando sei que vai ter dinheiro. Recentemente a prefeitura me contratou para escrever uma peça sobre o centenário de Irmã Dulce, quando estou na página dezessete, dizem “mudou tudo, não vai ser mais isso”, e não ganhei um puto. Aí quando digo que só trabalho por encomenda me olham como um criminoso. Shakespeare só trabalhou por encomenda, Brecht, Molière, todos os grandes dramaturgos só trabalharam por encomenda. Por que eu não posso?

FS - Como é dirigir um texto de sua autoria?

GV - Eu sempre gosto de ouvir os atores lendo e eu chego a mexer em algumas coisas depois. Só que é isso, gosto de me impor o desafio. E tem uma coisa que não é folclore, estou sendo bem sincero. Quando dirijo meu próprio texto, naquele momento, aquele dramaturgo já foi. Não me vejo como dramaturgo daquela peça mais. Encaro aquele texto como um problema a ser resolvido, como qualquer texto que vou dirigir. E as vezes olho uma cena minha e “essa que

criei está difícil, como vou resolver? ”. E chego a meter a mão, como meti em algumas poucas cenas de Caymmi, mas outros me perguntei como resolveria esse texto se não fosse meu, se eu não pudesse alterar. Porque talvez grandes falhas da dramaturgia tenham se tornado emblemas. Se você realmente for parar para analisar “Hamlet”, a dramaturgia tem vários buracos, a inação da peça, passa muito tempo ele filosofando, aquele monólogo do “ser ou não ser” que não vai para canto nenhum. É um texto complicado. Tanto que Jorge Luiz Borges fala que, pare ele, a melhor peça de Shakespeare é “Macbeth”, que é mais curta e com ação mais rápida, porque é a mais dramática de todas. “Hamlet” é um teatro não dramático. É um teatro quase narrativo, é simbólico, lírico e tal. Tem de tudo ali. Só que o diretor vai fazer o quê? Vai cortar o monólogo do ser ou não ser? Não existe esse que tenha coragem para tal coisa. Ele vai resolver! Vai ver o que consegue tirar. E muitas vezes extrai coisa muito mais interessante do que uma cena “hiper” bem feita de ação, genial, que a construção dos personagens e diálogos são perfeitos. Porque não necessariamente a dramaturgia bem estruturada pressupõe um grande espetáculo. E aí eu te dou um grande exemplo. Você já ouviu falar de uma cara chamado Pixérécourt? Ninguém nunca ouviu falar desse cara. Esse foi o dramaturgo de maior sucesso na França no período revolucionário, ficou bilionário, teve textos de sucesso absoluto. Ele era o sucesso da época e suas peças eram muito bem escritas. Assim como Scribe, que a gente ouve falar um pouco mais porque é o cara que fala da peça bem feita. Tem uma peça de Scribe chamada “O copo de água” que dizem que estruturalmente, se for analisar em termos de dramaturgia, é a peça mais bem escrita de toda a história. Ele era um gênio da escrita, da carpintaria teatral. Mas não vai para canto nenhum. Porque não tinha um conteúdo interessante, não provoca nada. Era uma peça que não funcionava, ponto final. Na dramaturgia, não necessariamente a coisa tem que funcionar. E aí tem um caso: Muservisk, quando escreveu “Boris Godunov”, uma ópera, ele apresentou a Korsakov, que olhou para Muservisk e falou “Está muito mal escrito, tem erros na partitura, erros estruturais”. Aí Korsakov reescreveu a ópera, consertou os erros de orquestração

de Muservisk e, durante muito tempo, a ópera era encenada a partir da orquestração corrigida. Até que no início do século XX, as pessoas resolveram revisitar a obra original e descobriram que era muito mais interessante, muito mais contemporânea, moderna, bela do que a corrigida por Korsakov. Porque os “erros” de Muservisk apontavam já para o futuro, para uma estranheza muito mais interessante de se ouvir do que a coisa certinha, bonitinha, arrumada. Então eu acho que essa relação com a dramaturgia é importante. Eu lembro que participei de outro processo, que não dirigi, mas estava interferindo porque era um processo meio colaborativo de criação que foi “40 anos de Vila Velha”, “Autorretrato aos 40”. Eu escrevi um texto em cordel para Marcio Meireles, bem cordelzão mesmo, não tinha muito o que resolver em termos de direção, era dirigir aquele texto. Mas eu fiz um outro texto justamente o contrário. Fiz algo que os desavisados chamariam de pós-dramático. Era um texto completamente sem personagem. Era só travessão e falas cortadas, quase sem nexos, com textos de jornais, elementos e coisas rimadas. Era uma maluquice enorme. Aí quando eu mostrei aquilo e fizemos uma roda para ler o texto, aí vi que um outro dramaturgo que estava no processo foi questionar e Márcio disse “deixa aí que resolvo, entendi o que ele quer e agora o problema é meu”. E isso eu achei admirável. Porque ele viu que existia uma provocação como dramaturgo ali, com uma estrutura complexa, diferente, fragmentada, não-dramática, ou sei lá o que se pode chamar porque não gosto dessas modinhas. E ele viu que ali tinha um desafio para resolver como encenador. Porque ele poderia meter a mão, cortar, mexer. Mas ele pegou aquilo como desafio. Ele viu que eu tinha bala na agulha com aquele texto, não fiz uma maluquice qualquer solta, havia uma lógica naquilo, uma razão naquela forma que eu criei. E é uma razão que você precisa desvelar naquele momento. Então eu trato muito a dramaturgia como esse cofre que tem de ser aberto de alguma forma. Como Hackler diz que cada peça nova que você vai dirigir é como um cofre que você tem que abrir. E tem cofre que você descobre o segredo, tem outro que tem que jogar do décimo andar, tem que botar uma bomba para explodir. Cada cofre você abre de uma maneira diferente.

Com a mesma ferramenta você não vai abrir todos os cofres. Escrevi “Destinatário desconhecido” para Zeca Abreu e com direção musical de Jarbas resolvemos fazer um musical. Aí Jarbas começou a compor as canções e virou para mim e falou “Poxa, Gil, suas letras são muito boas. Já leio e ouço. Mas tem uma letra aqui que não está vindo a melodia, está travada. E você sempre faz uma coisa fluida”. Mas em momento nenhum pediu para eu mexer na letra. Resultado final disso é que ficou a canção mais bonita, virou o tema da peça e foi a canção que ele ficou mais feliz de ter feito. E aí vai ao encontro disso que estou falando. Às vezes aquele lugar que você acha que não está te trazendo inspiração, talvez seja um nó que você precisa desfazer para chegar a um outro patamar no seu processo criativo. Então abandonar alguns problemas, no teatro, pode ser fugir do que melhor pode acontecer.

FS - Interessante esse ponto de vista em relação ao desafio sobre o texto.

GV – Claro. Qual a primeira crítica que as pessoas fazem quando vão ao teatro hoje em dia?

FS - Que o texto é fraco?

GV - Isso é público e notório. Tanto que você falou, não precisou eu dizer nada. “Ah, o espetáculo é massa, mas achei a dramaturgia um pouco frágil”. Essa coisa de arrumar a dramaturgia, aí corta daqui, aí você vai negligenciando as dificuldades que talvez sejam o seu melhor norte, o seu melhor prumo na criação. Muitas vezes, esse momento do entrave, aquilo que você não está solucionando, é o pulo do gato. Por exemplo, em “Quarteto” passei por isso. Os atores me perguntavam como eu ia resolver algumas cenas e eu respondia que não fazia a mínima ideia. Eles morriam de rir. Mas sinceramente tinham cenas que eu não sabia o que fazer. Em “Sargento Getúlio”, na dramaturgia que criei, existe aquela coisa dos personagens que vão

aparecendo, em que o próprio ator faz. Ele faz o tenente, a mulher, o padre... aí tem a hora de Luzinete, que é o amor da vida dele, e vem em um momento que ele já fez vários personagens. É um momento lírico, diferenciado, tem um outro impacto a chegada dela. E não sabia o que fazer porque não queria que Betão mais uma vez fizesse a voz de Luzinete, ainda mais aqui que se o homem fizer papel de mulher todo mundo ri. Aí fiquei naquele sofrimento. Até que me veio a ideia: ela vai sair do vidro da rural. Então a grande dificuldade que eu tive na peça, talvez seja cenicamente o grande golpe de teatro que dou no espetáculo. Se for pensar em termos de artifício cênico, acho que o principal recurso é quando sobe o vidro com a figura pintada, e ele começa a contracenar com ela. Porque o resto todo é ele sentado, usar a janela que está aberta, todo mundo espera, abrir a porta, que é óbvio. Mas levantar o vidro e sair Luzinete? Então a grande dificuldade que tive, a grande crise na criação deu o resultado mais interessante. Stravinsky fala uma coisa muito interessante, ele compara as partituras de Bellini e Beethoven. Não tem quase rabisco nenhum na de Bellini, tudo fluído. Você pega a de Beethoven e é tudo rabiscado, ele sofria muito para criar uma melodia, não era um bom melodista, não conseguia ter melodias fáceis. No entanto, hoje em dia, Beethoven é o cara em que as melodias mais famosas do mundo são dele. Porque o nó da criação, no sofrimento, pode ser o momento em que você encontra as melhores coisas. Na dramaturgia, tem relação de você não encarar o problema e comentarem da dramaturgia ser tão fraca. Muitas vezes dizem que as imagens são incríveis, mas a dramaturgia tem problemas. E não acho que a dramaturgia seja o principal, não acredito em textocêntrismo, mas uma lição que tirei foi bem legal. Eu estava trabalhando no roteiro de “Cidade baixa” com Sérgio Machado e eu fiz mais o papel que os americanos chamam de “scrip doctor” do que de roteirista. Ia pontuando os problemas de diálogo, construção de cena, as que não funcionavam, tinha que cortar, as que tinha que acrescentar. Riscava o roteiro dele todo e ele pedia mais. Ele adorou esse trabalho. Foi legal porque ele queria isso. Eu era um crítico ferrenho do roteiro dele. Mas teve uma vez que dei uma “cagada”

federal. Tinha uma cena complicada e perguntei se com a direção ele não conseguia resolver. Ele me disse que aprendeu que problema de roteiro se resolve no roteiro, problema de direção se resolve na direção e problema de edição na edição. Não dá certo quando você pula o problema de um para outro estágio. Porque algo que você não dirigiu bem, a edição não vai resolver. Cada problema tem que ser resolvido onde está. Isso foi uma lição, uma aula para mim.

FS - E sua relação ao ator? Como funciona a interferência dele na dramaturgia?

GV - É o principal do teatro. Todos estamos em função dele. Mas o ator interfere apenas na encenação. Em “Sargento Getúlio” só fiz cortar alguns trechos que estavam grandes. Tem um momento nele, lá no finalzinho do romance, que ele engata uma quinta e vai magistralmente até o fim. Eu olhando aquilo resolvi fazer uma provocação para mim mesmo. Vou pegar desse ponto do romance e vou botar completo na minha dramaturgia. Foi o único momento que não editei. Porque fragmento toda a obra de João Ubaldo, mas no final pego uma carreira. E levei para Betão com um problema. Como vamos resolver isso? E é muito bom quando você trabalha com ator mesmo, com toda a letra maiúscula. Não só Betão mas todos os atores que trabalhei, quando cometi a gafe de falar em cortar uma parte que estava complicada, eles diziam não: “eu quero resolver, sou ator, tenho que resolver”. Porque se a dramaturgia se adequa apenas ao que o encenador quer, vira uma ditadura do encenador, que não necessariamente tenha consistência e ferramentas para fazer um grande espetáculo. Porque o espetáculo não é só encenação. Se tudo se adequar ao que encenador quer, não sobressai o trabalho de ninguém. Vira uma ditadura do encenador. Porque se o ator atuar exatamente como o encenador quer, que papel estará fazendo ali? Ela vai ser só um acessório de cena? E o ator é o principal do teatro. Todos estão em função dele. Claro que já modifiquei texto meu em processo, já mudei fala, já reestruturei coisa, mas acho que o diretor deve encarar aquele problema a ser resolvido.

FS - Como você chama o seu resultado final? Dramaturgia da cena, encenação...

GV - Hoje em dia gosto de assinar encenação. Por mais que pessoas mais recentes digam que isso é uma confusão muito grande. Isso tem relação com a tradução de “A linguagem da encenação teatral”, que “o diretor é o cara que pega a peça e dirige bonitinho, o encenador tem uma criação, toma conta de tudo, a encenação pressupõe influência em tudo”. No fundo, acho que tudo é a mesma coisa. A despeito disso, gosto muito de usar o termo dramaturgia da cena. Em “Quarteto”, por exemplo, há uma dramaturgia da cena, há uma composição cênica que está na luz, no cenário, que deixa tudo conjugado. Minha direção, se a pessoa acha que é muito boa, é muito boa porque tem aqueles atores, porque tem aquela luz, aquele cenário. Se a luz de Tudella é muito boa é porque tem aqueles atores, aquela direção, tem aquele figurino. Está tudo muito imbricado. As pessoas podem até achar o espetáculo ruim, mas ninguém pode dizer que não é um espetáculo afinado dentro do que se propõe. Porque tudo brota de dentro daquilo ali, dos problemas internos. Texto de Raine Miller, vou falar uma coisa, o primeiro dia de leitura que fizemos, pensei que não estreariamos, que os atores não fariam, Marcelo (Prado) fechou uma cara. Respirei fundo e fingi que não vi. Foi o processo mais cínico da minha vida o início de “Quarteto”. Minha primeira semana de ensaio foi “ufa, mais um dia com esses atores”. E para piorar, minha produtora, Fernanda Bezerra, viu uma leitura e disse que tinha detestado e só iria produzir porque era eu. Só que aí, falei para ela não vir mais para os ensaios e faltando duas semanas para estreia ela foi e saiu encantada. Hoje os atores adoram fazer. Dei esse exemplo para mostrar o quanto essas dificuldades que o texto lhe apresenta você precisa entender como obstáculos a serem superados.

FS - Então o que seria, no seu trabalho, essa dramaturgia da cena?

GV - Muitas vezes você fazer a direção de um espetáculo é tirar ele do papel, marcar muito bem e construir aquela história no palco. E tem gente que faz isso muito bem. Uma “Hedda Gabler” de Harildo Déda é uma peça muito bem dirigida. Há montagens e há montagens. Quando falo que há uma dramaturgia da cena é quando esses elementos todos estão contando algo em conjunto, de uma forma muito afinada. É óbvio, tem que haver algum maestro para fazer isso, que geralmente é o diretor. Às vezes, como em Longa Jornada (dirigida por Harildo Déda), o maestro foi Tudella. Ele impôs uma dramaturgia da cena. O que é incrível. Porque aquela luz vai contando toda a história da peça. Vou te falar um exemplo de dramaturgia da cena e que vem do texto. O final de “Espectros” de Ibsen. O filho, com sífilis, conversa com a mãe sobre a herança maldita que o pai deixou. E quando a verdade começa a surgir, Ibsen coloca o sol para começar a nascer. Que dizer, você está saindo da luz artificial, mentirosa, para a luz da verdade, o sol. O filho começa a delirar com a luz do sol e a peça termina assim. Então Ibsen propôs uma dramaturgia da cena. Nenhum diretor no mundo pode pensar nesse final sem olhar o todo. Porque há uma imposição clara de Ibsen. Está lá no texto. Por mais que você faça uma cena em que o texto é o menos importante. Você pode até cortar algumas falas dessa cena, porque é tão imagético, simbólico o que Ibsen propõe ali, que talvez nem o texto seja tão importante quando a imagem que ele está querendo mostrar. Muita gente fala que é um texto realista, cafona, mas você pode fazer até um balé ali. As pessoas é que não mergulham sobre o texto.

FS - Como funciona sua relação com a parte técnica: figurinista, cenógrafo? Eles chegam com tudo pronto?

GV - Não. Antes de tudo, quando vou começar a montar um espetáculo, já tenho a imagem final dele. Eu tinha muita clara a imagem que eu pensava para “Quarteto”: um cara meio

empoeirado, com uma coisa estranha, se mexendo em uma contorção, com um piso diferente que era quase uma lona, uma roupa meio andrógena e um banco que não sabia se era um tronco. No início de “Quarteto”, quando li o texto, já tinha a imagem pronta. Mas os artistas envolvidos criam coisas melhores do que eu havia pensado. Porque eu sento muito com a equipe toda, falo do que estou pensando, ouço o que eles falam, mas digo não é por aqui... E é uma coisa que sinto que alguns encenadores aceitam muito a criação do outro. Quando falo da dramaturgia da cena é que, por exemplo, a trilha de Luciano Bahia que eu acho genial, mas fui no mínimo três vezes para a casa dele ouvir uma nova trilha, e eu tive que aprovar 100%. Imagino que não é todo encenador, até pelos resultados que vejo, que dá a testa com o cara e mostra que não é nada disso. Teve uma vez, fazendo a mostra Tchekhov, que estava conversando com Miguel Carvalho sobre o figurino e falei que o pano é esse e tal, ele parou e disse que era a primeira vez que trabalhava com um diretor preocupado com o pano, o estilo, a textura. Em “Quarteto”, Rino ia lá e eu falava não é aquilo, ele entendia e criava outra coisa que ficava ótimo. Então tem esse processo que não é possível que alguns espetáculos que exista por aí, se aprofundam em pensar esses detalhes todos. Porque vejo muita coisa solta, em excesso. Ou seja, faltou esse momento da dramaturgia da cena, que é como vou desenhar o todo, moldar como se fosse uma grande escultura viva o espetáculo. E uma escultura não pode ter sobras. As sobras talvez sejam propositais. Porque mesmo quando você pega o que tem de sobra, não foi trabalhado, é uma provocação para o resultado final. Você pega, por exemplo, Roldan, Camille Prodeu, e vê o inacabado como provocação. Em “Quarteto” me falaram que eu tinha uma direção muito feminina porque tem muito detalhe. No fundo no fundo, eu componho, escrevo, faço tudo porque não sou um coreógrafo. Não tenho talento para ser coreógrafo ou bailarino porque teria feito dança se tivesse. E não à toa a dança está cada vez mais presente nos meus espetáculos. Então quando falamos de dramaturgia da cena tem muita relação com essa sintonia fina, essa coisa dessas sobras, e sinto que há muito rascunho, muita coisa desconexa porque não combina

tanto. Lembro que quando dirigi “As Criadas”, minha pré-formatura, tinha ideias interessantes. Se você sentasse com o maquiador, cenógrafo, iluminador, figurinista, eles diriam coisas lindas sobre o espetáculo. Só que não houve a sintonia fina entre todas as partes. Para mim, o processo da direção é bem esse do escultor, que quando está lá trabalhando, se você faz com um pouco menos de força não desenha um nariz perfeito, se coloca um pouco de força a mais quebra o nariz. E aí você não tem como consertar. E o processo de criação é um processo de perdas, sempre. Você sempre vai tirando, excluindo, deixando de lado. Vai escavando até encontrar o essencial da coisa, a verdadeira obra de arte. Tudo que é supérfluo ao teatro é nocivo ao teatro. Então seu trabalho é polir, lapidar, tirar. Artaud, que era um cara muito contraditório, graças a Deus, um grande filósofo do teatro, você seguir o que fazia é uma grande maluquice. Ele é um cara que fala do teatro essencial e, ao mesmo tempo, louva o teatro de Bali. As pessoas não entendem porque pensam que ele queria um teatro que era só o ator em cena, e como ele ama o teatro de Bali com aquela suntuosidade de cenários e figurinos? Mas você vai ver o teatro balinês, a ópera chinesa, e não tem o que tirar nem por. É exatamente na medida certa. Quando Calvino escreve “Seis propostas para o próximo milênio” tem o capítulo da rapidez. Uma peça pode ter oito horas e ser rápida, e tem peças que duram cinquenta minutos e demoram muito. Então eu conversei muito com a equipe, há uma comunhão, mas não aceito tudo porque a imagem deles tem que caber dentro da minha imagem. E a imagem que me vem muito de “Quarteto” é de uma fábrica abandonada, em ruínas, destruída, só que de vez em quando dá um choque, volta a funcionar e para. Tudo parte dessa nossa conversa, é importante um ouvir o outro, cada um jogar sua imagem pensar, discutir, debater, é um processo que é coletivo.

FS - Para isso, você precisa desenvolver habilidades em todas essas áreas, correto?

GV - Você ser diretor, ainda mais hoje em dia, porque o diretor como a gente conhece, com a função que tem, é muito recente, é infantil na história do teatro mundial. Você precisa ser

transdisciplinar, ter uma intertextualidade, uma relação com outras áreas afins. Você precisa entender, você não precisa saber costurar, não precisa compor mas tem que conhecer música. É muito difícil ser diretor de teatro. É uma profissão difícilíssima e as pessoas levam com uma facilidade. Mas em cena fica escancarado essa fragilidade no diálogo com as coisas. Você tem que correr atrás, tem que pesquisar muito. Eu não deixo escapar nada. Mas é muito difícil fazer um processo normal como foi “Quarteto”. Você conseguir sentar, fazer um mês de leitura de mesa, conversar com as pessoas, experimentar, passar um mês tentando marcar cena, pegar um segundo mês para tentar desenvolver isso já com cenário e figurino, para no final você arredondar tudo. A gente tem um problema que é não termos mão de obra capacitada. Apesar dessa dificuldade, vou lapidando e uma coisa posso me gabar é que meus projetos são bem acabados, sem aresta de mal feito. Pode ser ruim, a direção equivocada. Isso vem de uma lição de Tudella, na primeira montagem de “Quarteto”. Tinha uma parede e ele disse que era interessante ter um quadro oval porque tinha muitos na época de Revolução Francesa. Procuramos muito e não achamos. Aí ele disse que iria deixar uma mancha na parede porque quando o sol bate muito quando você tira o quadro fica aquela parte mais clara. Ele falou para mim “Gil, está vendo essa mancha desse quadro? O público não vai perceber, mas se eu não coloco lá ele vai sentir falta”. Essa frase valeu mais que uns quatro semestres da Escola de Teatro. Tem coisas na minha direção, detalhes, que sei que o público não vai perceber, mas mesmo instintivamente vai sentir falta se não tiver. Teve uma vez que Tudella escolheu uma gelatina e eu disse que não era aquilo. Ele levou os alunos dele e fez questão de mostrar o erro dele, que ele tinha escolhido uma gelatina dois números abaixo. Então o diretor precisa estar muito preparado, até porque tem gente preparada do outro lado. Meu pai sempre dizia para eu andar com gente melhor do que eu. Por isso sempre gostei de trabalhar com os melhores. Eles sempre acrescentam muito ao meu trabalho. Sou um oportunista nesse ponto. Claro que chegará um momento, daqui uns trinta anos, que eu serei o mestre.

FS - Como é o seu cronograma de atividades do processo?

GV - Não tem ordem cronológica. Em “Sargento Getúlio” fiquei um mês com Betão sentado na minha frente lendo o texto. Depois o botei para ficar em cima de um negócio porque já me veio uma ideia vaga. Quando ele levantou já foi com quase tudo pronto. Já Quarteto praticamente não fiz leitura de mesa. Porque senti que se a gente ficasse fazendo isso a peça não iria para canto nenhum. Tem uma coisa que Peter Brook fala que é uma consciência amorfa. Quando ele senta no primeiro dia para ensaiar, não faz ideia do que vai fazer com a peça. Hoje em dia tenho feito muito isso, não faço cronograma nenhum. Vou confessar algo agora que acho que nunca falei antes: me bate muito um “cagaço”. Agora mesmo em “Sade”, estou com um cagaço enorme. Penso como vou chegar numa sala de ensaio, serão cinco atores, como vou fazer, como vou resolver.... Eu não faço ideia do que vai acontecer. Como não tenho um sistema, não sou daqueles diretores que já tem um pacote pronto. Aquele que nunca fazem algo genial mas sabem o que vão fazer, já chegam com cenário, figurino pronto, nada de processo, “para que processo?”. Eu ainda estou nesse negócio de processo porque tento descobrir o que pode vir dali. O que o ator pode trazer para você, aberto ao que o cenógrafo, figurinista, o texto, a iluminação, as músicas, tudo podem trazer para você. Você tem que estar susceptível a perceber. As coisas estão no ar e você precisa ter a sensibilidade de captar. É a intuição amorfa. Durante o processo tem dias que vou para a sala de ensaio e não sei o que fazer. Em “Quarteto” tiveram uns dez ensaios que eram para ser enrolação minha por que não sabia o que fazer e foram dos mais produtivos. Mas porque está tudo na nossa cabeça, o encenador precisa estar preparado. Você tem ferramentas dentro de você. Isso que é o fundamental. Acima de tudo no discurso, o que você quer dizer com aquilo. Porque se não fica vazio.

ANEXO B - Entrevista com Paulo Cunha, realizada em 26/04/2015.

FAUSTO SOARES - Nos seus processos, como funciona a relação com o texto e a cena? Você parte de algum texto base...

PAULO CUNHA - Eu não chamo de texto base, gosto de usar o termo “obras de referência”. Acho que o espetáculo é uma montagem, ele é uma criação exclusiva, única, feita por um grupo, que não pode ser confundido com uma obra literária de referência, mesmo que venha de um texto dramático, como no caso de “As Confrarias”. É óbvio que se você está usando qualquer referência, seja ela um romance, uma obra dramaturgica, você vai estudar essa obra, mas necessariamente eu não acredito mais que você esteja transpondo, traduzindo, colocando em cena essa obra. Para mim é uma outra obra que você constrói. Inclusive, quando eu entrar no meu mestrado, doutorado, estou em discutir exatamente essa questão. Mas, assim, em relação aos processos, “As Confrarias” foi um processo muito interessante, pleno, muito rico, no aspecto coletivo foi uma felicidade muito grande, deu muito prazer de fazer, apesar de todas as dificuldades que foram inerentes de você ter um elenco tão grande. “As Confrarias” era uma ideia antiga, um texto de minha admiração, Jorge Andrade era um autor que eu namorava há algum tempo “As Confrarias” quase que fui o primeiro a montar, a única montagem registrada foi em Pernambuco há dois anos, que também contou com o auxílio de Catharina Sant’Anna. Ela foi uma pessoa que eu trouxe porque a primeira ideia que tive foi construir um núcleo de estudos, antes mesmo de começar a formar o elenco, e esse núcleo de estudos preliminares foi formado por mim, a Catharina, Hayaldo Copque, Luciano Bahia, Mariana Freire, Jacyan Castillo e Marta Sabac.

FS - Então você escolhe obras de referência e, depois dos seus estudos, monta um núcleo?

PC - Isso. Antes de montar esse núcleo, eu já tinha efetuado alguns estudos, obviamente. Comecei a partir de um modelo de estudo que tenho de abordagem de texto, bastante pormenorizado, pois me dá um domínio muito grande sobre a obra como um todo. Porque eu acho importante, se você parte de um texto prévio, seja ele qual for, um texto narrativo, dramático, um poema, você tem que conhecer bastante; e conhecer as circunstâncias de sua produção. Para mim, foi de demasiada importância saber que “As Confrarias” foi escrito em 1969, ano do AI5, por exemplo. Mesmo que a ação dramática aconteça na época da Inconfidência. Aí você já faz um paralelo, uma sobreposição de dois períodos. A gente imagina a presença da censura em 69, imagina a escolha de um tema aparentemente nacionalista. Mas meu grande empreendimento foi perguntar: o que esse texto contaria hoje e para o público de hoje?

FS – Uma função do encenador?

PC - Para mim, essa é a tese que vou defender, todo encenador é um dramaturgo, é um dramaturgo da cena. Ele constrói cena conjuntamente com seu elenco, ele constrói o espetáculo, que é uma obra dissociada da obra literária. Obra literária é literária. Nelson Rodrigues não faz teatro, faz dramaturgia literária. Para mim, o encenador, o cenógrafo, os atores, o diretor e inclusive os autores das obras de referência, todos eles são autores. Então, hoje em dia se olhar os programas meus, você verá que eu coloco Jorge Andrade, por exemplo, como autor de uma das obras de referência ou da principal obra de referência. O espetáculo até pode chamar “As Confrarias” como poderia ter dado outro nome, o título é homônimo a uma das obras de referência, não é transposição dessa obra. É outra esfera de criação. No entanto, existem algumas teorias, algumas transmitidas aqui na Escola, que defendem a prevalência do literário sobre o espetáculo, que colocam a montagem como uma potencialidade da obra dramática.

FS - Mas você sempre trabalhou dessa forma?

PC - Não. Foi todo um processo. Porque nós temos nossas fôrmas. E acho que umas das coisas mais importantes de um processo acadêmico é você tomar consciência de suas fontes formadoras. Você saber que as coisas que você fez vieram de padrões, que você percebeu intuitivamente ou conscientemente, que você recria. Isso não vem da cabeça gente. A gente esquece essas fontes. Eu fazia teatro antes de assistir peça de teatro. Então essa tomada de consciência das nossas fontes é importante e o primeiro passo, é olhar a nossa trajetória e saber de onde bebemos. É percorrer o caminho ao contrário, depois de percorrer o caminho você enxergar. Isso acontece muito. Comigo aconteceu claramente isso e eu percebi bastante isso durante o Curso Livre. Eu fui formado dentro da Escola de Teatro, numa época onde o drama aristotélico dominava, a visão textocêntrica.

FS - Quando você começou a dirigir?

PC - Comecei a dirigir e escrever em 1974, primeiro em uma escola, depois no meu prédio, igreja. Fiz administração e, mesmo minha família vendo meus pendores artísticos, não me orientaram nesse sentido. Até que em 1978 sofri um acidente e comecei a refletir sobre a questão da vida, do sentido de viver e percebi que minha vida teria sido um nada se não tivesse tido essa segunda chance de refazê-la para atender aos meus desejos. Aí deu coragem de enfrentar a família, larguei tudo, fiz o curso de formação de ator e, depois, entrei em Direção Teatral no ano de 1980. Mais tarde, quando voltei para a Escola como professor, entrei no Curso Livre, uma coisa que eu percebi foi a diferença entre um grupo e um curso, quando ia montar espetáculo já distribuía papéis porque encontrava elencos prontos. Em um grupo você já conhece as pessoas que constituem aquele trabalho, diferente de um elenco, que é grupo

provisório reunido para um determinado trabalho. Então, no Curso Livre tinha essa contradição: todo mundo sabia antes o que ia montar no final. Assim os alunos já eram selecionados com as habilidades, aptidões para fazer aquele espetáculo. Aí eu achei que aquilo não era justo com o curso, resolvi não saber qual era a montagem do final e passei a escolher alunos, que não deixa de ter padrões também de escolha, mas são padrões mais abertos. A partir daí acabei criando um problema pedagógico para mim mesmo de escolher uma peça que coubesse para essa turma. O problema se inverteu. E é engraçado que as minhas primeiras atitudes, estratégias, foram todas centradas em cima ainda de uma forma bem tradicional, respeitando ainda a dramaturgia do autor literário. Então uma das minhas primeiras estratégias foi o revezamento. Se eu via que tinha dois ou mais atores poderiam fazer aquele papel, não tolerava deixar um sem fazer porque tinha que escolher um. Sempre fui radicalmente contra isso. Então uma semana um, uma semana outro, um dia um, um dia outro. Nessa época também, pela dificuldade de encontrar peças prontas, comecei a escrever para aquele grupo. Como um autor de novela mais ou menos faz. Vários espetáculos foram dessa forma como “Cabaré Brasil”. Porém, cada vez mais a dramaturgia começou a tender para a colagem, adaptações mais abertas possíveis.

FS - Mas ainda preso ao texto?

PC - Sim. Essa libertação foi muito gradual. Aí depois eu passei a arriscar mais e ver que formar dois elencos, além do trabalho chato, comecei a perceber, quando fui ficando mais maduro, que eu não podia pegar o mesmo ator fazendo um papel e ter as mesmas marcas. Era acreditar que o ator não tinha uma criatividade. Então isso tudo foi me levando a ter uma percepção diferenciada do formato mais tradicional que eu tinha aprendido. Comecei a ver que era injusto esse sistema de grupo, gerava uma competição entre um grupo e outro. Aí eu disse “não quero mais revezamento” e comecei a pensar em ter esse revezamento em atos, na mesma peça, fragmentos da mesma peça. Comecei a fazer isso sem ainda perceber que causava modificações

na percepção do espetáculo. Até que chegou um ponto que foi bastante emblemático quando montei “Bonitinha mas ordinária” e instituí um período de um a dois meses que chamava de Audições Permanentes. Mesmo quando eu sabia no Curso Livre quem podia apontar para fazer os papéis, eu ainda contava em ser surpreendido. Era uma forma de todos conhecerem vários personagens e, com isso, estudar a peça. Sempre tive dificuldade nos Cursos Livres de fazer leituras de mesa. Então desisti de fazer e comecei a usar esse expediente da audição. Eu escolhia determinadas cenas e deixava livre para que eles constituíssem grupos e trouxessem uma proposição. Tudo isso é para mostrar que sou um cara que fui criado dentro da dramaturgia tradicional, fazia leitura de mesa, toda a metodologia do drama aristotélico, e, hoje, sou um cara que acredito no que disse no início. Eu não quero substituir o autor pelo diretor, pois os autores são todos. A autoria de obra, porque considero o espetáculo como obra, mesmo que efêmera, é de vários. Onde o diretor tem uma equivalência de regente.

FS - O diretor, hoje, precisa dominar mais habilidades?

PC - Hoje você tem dramaturgia da cena, da imagem, dramaturgia do que você imaginar. E é correto, porque tudo isso é dramaturgia. Tudo que acarreta na construção de sentido para o espetáculo, de imagem, tudo que acarretar na estrutura do espetáculo é dramaturgia. A tese que está embutida nisso é que todo diretor faz dramaturgia, mesmo que não reconheça. Uma dramaturgia da cena. Mas até então eu só tinha pegado textos prévios, obras de referência anteriores ao espetáculo. Aí eu me fiz a grande pergunta: “Paulo, se você acredita nisso que está tomando consciência, porque nunca pegou um grupo no Curso Livre para fazer um trabalho criado no sistema Colaborativo ou Criação Coletiva, como queiram, e construir um espetáculo?” Foi aí que no “Amanhã às 8”, em 2012, consegui trilhar um caminho nesse sentido, ainda que tivesse colagem de outros autores como Beckett. Foi um caminho que, mais uma vez, não consegui prosseguir de maneira estética mais coerente. No “Mar Morto” foi a mesma coisa, só

que peguei uma obra de referência e me recusei a fazer adaptação, porque antes, quando peguei “Os Velhos Marinheiros”, transformei em texto dramático. Então vi que separava meu trabalho de dramaturgo do diretor.

FS - Mas você não acredita que quando escreve o texto literário já está dirigindo?

PC - Já. Mas são dois trabalhos diferentes. Porque quando você encontra ator no ensaio, tudo se transforma. Na hora de montar, as cenas se transformam radicalmente e deve ser assim. Qualquer espetáculo que você mudou o ator, alguma coisa muda no espetáculo. A gente até concebe que chame um ator para pegar as marcar de outro no meio da temporada, mas isso é uma injustiça muito grande, porque você não está considerando as etapas produtivas, o que poderia se criar com essa pessoa levaria a uma outra construção. Foi o que senti quando fazia o trabalho de revezar, já queria ir para esse caminho. Via que com um ator aquela marca funcionava muito bem, mas com outro tinha que ser outro caminho. É outro corpo, outra história de vida. Por aí eu vi que cada ator é único. E essas experiências todas vão se misturando. Eu ainda não fiz um espetáculo totalmente colaborativo.

FS - Sem nenhuma obra de referência?

PC - O que chamo obra de referência? Por exemplo, em “As Confrarias”, a primeira obra de referência é a do Jorge Andrade. Mas ele, quando escreveu a peça, pegou de forma consciente pelo menos três outras obras literárias, que fragmentos delas estão dentro da obra dele. Em “As Confrarias”, eu tinha várias camadas de significados. Tinha uma camada de atualização do texto, em que eu tentava na própria encenação trazer diversos formatos de poéticas diferentes. Porque quando eu vi que o texto foi escrito em 69, ano de promulgação do AI 5, comecei a tentar perceber o que naquele texto estava falando em relação aquele contexto, e não o da

Inconfidência. Estava usando a Inconfidência para falar do aqui agora, até por uma questão de censura. Não só por causa da metáfora poética, mas por causa da censura. Então para eu atualizar, tive que ver várias questões. Primeiro, era um texto que falava de omissão; e ao mesmo tempo, do papel do artista na sociedade, que para mim é o grande carro chefe da peça em discussão, pois o público se vê no artista ao enxergar o ator social. Então, em um nível você tem a camada da Inconfidência, em outro a Ditadura, em outro as questões de hoje.

FS - Como funcionou esse grupo de dramaturgistas?

PC - Esse núcleo de estudos começou com um grupo de apoio, que poderíamos chamar de dramaturgistas, o pessoal que estaria no comando geral do espetáculo. Então mostrei a eles os estudos que já tinha empreendido, que eram estudos analíticos da obra literária. Em seguida, fiz leituras com o grupo todo, revezando, sem ainda definir papéis, mesmo eu sabendo alguns, a grande maioria demorei para definir. Mesmo porque tinha muitas dúvidas em relação a construção de muitas coisas. Várias decisões foram tomadas durante o processo.

FS - O texto que vai para a cena, você reescreve no final?

PC - Eu me recuso a escrever o texto que vai para a cena. Eu fazia isso antes. É um trabalho ferrenho e passei a entender que o espetáculo é intraduzível. Não tem tradução semiótica, não tem nada que traduza a riqueza de um espetáculo em um texto literário, nem tudo você consegue transformar em palavras. No final do processo, as obras de referência não são só minhas, são as do diretor musical, cenógrafo, figurinista e atores. Por isso, para registrar, prefiro fazer uma gravação audiovisual.

FS - E como é sua relação com a parte técnica do espetáculo?

PC - Primeiro, tem uma coisa muito clara para mim. Não sei se porque eu fiz teatro amador, mas eu era um faz tudo. Um cara que era ator, diretor, ensaiador, produtor. Os primeiros “caras” do teatro grego eram assim, faziam tudo. Talvez umas das razões de eu ter deixado de ser ator é que ser só ator não me contentava. Eu era convidado para um elenco e daqui a pouco estava dando penada no cenário, no figurino. Como diretor, no início já cheguei a contratar para me entregarem. Hoje eu não acredito, não consinto mais que ninguém traga um projeto prévio antes de assistir aos ensaios. Mas veja, eu, da mesma forma que fazia dramaturgia, antes de começar os projetos também fazia a cenografia toda, desenhava. Hoje não faço isso. A cenografia vai se construindo durante a montagem, não de uma forma imposta, no processo. Um exemplo foi quando montei “O Beijo no Asfalto”. No início comecei a ensaiar como se fosse dentro um quarto tradicional. Até que um dia peguei um sofá velho que estava lá atrapalhando os ensaios e pedi que os atores ensaiassem usando ele. A partir daí as cenas foram construídas em cima desse sofá e fui acrescentando objetos de acordo com a necessidade do processo. Então o cenário foi construído durante o processo. As cenografias vão se desenrolando. Mas já houve um tempo, por exemplo, quando montei “Senhora dos Afogados”, fiz a maquete toda antes de começar os ensaios e depois fui ajustando. Mas hoje não gosto. As ideias básicas, fundamentais, você precisa ter algumas. Em “As Confrarias” está lá no programa que a configuração espacial é de Rodrigo Frota e minha, agora os dispositivos que ele pôs em cena são dele. Antigamente cenário era ilustrativo, hoje são dispositivos.

FS – Você é um diretor que participa de tudo?

PC - O que é diretor? Se direção é dramaturgia e tudo é dramaturgia. O grosso da função do encenador é você trazer as metáforas. E eu preciso de profissionais que vão aos ensaios e ir comigo transformando e não trazer uma coisa solta.

FS - Como se envolve com tudo, acredita que haja centralização demasiada de poder.

PC - Hoje eu aceito muito mais na colaboração. Então centralização não existe. De hipótese nenhuma. Acho isso salutar. Se você sabe trabalhar isso direito você traz unidade. Unidade que digo é no bom sentido. Você consegue reger. O diretor é um regente. Não é que eu vá ser o cenógrafo, mas eu sei o que é cenografia, sei analisar o trabalho de quem for trabalhar comigo. Ele precisa ser no mínimo igual a mim para trazer uma colaboração efetiva ao espetáculo. Com o figurino de Agamenon, por exemplo, foi ótimo. Ele trazia e quando eu dizia não, justificava o porquê. E a medida que ele trazia e eu sugeria, encontrávamos o caminho. Há um conjunto de coisas criadas com as colaborações e acho que há uma regência. As relações com os elementos visuais eu passei a dar muita importância. A relação com a iluminação foi ótima. Tudella tem um pouco mais de resistência a participar do projeto. Eu disse a ele, “se você tivesse vindo antes aos ensaios, aceitaria mais sugestões até para trabalhar com os atores”. A luz não é só trabalhar em cima de algo que já está pronto, é uma outra ótica sobre o espetáculo. Tudo isso é direção. Eu me pergunto o que estou assinando. Estou assinando uma regência. Equivale um pouco ao maestro na música.

FS - Teria como definir quais as suas funções como encenador?

PC - A primeira coisa que tenho que pensar como encenador está ligado ao meu próprio prazer, a uma necessidade criativa muito grande, que já começa a mostrar esse aspecto composicional. Para mim, a obra é uma composição, o espetáculo é uma composição. Se eu pudesse chamava de composição teatral, usaria esse termo no lugar de peça. Porque composição seria mais justo. O espetáculo é uma composição onde um enorme grupo de pessoas vai trabalhar ao redor disso e onde o diretor é uma espécie de catalisador. Ao mesmo tempo um promotor que vai estimular essa produção, encaminhar.

FS - Qual o nome daria para sua função?

PC - Atualmente, estou tendendo a voltar a usar o termo diretor, mas de vez em quando ainda uso encenador. O importante não é a palavra, isso muda. Certo é que meu trabalho não é uma tradução, transposição, do texto para o palco. Eu queria empreender um estudo sobre essa questão de autoria. O elemento da sua pesquisa também é base para se pensar essas questões. A palavra dramaturgia, antes de tudo, de conflito, vem de ação. E podemos considerar ação tudo que vemos no espetáculo. Não precisa necessariamente ser a ação dramática aristotélica. Então dramaturgia aborda tudo que acontece. Quero que fique claro que minha briga não é pôr o diretor no lugar do autor, nem tampouco colocar o autor no lugar do diretor e dizer que ele é o único. Porque hoje existe muito essa briga de hierarquia.

FS – E sua relação com o elenco?

PC - O ator é importantíssimo, mas ao mesmo tempo que é ativo, o elemento atuante, criativo, criador, mas também é passivo, ele é um palco. Ele veste a roupa do figurista, a maquiagem do maquiador, iluminado pelo iluminador, os passos formam marcados. Isso é importante falar para a formação das escolas de interpretação de um ator compositor. O teatro está perdendo essas cartilhas e o processo de ensinar, mesmo quando enfocamos algo, é importante dizer que outros fazem de formas diferentes. Acho injusto que alguém que esteja sendo iniciado no teatro seja educado com livro didático. O ator está pleiteando um lugar justíssimo de criador, compositor, mas para isso tem que se mudar muita coisa, inclusive os métodos de ensinar composição teatral. Enquanto o diretor tem que racionalizar o espetáculo, não apenas organizar, mas trazer um posicionamento de construção de uma nova obra. Para mim isso já existe desde o início, mas isso ficou claro para a gente a partir do advento do encenador no século XIX. O

diretor sobretudo tem que dominar dramaturgia. São os conceitos da dramaturgia literária aplicadas com a cena, todos os elementos estão ali: diálogos, rubricas, clímax, curva dramática. Quero dizer que se pode ensinar dramaturgia sem passar pela escrita literária. Temos que pleitear para o espetáculo o status de obra de arte.

ANEXO C - Entrevista com João Falcão, realizada em 09/04/2015.

FAUSTO SOARES - Como funciona, no seu processo de criação, essa relação de texto e cena?
Existe algo organizado?

JOÃO FALCÃO - Não. Na verdade, eu nunca tive nenhum texto pronto na cabeça assim. Sempre escrevo porque tenho alguma motivação prática. Por exemplo, eu tenho um elenco que quer trabalhar comigo ou eu com eles de alguma maneira, ou temos uma pauta no teatro para fazer uma temporada. Desde o começo fui motivado por algo concreto. Então é como uma encomenda que faço para mim mesmo e começo a trabalhar quando já existe alguma possibilidade de montagem. Eu nunca escrevi do nada um texto e deixei esperando, “ah um dia vou montar esse texto”.

FS - Então seus textos são sempre montados?

JF - É. Nunca fiz uma peça que esteja esperando. A primeira peça que fiz já foi para um grupo, chamava “Muito pelo contrário”. Aí já escrevi pensando um pouco na encenação também. Já penso nas músicas, eu mesmo componho também, na maioria das vezes. Vem tudo junto. Às vezes eu nem coloco rubrica porque naquela pressa, como estou escrevendo e sei que vou ensaiar mais tarde, já sei como é. Aí quando vou ver o texto, está incompreensível para uma terceira pessoa ler. Mas assim, como eu sei o que fazer, então funciona. Porém, quando quero mostrar um texto para alguém querendo publicar ou algo assim, aí eu faço de uma maneira para que a pessoa possa ler e montar.

FS - Você escreve um texto base antes de começar o processo?

JF - Vou fazendo aos poucos. Eu crio muito motivado pelo que tenho, muitas vezes o elenco. Às vezes eu crio um personagem ou faço um personagem ser de determinada maneira porque tenho um ator de determinado temperamento artístico.

FS - Teria algum exemplo?

JF - Escrevi uma peça inteira para o Marco Nanini. No primeiro dia que a gente se encontrou, eu não tinha nada. Aí fiz uma página e a medida como ele fazia ia transformando o texto. Era só ele, era um monólogo chamado “Uma noite na Lua”. Depois até montei essa peça com o Gregório, mas na hora da criação foi com o Nanini. Eu chegava cada dia, ele lia e aí eu mexia, ia para casa e mexia mais um pouco, mexia não, acrescentava. Porque começava do zero agora. Criando meio a partir do que ele me respondia também. Eu provocava aqui, ele fazia, ele podia fazer melhor se fosse assim. Eu fui escrevendo muito pensando nele e em função das respostas que ele me dava também.

FS - Nesse tipo de processo em que você escreve e dirige ao mesmo tempo, existe uma centralização de poder?

JF - Acho que sim, mas isso não necessariamente é mau. Na verdade, eu me considero muito mais um “fazedor de espetáculo” do que um autor, um diretor. Eu penso no espetáculo todo, penso muito em luz, em música. É uma maneira, isso não quer dizer que seja para todo mundo, cada um tem seu jeito. Comigo funciona. Existe uma centralização de poder sim, mas tem muita participação das pessoas que estão na equipe, a partir do elenco. É tudo muito feito para essas pessoas, mesmo sem saberem exatamente como estão contribuindo com a construção e o texto. Então, assim, ao mesmo tempo que é a obra de um cara, parte deles. É claro que sou eu que

decido tudo que vai ficar, sou o encenador, o autor da peça, eu participo de muitos itens da peça. Já fiz figurino, direção musical, cenário. Acho que cenário é uma coisa que também determina muito e as vezes eu começo por aí. “A Máquina” eu comecei um pouco por aí. Eu sabia como eu queria o espaço cênico, sabia que queria quatro atores interpretando o mesmo personagem e aí criei um cenário que era uma roda no meio que girava, tinha quatro plateias e quatro Antônio que disputavam essas plateias, e aí todo espetáculo girou em torno desse jogo, variações em cima dessa ideia. O espaço cênico definiu muita coisa. Então é tudo muito integrado. É muito difícil eu pedir ao cenógrafo “faça o cenário na minha peça! ”. Porque quando chega, eu vou ter que encaixar a peça no cenário e, na verdade, o cenário tem que ser construído meio junto. Eu não encomendo o cenário antes. O cenógrafo vem e vê o que a peça pode ser. Assim como o figurino. Não gosto de encomendar um figurino, o figurinista faz e é só vestir. Porque imagino já como são os personagens, fiquei um bom tempo com aqueles atores, fazendo o texto, então eles já saem com uma vida própria. Por isso é muito difícil uma pessoa chegar “ah, minha viagem é essa, eu vou fazer não sei o quê” e eu acatar. Então essa pessoa tem que gostar desse processo a médio e longo prazo, esse processo durante a feitura.

FS - Existem diferenças no seu processo de criação entre o primeiro espetáculo como Encenador Dramaturgista e o último?

JF - Não no processo, mas no resultado sim. Eu acho que melhorei um pouco. A forma de trabalhar no processo é essencialmente a mesma coisa. Não tenho um método específico. Se for juntando tudo pode-se dizer que tem um jeito de fazer. Mas é como as circunstâncias, a situação permite e me provoca. É um processo sempre muito livre no teatro. Trabalho com cinema e televisão também, mas o teatro é o lugar onde posso experimentar com mais liberdade e eu levo isso até as últimas consequências. A liberdade, a coisa de ser o espaço experimental. Mas experimental com uma intenção de que dê certo, experimentando com objetivo. Eu sei mais ou

menos onde eu quero chegar, o que eu quero atingir, o que quero dizer com a personagem e tudo que envolve. No teatro você pode fazer isso, é uma coisa mais viva, o ator tem que estar todo dia lá na sessão. No cinema, você fechou e fica daquele jeito. No teatro está vivo, você pode mexer o tempo todo. Não aproveitar isso é quase que impossível, essa característica que o teatro tem. Se pode melhorar ali, por que não pelo menos experimentar algo diferente? Isso é uma das graças do teatro.

FS - É possível fazer uma divisão entre as suas funções como encenador e como dramaturgista?

JF - Posso tentar. Acho que as duas coisas normalmente são juntas. A não ser – são casos raros – de eu dirigir uma peça como a “Ópera do Malandro” que não é um texto meu. Mas assim, eu penso o espaço cênico, penso muito nos atores. Porque teatro para mim, primeiro é o ator, o elenco. Preparar, escolher, exercitar, experimentar os atores para que eles fiquem bem. Essa é uma função muita linda, eu acho, do diretor. Claro, principalmente quando o texto é meu, tenho muita liberdade de mexer nele em função do rendimento do ator. Então essa é função do encenador junto com o dramaturgista. O encenador é amigo do dramaturgista e vice-versa, então eles se entendem muito bem. É um jogo, uma parceria muito íntima dessas duas pessoas, dessas duas figuras, dessas duas funções. Então é quase que vira uma figura só quando o texto é meu, pois posso começar do zero. “Clandestinos”, por exemplo, fiz uma peça que eu não conhecia nem as pessoas, estava as conhecendo, pelo que eu captava delas criava histórias para aquele ator, personagem para aquele ator. E já criava meio um pouco junto com um tipo de interpretação que imaginava. E a outra função do encenador também é armar esse enorme plano sequência das marcações, e o espaço cênico é superimportante. Mesmo que depois seja resolvido por um cenógrafo, mas penso que o teatro depende muito disso. Tenho que orientar toda essa equipe: figurino, iluminação..., e tentar captar o que cada um pode dar para o espetáculo. Na verdade, essa minha função, que junta essas duas, é saber trabalhar com pessoas

e aproveitar ao máximo o que elas têm a oferecer para o espetáculo que estou fazendo. Tanto elenco quanto equipe. E aí envolve tudo, não tem nada que não tenha a participação da minha figura.

FS - Qual o futuro dos encenadores dramaturgistas?

JF - Isso não é novo. Brecht fazia isso, Shakespeare também. Sem querer me comparar a eles. Acho que não é uma coisa nova, que sempre existiu. Essa função meio dividida talvez seja uma coisa mais moderna. Shakespeare era o melhor autor para ele dirigir, e ao contrário também, ele era o diretor que chamaria para dirigir o texto dele. Porque são funções que estão muito ligadas, hoje ainda mais. De vez em quando eu gosto de pegar um texto que não é meu, mas eu prefiro mesmo escrever o texto que vou encenar.

FS - Existe diferença quando o espetáculo é um musical?

JF - Na verdade, se for avaliar bem o meu trabalho, ele sempre foi meio musical. Então mesmo quando não é um musical, como não era “A máquina”, sempre tem. Antes de tudo eu fui músico. Antes de escrever, antes de dirigir. Eu era músico, compositor, instrumentista, fiz música para outros espetáculos também. O primeiro espetáculo que eu fiz, que eu escrevi, já era de certa forma um musical. Tinha muita música. E quando eu escrevo também, o próprio texto tem um ritmo, tem uma coisa musical, melodia. De certa maneira, quando estou escrevendo já vou pensando qual a melodia daquele texto. E eu aprendi, ao longo do tempo, escrever de um jeito que a primeira vez que a pessoa leia, caso ela pegue a minha linguagem, ela vai entender a musicalidade, o ritmo do texto. Então não é muito diferente de quando faço musical ou não porque o texto é sempre um pouco pensado como música.

FS - Os Encenadores cada vez mais serão dramaturgistas?

JF - Acho que sim. Acho que o teatro vai ficando mais livre das cartilhas. “Ah é assim que se faz. Primeiro você pega o texto e faz uma leitura de mesa...”. Os processos de criação estão mais livres, o teatro mudou, os processos de todas as áreas - cinema, TV - mudam e o teatro também. Não só de conteúdo, forma, mas de processo também. Vai descobrindo novas formas de fazer. O bom do teatro é a experimentação. Você tem os elementos ali, pode experimentar, até com a plateia, no outro dia experimentar outra coisa. E isso envolve texto e encenação ao mesmo tempo. Não que eu ache que vá morrer essa coisa do dramaturgo que escreve o texto convencionalmente, mas isso deixa de ser uma regra cada vez mais. No meu caso, eu já comecei a fazer dessa maneira, então quando eu escrevo e dirijo ao mesmo tempo, uma coisa ajuda a outra, o diretor negocia com o autor.

FS - Como funciona o texto depois que o espetáculo já está em cartaz?

JF - Isso varia muito do meu envolvimento com a produção depois que a peça estreia. Tem peças que pela própria natureza da produção, eu acompanho mais, está mais próxima de mim. Outras, as vezes vou ter peça até em Salvador, então vai ser mais difícil de acompanhar, de ver todo dia, está mais longe. Mas mesmo assim, sempre que eu vejo, tem peças que tem dois anos e eu estou lá, mexendo. Eu sempre tenho que mexer. Na verdade, o que falta mais é tempo. Assim, por exemplo, estou em cartaz com a “Ópera do Malandro”, as pessoas chegam meio em cima da hora, tem que passar som, tem que passar luz, tem que passar as coisas para ver se está tudo certo, tem que aquecer, então sobra muito pouco tempo para fazer. Mas o tempo que tem, se tiver meia hora, essa meia hora é para mexer no espetáculo e, conseqüentemente, no texto também. Às vezes eu suprimo, as vezes escrevo coisas novas para as pessoas dizerem, encenarem. Tiro cena, coloco cenas inteiras. Para mim isso é muito natural porque essa é a essência do teatro. Normalmente os atores que eu trabalho adoram isso porque sempre estão

tendo desafios, coisas novas e aquela frase que as pessoas costumam dizer: “ah, fazer tudo igual todo dia”, quebra um pouco com isso porque está sempre com uma tarefa nova e dá uma adrenalina boa para o espetáculo e é sempre bom que ator não esteja totalmente à vontade, mecânico. Mas não é só por isso, é porque acho que o espetáculo precisa mesmo. O divertido para mim é encenar com o público também, pela resposta do público, pelo entendimento do ator.

FS - Existem pontos negativos desse acúmulo de funções?

JF - Não. Porque acho que se fosse de outro jeito seria pior. Eu só sei fazer assim. É inerente, para mim é muito natural isso, não vejo de outra maneira. Ter que fazer um texto “Ippis Litteris” também pode ser uma proposta boa, mas nunca experimentei. E para mim é irresistível esse acúmulo.

FS - E os principais pontos positivos desse acúmulo?

JF - Acho que é a possibilidade de sempre experimentar coisas novas, sem ser uma coisa fechada. “Ah, esse é o trabalho do encenador, o texto é outra coisa, a direção musical é outra coisa, a luz é outra coisa”. Assim eu não poderia fazer, eu não poderia ser tão mutante. “Ah, eu posso mexer na encenação, mas não posso mexer na luz, não posso mexer no texto”. Então isso não seria completo. Essa possibilidade de realmente poder experimentar a cada dia, a cada etapa do trabalho é a maior vantagem.

FS - Como funciona esse processo na TV e no cinema que são mais fechados?

JF - É terrível porque tem uma hora que tem que parar. Tem que alguém dizer “chega”, tirar da sua criação louca. A vontade é ficar mexendo, tentando melhorar o tempo todo, tentando experimentar, voltar atrás. Mas tem que ter uma hora que pare e saia da sua mão. Por isso que o teatro tem essa parte que eu acho divertida, que é estar vivo, não estar domável, não estar gravado. Depois que a coisa foi gravada também, você pode mexer na edição, você pode mexer na sonorização, mas você não pode mais mexer no que o ator fez, no que foi gravado, com aquele cenário, com aquela luz. No teatro você pode, o ator pode fazer diferente, o tempo, a música, até no cenário você pode mexer, figurino. Isso é a grande diferença. Também é interessante ver que agora não tem mais jeito, tem uma certa emoção nessa característica. Mas o lugar onde fico mais à vontade para esse tipo de experiência é o teatro. No cinema, você pode achar que aquela interpretação não ficava muito clara, que o texto era enorme, mas não pode mexer. No teatro você vai lá e mexe. A peça fica cinco anos em cartaz e vai se transformar durante os cinco anos. “Gonzagão” mesmo, já vai fazer três anos e está uma outra peça em relação a que estreou, acredito que bem melhor.

ANEXO D - Entrevista com Carla Romero, realizada em 20/03/2015.

FAUSTO SOARES – Nos processos diversos, o que entente como funções específicas do encenador?

CARLA ROMERO - É difícil ou mais que difícil, é muito complexo referir-se ao papel do encenador. Porque eu acho que ele tem inúmeras funções, dependendo do processo artístico em que ele está envolvido. Mas, entendo que o primeiro papel é ser um guia na articulação da cena. Isso é essencial... o encenador é quem deve articular todo o material, tanto humano quanto o artístico (teórico, corporal e espacial). E justamente essa maravilhosa possibilidade de gerar um mundo na cena que vincule todos os envolvidos nessa experiência única é o que desencadeia a minha vontade de dirigir. Para mim, encenar não consiste em ordenar, em impor, pelo contrário, é criar um espaço onde os quadros se enredam mais.

FS – Se o encenador tem a função principal de articular a cena, quais os papéis do dramaturgista?

CR – O dramaturgista também é um articulador, ele tem a função de fazer a articulação de ideias. Eu acho que o texto precisa contextualizar, o texto tem que abrir possibilidades no espaço, aos corpos que habitam a cena, a relação entre eles. A palavra não aparece apenas no texto, aparece na dramaturgia como voz, corpo, como outro material a depender do tipo de processo. Por esta razão, creio que o dramaturgista deve ter, acima de tudo, a capacidade de ouvir em todos os momentos.

FS – Então, o que entende como funções do encenador dramaturgista?

CR - Imagino a cena como um corpo humano, orgânico, vivo. Portanto, o encenador dramaturgista tem uma função semelhante à das mitocôndrias para o corpo humano, são uma espécie de transmissores de energia, eles permitem a articulação de ideias, corpos, a possibilidade infinita de dinâmicas entre os atores, espectadores, espaço e tudo que envolve o espetáculo. E graças a essa dinâmica toda que surge a vitalidade do corpo, em nosso caso, da obra.

FS - Quais são os principais benefícios desta acumulação?

CR - Ao meu modo de ver, pode haver um benefício completamente individual e narcísico. O benefício de poder articular e construir os mundos desejados, imaginados por você, que se fazem matéria no palco, algo assim como uma psicanálise mais artística. Colocar toda a sua imaginação em cena, Por outro lado, e olhando por um ponto de vista muito mais ideal e político, existe o benefício de poder realizar um desejo mais coletivo de verificar que você é capaz de articular diversos mundos, onde se cumprem muitos desejos, os desejos de todos os envolvidos na experiência, de criar um espaço comum de reflexão que permite pensar na prática da cena e transformar isso em uma experiência viva e relacional para você, como para os envolvidos, como para as testemunhas.

FS – E quais são as principais desvantagens desta acumulação?

CR – Talvez esse acúmulo feche a possibilidade de que entrem outros mundos e outros desejos na criação. Também pode fechar a possibilidade de que alguém tome o seu trabalho, um texto seu, e possa experimentar com ele algo completamente contrário a você. Esta possibilidade, ao

meu modo de ver, é um incentivo maravilhoso, sempre. Por isso, é preciso estar com ouvido bastante atento.

FS - Considera esta acumulação com pontos mais positivos ou negativos? Por quê?

CR - Para mim é uma questão bastante difícil de responder.... Porque eu sempre acho que a diversidade de pontos de vista enriquece o trabalho artístico, mas também, a minha formação artística e interesses pessoais me levaram a imaginar o universo completo quando eu escrevo, e é um desejo absoluto ver aquilo concretizado no palco como imaginei. Então, poder articular o meu próprio pensamento e surpreender-me na criação da cena é definitivamente positivo no desenvolvimento do meu trabalho, que eu não sei para onde irá evoluir, essa incerteza é fabulosa quando você compartilha com os atores e eles te fazem milhares de perguntas sobre o texto, permite que seja uma rede de processos que ao meu modo de ver aumentam a criação. Por outro lado, um olhar externo completamente diferente faz-me curiosa. Ninguém jamais montou um texto meu, eu ainda não me atrevi a isso, mas não duvido que seria uma grande experiência. No entanto, eu acho que é um processo de maturação como dramaturga que ainda não me sinto capaz de realizar, ou com o interesse real para realizá-lo.

FS - Qual futuro imagina para o encenador dramaturgista?

CR - Eu não sei ... pois é como perguntar qual o futuro da cena em geral. Eu acho que cada artista pode ter o futuro que imaginar ou o que o coletivo imaginar. Nesse futuro democrático eu me imagino. Eu imagino que a cena irá se tornar experiência significativa, principalmente, para o espectador. Eu acho que cada vez aumenta o número de diretores dramaturgistas ou dramaturgistas diretores, porque também cresce a independência nas artes cênicas, seja por necessidade como por interesses artísticos e, cada vez mais, diluiu-se as definições da cena.

Portanto, acredito que o encenador dramaturgista tem um papel fundamental na junção, sobre a germinação da trama.