

O PAPEL DO ENCENADOR: DAS VANGUARDAS MODERNAS AO PROCESSO COLABORATIVO

Notas rápidas sobre a função do diretor de teatro

*Cibele Forjaz*¹
(SÃO PAULO/SP)





1 - **Cibele Forjaz** é diretora e iluminadora teatral, professora e pesquisadora. Graduada em Artes Cênicas com habilitação em direção teatral pela Universidade de São Paulo (1989), Mestrado em Artes (2008) e Doutorado em Artes Cênicas (2013), pela Universidade de São Paulo (USP). É docente e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo desde 2006. É diretora artística da Cia. Livre de Teatro (SP) e trabalha em parceria com outros grupos e companhias do País.





DESDE OS ANOS 1960 que a figura do diretor de teatro como um grande pai devorador, autoridade inquestionável do processo de criação teatral, gênio absoluto ou “O” criador fundamental do espetáculo vem se desmontando progressivamente. Não cabe aqui detalhar esse processo, mas apenas fazer um esboço histórico muito rápido (e por isso mesmo, um tanto leviano e generalizante) que nos leve a pensar sobre a mudança das funções da direção teatral para o século XXI.

Cabe antes notar, no entanto, que a ideia do encenador como “o grande criador” do conceito e das formas do espetáculo teatral, por sua vez, também faz parte de um processo de grande mudança do teatro, que data do fim do século XIX e início do século XX e acompanha, de modo decisivo, a criação das “vanguardas modernas”.

Até então, pelo menos no teatro dito “oficial”, o texto teatral era o grande aglutinador do espetáculo. As montagens tinham por principal função fazer “viver a peça”, tal como tinha sido escrita. Cabia ao ator, portanto, representar o seu papel; ao cenógrafo, construir o cenário; ao figurinista, desenhar e cuidar da realização das roupas; e assim por diante, segundo as indicações presentes no texto teatral. Cabia ao diretor ou ensaiador organizar o trabalho da equipe, mas quem determinava o sentido da peça era o dramaturgo, vivo ou morto. Aos grandes atores, também chamados de “monstros sagrados”, cabia uma interpretação mais particular e, assim, o público poderia ir ver o *Hamlet* de Talma², ou o *Hamlet* de Sarah Bernardt³.

Com o “surgimento da encenação”⁴ ou o início da “era da encenação”, a função de interpretar ou reinterpretar o sentido do texto passa a ser conduzido por um artista: o diretor teatral, chamado também, a partir de então, de *o encenador*. Assim, as várias linguagens que compõem o espetáculo passam a ser orquestradas a partir de uma concepção única, visando a uma coesão do espetáculo em torno de conceitos específicos a cada montagem particular de um texto. De modo que o surgimento da encenação é, em seu tempo histórico, um importante fator libertador do fenômeno teatral, em relação ao texto.

2 - François-Joseph Talma (1763-1826), ator da *Comédie française* que criou uma forma pessoal e “intempestiva” de interpretar, considerado como o ator mais famoso de sua época.

3 - Henriette Rosine Bernardt (1844-1923), atriz francesa conhecida mundialmente como Sarah Bernardt ou “Divina Sarah”

4 - Há muita discussão, entre os historiadores de teatro, se é possível ou não falar de “surgimento da encenação” no final do século XIX, na medida em que, em outros momentos da história, há casos de diretores de companhia (como, por exemplo, os atores, diretores e também dramaturgos Leonne d’Sommi, Molière ou Shakespeare), que foram bem mais do que ensaiadores, imprimindo uma interpretação pessoal aos seus espetáculos.

Dou voz direta a Edward Gordon Craig, um dos principais arautos do encenador como a figura que centraliza tanto a concepção do espetáculo quanto os conhecimentos técnicos necessários para realizá-la, permitindo ao teatro uma independência como obra de arte, libertando o teatro das amarras do realismo (assim como da influência nefasta dos produtores teatrais sobre os artistas):

O Encenador: [...] Mas espero um Renascimento.

O Amador de Teatro: E quem o provocará?

O Encenador: O aparecimento de um homem que reúna, na sua pessoa, todas as qualidades que fazem um mestre do teatro e a renovação do teatro como instrumento. Quando esta se completar, quando o teatro for uma obra-prima de mecanismo, quando se tiver inventado a sua técnica particular, engendrará sem esforço a sua própria arte, uma arte criadora. [...]

O Amador de Teatro: Quer dizer, pelo vosso encenador ideal.

O Encenador: Precisamente. No começo desta conversa disse-vos que o Renascimento do Teatro tinha por ponto de partida o Renascimento do encenador. No dia em que este compreender a adaptação verdadeira dos atores, dos cenários, dos figurinos, das iluminações e da dança, saberá, com o auxílio desses diferentes meios, compor a interpretação e adquirirá, a pouco e pouco o domínio – do movimento, da linha, da cor, dos sons, das palavras que escorrem naturalmente, e, nesse dia, a Arte do Teatro retomar o seu lugar, será uma arte independente e criadora, e não mais um ofício de interpretação.⁵

5 - CRAIG, Edward Gordon. Segundo diálogo entre um profissional e um amador de teatro. In: *Da Arte do Teatro*. (primeira edição 1905). Lisboa: Ed. Arcádia, 1963, p.191.

A ideia de “encenação” possibilita ao teatro moderno reinterpretar peças de teatro, clássicas ou contemporâneas, em uma relação direta com o tempo histórico da montagem do espetáculo (e não, apenas, levando em conta o tempo histórico em que se passa a ficção) e, portanto, a partir da estética, ética e ideologia (explícita ou implícita) dos seus criadores, com a linguagem específica de um encenador teatral.

No entanto, a partir da contracultura dos anos 1960, a figura do diretor como “o grande criador” do espetáculo passa a ser questionada pelos movimentos coletivos. Em consonância com os movimentos políticos e universitários de maio de 1968, os grupos de teatro também vão para as ruas. O grupo assume um lugar de destaque na criação teatral e, como resposta, surge a *criação coletiva*, que tira o diretor do centro da criação e coloca o “coletivo” em seu lugar.

No Brasil, a criação coletiva ganha espaço nos grupos do final dos anos 1960 e início dos 1970. O Teatro de Arena e o Teatro Oficina fazem novos experimentos, com criação coletiva, teatro de coros, participação direta da plateia dentro da cena e ativismo teatral. Em 1971, a ala jovem do Teatro de Arena escreve em criação coletiva o espetáculo *Doce América, Latino América* e o *Teatro Jornal, Primeira Edição*. Também em 1971, o Teatro Oficina faz uma grande viagem pelo Brasil chamada *Utopia (Utopia dos Trópicos)*, apresentando *O Trabalho Novo* - manifestações teatrais na rua em formato de *happenings* – que, por sua vez, dá origem, em 1972, a *Gracias Señor*, também construído em criação coletiva. Em 1973, o Teatro Oficina, que sempre se organizara como uma pequena empresa teatral, vira a *Comunidade Oficina Samba* e parte para o exílio...

O Teatro de Arena no espetáculo

Arena Conta Zumbi (1965).

Foto: Benedito Lima de Toledo/

/Acervo Flávio Império.





Nos anos 1970 e início dos 1980 é a vez de grupos jovens de atores, que também criam seus espetáculos em coletivo, como *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (RJ); *Pod Minoga e Ponkã* (SP) e *Grupo Galpão* (MG).

Em 1976, Antunes Filho e Naum Alves de Souza reúnem jovens atores em uma pesquisa cênica a partir do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Foram aproximadamente 18 meses de pesquisa cênica dos atores - já então chamados de *workshops* - sob a regência de Antunes, que deu origem ao espetáculo *Macunaíma* (1978), do grupo Pau Brasil. Essa experiência se transfere para o Centro de Pesquisa Teatral, do SESC, coordenado por Antunes, como uma metodologia de trabalho para adaptar obras literárias brasileiras para o teatro.





O CPT do SESC no
espetáculo *Macunaíma*,
dirigido por Antunes Filho (1978).
Foto: Emilio Luisi.

Essas experiências passam de boca em boca e chegam, no meio dos anos oitenta, às universidades, escolas de teatro e aos grupos de teatro amador ou universitário, e são incorporadas de formas diversas.

No início dos anos 1990, na Escola Livre de Santo André, Antônio Araújo e Luís Alberto de Abreu nomeiam a prática desses grupos e escolas com o nome de:

Processo Colaborativo.

No **processo colaborativo**⁶, a pesquisa cênica é realizada coletivamente, através de cenas criadas pelos atores, porém, ao contrário da criação coletiva, a finalização do texto é realizada por um dramaturgo; a encenação cabe ao diretor; o desenho do cenário, ao cenógrafo; e assim por diante, ou seja, são mantidas as funções de uma equipe de criação do espetáculo teatral. Porém, o conceito da escritura do texto e da encenação é pesquisado em sala de ensaio, a partir da elaboração coletiva sobre um tema, um mito, uma obra literária ou qualquer matéria original a ser adaptada para o teatro, que é desconstruída e reconstruída cenicamente. Normalmente o procedimento de reconstrução parte de *workshops* realizados pelos atores durante a primeira fase do processo de trabalho. Esses *workshops* são cenas combinadas ou improvisadas que pressupõem um conceito, uma proposta pessoal idealizada por um ator que, nesse momento da criação, pode propor uma cenografia, uma luz ou uma adaptação textual própria, urdidos da forma que o autor da cena considerar importante para a plena comunicação de sua ideia cênica. Em um segundo momento, o dramaturgo e/ou o encenador realiza seu trabalho de criação, lançando mão da pesquisa realizada por todos. Dessa forma, por exemplo, costumamos dizer que o texto é escrito pelo dramaturgo, em processo colaborativo com um grupo ou coletivo de teatro. Exatamente por ser uma prática realizada por grupos de teatro que têm um trabalho continuado, cada grupo acaba desenvolvendo procedimentos específicos de trabalho em processo colaborativo. Em quase todos os casos, por mais que a finalização do espetáculo dependa dos diferentes criadores, em suas funções determinadas, o conceito do trabalho é coletivo.

6 - Sobre o processo colaborativo, ver a tese de doutorado de Antônio Araújo, no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: *A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*.

A partir dessa rápida contextualização, podemos perceber como a encenação deixou de ser uma função que depende da criação centralizada em uma única pessoa, o diretor ou encenador, como propunha Gordon Craig.

No entanto, se o diretor deixou de ser o centro das formas do espetáculo, por outro lado, ele é o responsável por construir os caminhos da criação em coletivo.

A constituição e desenvolvimento de um processo em coletivo demanda novos grandes desafios ao diretor teatral e propõem uma relação intrínseca entre a direção teatral e a pedagogia, assim como uma relação maior entre a pesquisa cênica e outras áreas do conhecimento humano como a literatura, a história, a sociologia, a política e a antropologia. O teatro, como sempre, transforma-se intrínseca e estruturalmente junto com as sociedades humanas.

